

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El espacio como material en la performance
Caso: Galerías B, Zona Fronteriza del grupo LOT Perú

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que presenta:

Emma Alejandra Suito Alegre

Asesor:

Alejandro Mijail Mitrovic Pease

Lima, 2021

Informe de Similitud

Yo, **Alejandro Mijail Mitrovic Pease**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *El espacio como material en la performance. Caso: Galerías B, Zona Fronteriza del grupo LOT Perú*, de la autora **Emma Alejandra Suito Alegre**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **8%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **26-abr-2021**.
- 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, 04 de noviembre de 2021

Nombres y apellidos del asesor: Alejandro Mijail Mitrovic Pease	
DNI: 45953660	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9232-5472	

RESUMEN

La siguiente investigación busca abarcar un análisis interdisciplinario sobre el uso del espacio como material de creación en las *performances* que fueron parte de la intervención en las Galerías Boza en la tercera edición de las Zonas Fronterizas del grupo La Otra Orilla (LOT-Perú). Para llevar a cabo este propósito, los dos ejes temáticos que se abarcan, desde un punto de vista académico, son la *performance* y el espacio. Por ello, utilizaré los conceptos propuestos por Hans Thies Lehmann en el libro *Teatro Posdramático*, debido a que el interés del grupo LOT es desarrollar investigaciones artísticas desde un planteamiento escénico no supeditado al drama. Por otro lado, con relación a las categorías que emplearé para el análisis del espacio, se revisarán las ideas propuestas por Henri Lefebvre sobre la categoría del “espacio social” que explica en su libro *La producción del espacio*, debido a que toma en consideración la relación del espacio en sus dimensiones productivas. Por último, se tendrá en cuenta las categorías propuestas por Lehmann en el mismo libro con relación a los conceptos del espacio en el teatro posdramático y la práctica del *site-specific* en la *performance*. En síntesis, a través de esta investigación se busca enlazar las perspectivas sobre el espacio para generar un sentido en torno a su carácter de materia significativa para la creación de *performances*.

Palabras clave: espacio, *performance art*, materiales de creación, espacio social, *site-specific*.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente la colaboración de los miembros del grupo LOT, para la realización de esta tesis, además del intercambio tan valioso de información, sus archivos, conocimientos e historia y una tan preciada amabilidad y apertura.

Gracias a Carlos Cueva, Lucía de María y Rafael Freyre; esta tesis va dedicada a ustedes, a LOT y a su largo trabajo de investigación en las artes escénicas y las artes interdisciplinarias.

Agradezco también muy especialmente la colaboración del artista Sergio Zevallos, sin cuyo aporte esta tesis no hubiera podido ser completada de la forma que buscaba.

Agradezco también la información brindada por Rafael Alvarado para la reconstrucción de su performance, la cual también ha sido parte importante para el análisis en esta tesis.

Agradezco la paciencia y la persistencia de mi asesor Mijail Mitrovic, además de la propuesta de abordar el tema desde la perspectiva de Henri Lefebvre, que considero ha enriquecido mi comprensión del espacio.

Agradezco profundamente a mi familia, a mi madre Emma Alegre, a mi padre José Freyre, a mi abuela Carmen González y mi abuelo Hugo Alegre, gracias a ustedes he podido cultivar mis intereses y cuestionamientos. Esta tesis también va dedicada a ustedes. Ahora a concretar más cosas.

También agradezco a Daniel Vizcarra por estar en todo momento presente y apoyándome en todos mis procesos.

*The space of life exists parallel to the space of art.
The two of them converge, overlap and coalesce
sharing their fate and destiny.*

-Tadeusz Kantor



ÍNDICE

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Epígrafe	vii
Índice	iv
Índice de figuras	vi
Introducción	1
CAPÍTULO I. Marco conceptual	13
1.1. Sobre la producción del espacio social	21
CAPÍTULO II. LOT Perú	25
2.1. Sobre el contexto posmodernista	30
2.2. La mesa plástica	33
2.3. Zonas Fronterizas	34
2.4. Desuso y abandono	37
CAPÍTULO III. El espacio como material en la Zona Fronteriza Galería B: Desertificación Urbana	40
3.1. Descripción de las <i>performances</i>	44
3.1.1 “Lot” Acción e instalación por Rafael Freyre y Paula Van Ginneken	44
3.1.2. “La Otra Cara” Intervención corporal de Rafael Alvarado	45
3.1.3. “Esc (escape)”	
Intervención performática por Lucía de María y Christian Galarreta	46
3.1.4. “Anonymous callings 2” <i>Performance</i> de Carlos León-Xjiménez	47
3.2. Producir la Zona Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana	48
3.2.1. Las escaleras	53

3.2.2. Tiendas abandonadas	56
3.2.3. La peluquería	62
3.2.4. La Plaza San Martín	64
3.2.5. Café Dominó	71
3.3. Sobre la producción del espacio en ruinas o abandonado	76
Conclusiones	80
Referencias bibliográficas	85
Anexos	89



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa de acción de la <i>performance</i> "LOT"	44
Figura 2. <i>Performance</i> "La otra Cara"	45
Figura 3. <i>Performance</i> "Esc (escape)"	46
Figura 4. <i>Performance</i> "Anonymous Callings 2"	48
Figura 5. Escalera Eléctrica Galerías Boza	55
Figura 6. Pantalla Ecran instalación <i>performance</i> "Lot"	55
Figura 7. <i>Performance</i> propuesta por Basilio Sorraluz en vitrina vacía	59
Figura 8. Instalación <i>Between</i> antes del evento	60
Figura 9. Instalación <i>Between</i> con rejillas al momento del evento	60
Figura 10. Instalación "Gloria"	61
Figura 11. Silla de barbería en pasaje de las galerías Boza	64
Figura 12. <i>Performance</i> "Esc (escape)"	68
Figura 13. <i>Performance</i> "Esc (escape)"	69
Figura 14. <i>Performance</i> "Café al Paso"	74

INTRODUCCIÓN

Con la presente investigación pretendo llevar a cabo un análisis sobre el tratamiento del espacio como material de creación en las *performances* que se presentaron en la Zona Fronteriza III del grupo LOT Perú, *Galerías B: Desertificación Urbana*, realizada en el año 2001 por esta asociación de investigación teatral junto a un grupo multidisciplinario de artistas. En esta intervención abordaron las conocidas y deterioradas Galerías Boza, ubicadas en el Jirón de la Unión a media cuadra de la Plaza San Martín en Centro Histórico de Lima. La propuesta de las Zonas Fronterizas se da a partir de una exploración desde los campos de la arquitectura, antropología, instalación, performance, entre otros. El análisis que propongo busca identificar las diversas dimensiones, dinámicas, roles y relaciones que forman parte de los espacios que fueron intervenidos en esta Zona Fronteriza III con la finalidad de entender de qué manera estos componentes pudieron ser utilizados por los artistas como material de creación.

En el 2016, el mismo año en el que me iniciaba en la experimentación en el campo del *performance art*, fui invitada al estreno de *Filoctetes*, una adaptación de la tragedia griega puesta en escena por el grupo LOT Perú. LOT para mí era un nuevo nombre en el teatro peruano. Me di con la sorpresa de que este grupo se encontraba cerca a celebrar su vigésimo aniversario de actividad artística en el Perú. *Filoctetes* me interesó por la multiplicidad de medios utilizados en escena, las relaciones y el cuestionamiento que abría el presentar la acción en vivo mediante la presencia de actores en el escenario y acciones reproducidas en una pantalla en el fondo del mismo; donde, por momentos, veíamos exactamente lo que sucedía en el escenario, pero desde otra perspectiva y en otros momentos veíamos algunas situaciones que expandían el espacio actoral y escénico¹ mostrando escenas que transcurrían

¹ Utilizando las nociones de espacio propuestas por Patrice Pavis en el *Diccionario de Teatro* (Pavis, 1998).

en Puerto Eten. En ese momento sentí que presenciaba una reformulación del espacio teatral, ya que se modificaron las relaciones de los *performers* con la escena, los espacios íntimos y los virtuales. Quedé fascinada con el trabajo de LOT. Debido a esto me puse a investigar sobre ellos y así llegué a las Zonas Fronterizas, explicadas en palabras del artista plástico, Sergio Zevallos (2005), como “eventos artísticos de carácter efímero, actos transitorios que se realizan en espacios públicos en abandono y en desuso, o donde la función del espacio ha “mutado” o simplemente se ha olvidado”.

A través de varios cuestionamientos propios sobre los significados y usos del espacio, este pasaría a ser un eje muy importante para mí como persona creadora, desde el cual surgieron dos investigaciones escénicas que devinieron en dos *performances*; *Ah-nsiedad*, que tuvo lugar en el Festival “Catalepsia lado B” en la capilla del abandonado hospital San Andrés del Centro de Lima, donde pude investigar las modalidades para descubrir “accidentalmente” la corporalidad del vacío producido por la ansiedad en un espacio saturado de corporalidades ajenas. Y, la siguiente fue Estuario, que se dio en las noches de performance en El Cubil de Seques², el cual tuvo lugar en un edificio abandonado próximo a ser derrumbado que fue intervenido por artistas de diversas disciplinas, gracias a la colaboración de un grupo inmobiliario. Estas experiencias han dejado en mí el gran interés de investigar cómo funciona la relación con el espacio en la creación performática. Mis inquietudes por realizar esta investigación residen en el espacio y las relaciones que tenemos con él y en él. Como alguien que viene de una formación teatral, conozco las formas en las que utilizamos el espacio de manera tradicional en el teatro de sala: el espacio teatral, el espacio escénico, el espacio dramático, el espacio escenográfico, etc. También, comprendo cómo estos formalismos son flexibilizados o de alguna manera fracturados en algunas propuestas escénicas. Sin embargo, considero desde mi corta experiencia que el espacio en el teatro es comúnmente utilizado como

² <https://seques.org/>

una herramienta que puede ser manipulada para la creación pero que tiene límites específicos. El lugar teatral -es decir el edificio- en el que se da la representación no es generalmente un material que se use para la misma, a pesar de lo que menciona Carlson, en el libro *Places of Performance*, sobre la significancia que toma incluso la ubicación del edificio teatral en relación a la presentación de la obra que toma lugar en ese espacio, esto se observa y estudia más desde una perspectiva de la recepción mas no para la creación. Más allá de verlo como una característica significativa que influye externamente o contextualiza la representación, ¿qué es lo que puede aportar el espacio a la escena, de manera autónoma? No hablo de los espacios que son modificados para calzar con una ficción, sino que más bien de los que permiten la creación de realidades expandidas relacionando las partes que componen el espacio, para así poder verlas bajo una nueva mirada.

La presente investigación, teniendo como motivación lo señalado previamente, se enfoca en el uso de los espacios en la creación y presentaciones de las *performances* enmarcadas en la Zona Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana. La pregunta que esta investigación busca responder es: ¿de qué manera LOT Perú utiliza el espacio como material de creación en las *performances* de Zonas Fronterizas? Para contestar esta pregunta surgen otros cuestionamientos relevantes: ¿cuáles fueron las temáticas escogidas para las *performances* y cómo estas se relacionaban con el espacio? ¿Qué relaciones producen el espacio que se utilizó como material de creación? ¿De qué formas LOT Perú transforma y produce los espacios en los que se hicieron las *performances* de la tercera Zona Fronteriza de LOT Perú? Mi forma de ver el espacio se ve cuestionada de diversas maneras, la posibilidad de verlo como material de creación es una de ellas.

Para contextualizar mencionaré brevemente el evento artístico que tengo por objeto de estudio. La Zona Fronteriza III fue la primera en utilizar un espacio abierto y de carácter comercial, el espacio público icónico del Centro Histórico de Lima: las Galerías Boza, un

espacio que concentra muchas dimensiones propias de la transformación económica y social de esta ciudad. Transformaciones que, según la perspectiva de LOT, terminaron por marcar este espacio con decadencia, abandono y desertificación (Cueva, comunicación personal, 23 de octubre de 2020). ¿A qué es lo que se refieren con un espacio marcado por la decadencia producto de una desertificación? Si bien el estado de “abandono”, en ciertos sentidos, de las Galerías Boza responde a una migración de carácter socio-económica en relación al desplazamiento de la clase social para la que fueron concebidas originalmente estas galerías, se tendría que cuestionar cuáles son los procesos y las relaciones que se dan en consecuencia a la historia y evolución del espacio, y en qué medida dieron paso a un proceso de “desertificación urbana”, partiendo de lo que el grupo propone en relación al término.

Quisiera señalar la importancia que conlleva el realizar un estudio sobre un grupo de investigación teatral LOT Perú y, por otro lado, un estudio sobre el espacio en relación a su uso para la creación en el *performance art*. Para empezar, existe la necesidad de generar un archivo de registro de la actividad de investigación artística del grupo LOT Perú, debido a que es parte de nuestro desarrollo de las vanguardias teatrales, además de trabajar en una alta integración interdisciplinaria y en la autonomía de las partes que conforman sus trabajos, situándose así, dentro de las artes escénicas, como parte del movimiento posdramático peruano. Sin embargo, en el ámbito de investigación local, LOT no ha recibido la atención que merece. A mi parecer, es necesario poner en valor la producción de investigaciones escénicas experimentales locales y realizar un registro de estas para también poder usarlas como referente en el futuro de nuestra investigación escénica práctica y teórica. Ahora, con relación a producir investigaciones sobre el uso del espacio, considero que es necesario generar una visión integradora sobre las dimensiones que tiene el espacio en las artes escénicas, si bien es un asunto que se ha catalogado en relación al teatro desde diversos estudios –semióticos, escénicos, etc.- las propuestas de estos campos de estudios se ven

limitadas por la falta de integración del espacio social. Al comprenderse el espacio desde su noción concreta –la arquitectura o escenografía- en el teatro, se deja de lado las partes que configuran el espacio fuera de la representación, y que también constituyen la experiencia. Al considerar desde la realidad que nos rodea las particularidades del espacio –sean estas físicas, relacionales, mentales, simbólicas etc.- se puede generar otro tipo de relación entre hecho artístico y público. El colonizar el espacio y utilizarlo como simple arquitectura para la presentación de una obra escénica deja un vacío en la potencialidad sémica del espacio. Considero finalmente necesario tomar consciencia del espacio como un componente que influye en la creación, para así activar un tipo de creación que interconecta las significaciones que trae consigo el espectador sobre su ciudad y su rol en ella. Siento que esto nos permite relacionar de una manera viva el arte con nuestra sociedad.

El objetivo central de esta investigación es establecer de qué manera se genera la relación entre los espacios y los artistas para poder utilizar las partes que conforman el espacio como material de creación para las *performances* que fueron parte de Galerías B: Desertificación Urbana de LOT Perú, en relación al concepto de espacio social de Henri Lefebvre como un producto resultante de la confluencia de las dinámicas y dimensiones materiales e inmateriales del espacio.

Mi hipótesis es que las *performances* realizadas en la Zona Fronteriza III propuestas por los artistas son consecuencia de la confluencia de los distintos componentes del espacio - arquitectónicos, simbólicos, sociales, relacionales, etc.- que se hallan en los territorios tomados para las acciones, desde el abordaje de las “implicancias personales” que traen consigo los artistas. En este sentido, la convergencia de estos factores termina teniendo una función generadora para las *performances* en las que los componentes del espacio se convierten en material indispensable para la creación en particular de cada una de las acciones dadas en Galerías B: Desertificación Urbana. A partir de las intervenciones y los

mecanismos utilizados, se modifican las relaciones del espacio permitiendo verlas bajo una “nueva luz”. Así, estas *performances* permiten volver la mirada sobre el espacio, su historia, sus dinámicas y sus relaciones, generando una reinterpretación del espacio social, su producción y la visibilización de elementos y actividades que en la cotidianidad configuran los espacios y que en ocasiones se encuentran ocultos o invisibilizados.

Para poder comprobar mi hipótesis, me basaré en el análisis de los archivos de LOT Perú -videos y textos participantes de esta Zona Fronteriza-, así como en entrevistas estratégicas a personas involucradas en las cuatro *performances* que he decidido estudiar como objeto principal dentro de Galerías B: Desertificación Urbana.

Los ejes de estudio de esta investigación son la *performance* y el espacio, temas bastante extensos que se pueden analizar desde distintos puntos de vista académico. Teniendo esto en cuenta, el intento de esta tesis no es generar una revisión completa de las perspectivas sobre estos dos temas, sino más bien lograr enlazarlos y generar un sentido en torno a la inquietud principal de la investigación; la cual es entender el espacio, no solo como la ubicación en la que se enmarca un evento artístico de carácter escénico, sino como *materia significativa* para la creación de procesos y productos artísticos.

Para poder generar la base sobre la que realizaré el análisis de las *performances* en el capítulo I, plantearé el marco conceptual para abordar el problema de esta investigación. He determinado que los conceptos sobre el espacio abordados por Hans Thies Lehmann, en su libro *Teatro Posdramático*, en relación a las intervenciones de *site specific*, son de especial interés para abordar la forma de relacionarse con los componentes del espacio social. Estas nociones permitirán el entendimiento de la intervención llevada a cabo para la experiencia de la Zona Fronteriza III, así como la manera en la que influyó esta, en las relaciones que producen el espacio de las Galerías Boza. Para comprender las dimensiones del espacio social en base al aspecto relacional sobre las prácticas espaciales, el aspecto arquitectónico y el

simbólico, partiré de las ideas propuestas por Henri Lefebvre sobre la categoría del “espacio social” que analiza en su libro *La producción del Espacio*, en el cual propone el espacio como un producto de las relaciones que se hallan en este.

En el capítulo II, introduciré a LOT Perú comentando su historia y estética, para luego comentar las características de su trabajo en relación las tendencias dominantes que se hallaban en Lima en la época en la que surge LOT. En este capítulo, también, he planteado una discusión en torno a la revisión sobre dos categorías propuestas y trabajadas por el grupo: la Mesa plástica y las Zonas Fronterizas. Esta revisión permite comprender el proceso que conlleva la creación de eventos de esta naturaleza en espacios públicos, finalizando con una reflexión justamente de lo que significa trabajar en espacios en estado de “abandono”, de qué se trata este abandono del que se habla y cuáles son sus posibilidades.

En el capítulo III, podrán encontrar la descripción general de cómo se preparó y se presentó la intervención de Galerías B: Desertificación Urbana y la descripción más detallada de cuatro de las *performances* de esta Zona Fronteriza, las cuales considero especialmente relevantes para este estudio. Finalmente, este capítulo contiene el análisis sobre la forma de producción y transformación de los espacios y las relaciones que forman parte de estos, para poder entender como los componentes del espacio pudieron ser utilizados como material de creación y en qué medidas se transformaron.

Etapas de la investigación

Como el objeto de estudio es el arte efímero de la *performance* y, debido a que no estuve presente ni en la creación ni la presentación de estas, he trabajado a partir del material audiovisual de registro del día del evento, durante la preparación de este, y partes de las *performances* mismas. También he revisado videos complementarios como reportajes sobre el espacio o el mismo evento artístico.

También, he recogido información para lograr un panorama más completo, esta se divide en tres grupos. En primer lugar, el material audiovisual en relación Galerías B: Desertificación Urbana, este es el video de registro, así como un *reel* de las *performances* y un reportaje sobre el evento. En segundo lugar, las entrevistas a personas clave para el entendimiento de la creación de las *performances*, lo cual me ha ayudado entender el proceso que conlleva la intervención del espacio y a posicionar la idea de “espacio como material”. Por último, el recojo de literatura que conforma el marco conceptual, fundamental para el análisis de las *performances*, así como también material con relación al contexto y la historia de las galerías.

Herramientas de recojo de información e instrumentos de análisis

He realizado entrevistas específicamente formuladas para cada entrevistado y planteadas a profundidad a Carlos Cueva, Lucía de María, Rafael Freyre Carlos León-Xjiménez y Sergio Zevallos. En este caso, he recogido información relevante sobre el proceso de creación de las *performances*, así como las teorizaciones personales de los artistas frente a las Zonas Fronterizas, para poder entender los procesos personales y contrastarlos con lo que he podido observar y analizar.

Además, la lectura de artículos y noticias sobre la historia de los espacios intervenidos en las *performances*. Este recojo de información es para generar un panorama general sobre las percepciones que se tenían sobre los espacios elegidos para las *performances* y así poder entender la producción de los espacios sociales.

Estado del arte

No se ha encontrado estudios específicos que vayan de acuerdo al tema de espacio como material de creación, sin embargo, se ha tomado como punto de partida relevante las definiciones propuestas por Patrice Pavis en *Diccionario de Teatro* y por las discusiones en

torno al tratamiento del espacio y sus implicancias semióticas en *Places of Performance*, de Marvin Carlson.

En relación a la visión del espacio en el teatro, Pavis (1998) diferencia 7 tipos de espacios: actoral, dramático, escénico, interior, lúdico, textual y, el que contiene a los otros tipos de espacio, el teatral. De los que corresponde comentar para plantear las ideas en torno al tema principal de esta investigación son; el actoral, el escénico y el interior. Con respecto al espacio actoral, deja claro que es un espacio simbólico “inviolable e infranqueable para el público” (1998, p. 169), este espacio habla específicamente de la segregación entre público y espectador, es un espacio creado por la fisicalidad del actor, y la realidad que construye con esta, en relación a la representación.

En segunda instancia, el espacio escénico, se limita al espacio físico esencialmente el espacio donde se realizan las representaciones, se “nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico” (Pavis, 1998, p. 171). Sobre los límites de este espacio señala Pavis, que en el teatro las delimitaciones entre “juego y no-juego”, definidas por cada tipo de representación, sin embargo, lo que permanece es la división generada por la mirada de los espectadores y “el objeto mirado en el escenario, es decir la representación (1998, p.171). Interesante es lo que le sigue formas de definir el espacio, los “objetos” o representación y a los observadores, Pavis continúa haciendo un pequeño comentario sobre este encuentro entre las personas que dejan el rol del espectador para encontrarse activamente con el “objeto”. Es ahí donde encuentro la provocación que impulsa este estudio, el encuentro en donde “el espacio escénico y espacio social se confunden” (Pavis, 1998, p. 171). Sin embargo, este comentario, como mencioné, fue breve y para ejemplificar aquello que no es lo que sucede dentro del umbral del teatro. La continuación de la descripción del espacio escénico hace referencia más bien al espacio concreto, físico, desde el edificio y cómo influye en la mirada o la

escenografía, y en la semiótica de esta. Finalmente, el espacio interior, lo divide desde tres perspectivas: espectador, realizador y actor. Es interesante comenzando por el espectador, como es que se plantea inicialmente que el teatro es el espacio de la exteriorización, sin embargo, Pavis luego lleva transformada esta premisa planteando que es el espacio donde el espectador debe proyectarse, identificarse, finalmente para generar algún tipo de catarsis (Pavis, 1998, p. 173). Desde la perspectiva del realizador hace referencia a la transformación de aquello propuesto por un texto, en conjunción con la mirada del “yo íntimo” del realizador, para dar forma a la escenificación. Y finalmente, el espacio interior del actor habla especialmente de la capacidad de este de ser atravesado por aquello que interpreta, sin dejar de revelar nunca el trasfondo de su ser (Pavis, 1998, p. 174). La razón por la que elegí partir de estas definiciones como un estudio previo del espacio en relación al teatro, es debido a que estas hablan en cierto sentido hablan de las limitaciones con las que, considero, se han tratado espacio. Incluso, más allá de hablar de limitaciones, podríamos hablar del espacio creado para, teniendo en cuenta las divisiones, y el servicio de este espacio en pro a la representación. Lo interesante de esto, es ver cómo estas premisas pueden romperse para dar lugar a otras formas de entender el espacio.

Por otro lado, Marvin Carlson comienza su libro *Places of Performance*, reflexionando sobre cómo está estructurada el espacio dentro del edificio teatral; y como este estaba pensando en llevar a atención de espectador al área de representación, el escenario. Pero, continúa casi inmediatamente, señalando que en los años más recientes se ha comenzado a considerar la experiencia del teatro de nuevas maneras, permitiendo que ya no tengamos que aproximarnos al teatro solo como concreción física de un texto con una preocupación histórica (Carlson, 1989, p.2). Este cambio permite también comenzar a considerar otros factores que influyen en la representación o presentación de una obra teatral, factores que están ligados a la espacialidad en la cual se presentan estos eventos y como estos

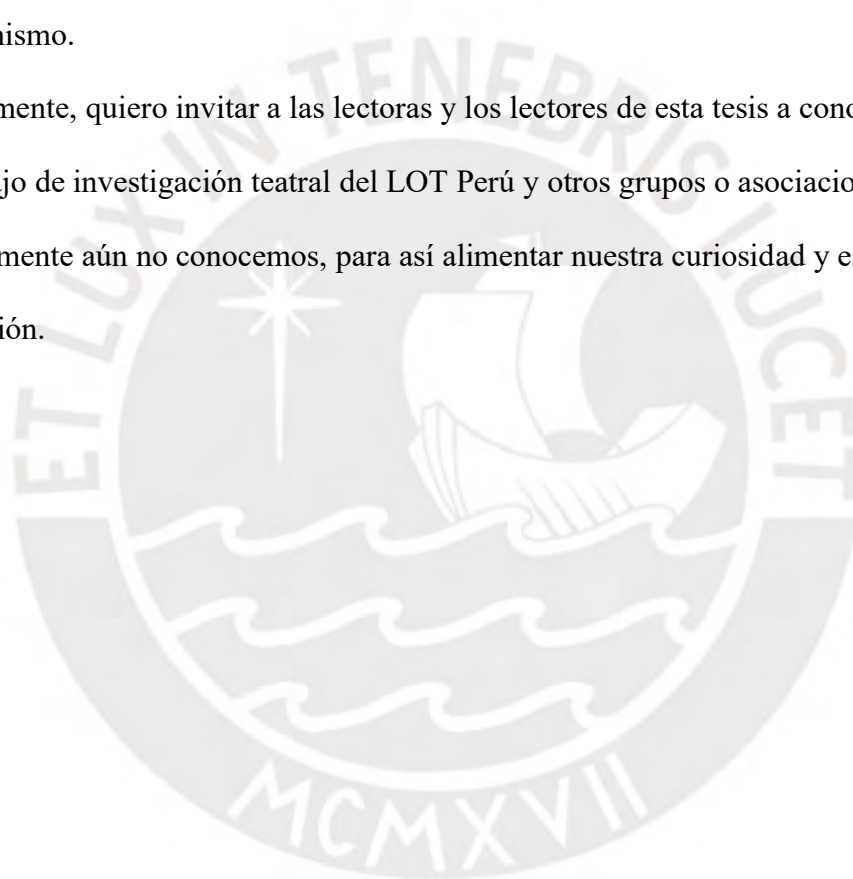
influyen en la recepción de las obras. Es interesante lo mencionado por Carlson sobre el hecho de que cada persona nace en una sociedad “preexistente”, y que desde el momento de su nacimiento se involucra continuamente relacionadamente con esta cultura (1989). Sin embargo, el proceso de aprendizaje cultural nunca acaba, incluso a lo largo de la vida se va modificando. Este es un punto específico del porqué las diversas estructuras que forman parte de un espacio e incluso el recorrido hacia este toman algún significado en la constitución de la experiencia de un evento. Si bien lo propuesto por Carlson está relacionado a la semiótica del espacio físico –con sus componentes históricos y sociales- su visión dirige hacia la experiencia teatral. Sin embargo, el comprender que todos estos puntos, en conjunción al espacio social son elementos significantes que influyen dentro de una experiencia es lo que impulsa y sostiene el camino de esta investigación.

A modo de cierre

El momento en el que estamos viviendo, en el marco del covid-19, el espacio se presenta como una urgencia y ante las limitaciones nos grita con desesperación que es una necesidad pensarlo para descubrir nuevas formas de cohabitar, producir, desestructurar y en ese proceso reestructurar el espacio como lo conocíamos hasta antes de la pandemia. Hoy que escribo desde la habitación en la que vivo desde hace más de un año, pienso y anhelo el espacio público de ayer, pero soñando en el nuevo espacio público de mañana. Si bien, esta tesis no busca reconfigurar las dinámicas del espacio público a partir de lo propuesto en las siguientes páginas, se parte de la comprensión que es desde el arte que ocupa los diversos espacios sociales, se entienden, visibilizan, se reflexionan e incluso se llegan a modificar momentáneamente (a veces hasta por un momento no tan breve) aquellas dinámicas propias de los espacios producidos en nuestra sociedad. Considero que el estudio de las problemáticas que el espacio social nos propone puede facilitarnos el camino hacia la transformación de nuestras formas de coexistencia. Estoy a la expectativa de ver cómo volveremos a tomar los

espacios, y también ahora de cómo estos espacios nos tomen a nosotras y nosotros y transformen nuestras relaciones, que se están generando de acuerdo a nuevas dinámicas sociales en los espacios virtuales. Esta tesis es un intento de comprender cómo el espacio influye íntimamente en algunos procesos de creación performática interdisciplinaria desde sus dimensiones más resaltantes, y cómo finalmente a partir de las *performances* se genera una ruptura en el habitual espacio producido por los movimientos hegemónicos entregándonos un momento único e irrepetible, que aun así contiene en sí partes esenciales del espacio mismo.

Finalmente, quiero invitar a las lectoras y los lectores de esta tesis a conocer más sobre el trabajo de investigación teatral del LOT Perú y otros grupos o asociaciones artísticas que probablemente aún no conocemos, para así alimentar nuestra curiosidad y estimular nuestra creación.



CAPÍTULO I. MARCO CONCEPTUAL

A partir del estudio de la tercera edición de las Zonas Fronterizas del grupo La Otra Orilla-LOT Perú, la siguiente investigación busca realizar un análisis sobre las dimensiones y relaciones del espacio, y su utilización como material de creación de las *performances*. De esta manera, el punto de partida para marcar una ruta conceptual será el definir y comprender algunas visiones sobre el *performance art* en relación a las prácticas espaciales, el espacio concebido y los espacios de representación, que están ligados al concepto de espacio como producto que propone Henri Lefebvre.

He determinado que los conceptos propuestos por Hans Thies Lehmann (2017) sobre el “Teatro Posdramático” son adecuados para establecer las bases sobre las que he realizado este estudio. Esto se debe principalmente al interés del grupo LOT en desarrollar investigaciones artísticas desde un planteamiento escénico no supeditado al drama. Como menciona el director del grupo, Carlos Cueva, en una conversación con Mijail Mitrovic sobre *Filoctetes*, en el trabajo del grupo el drama se encuentra escondido, está detrás de la acción³. Considero que en el trabajo del grupo LOT el concepto de drama se presenta en las tensiones detrás de lo inefable o, en ciertos casos, de lo ininteligible. El concepto tradicional del drama aristotélico no es el objeto central ni en sus piezas teatrales, ni en sus Zonas Fronterizas, sin embargo, hay un tipo de drama que se presenta en las tensiones y fricciones que se generan en los encuentros de los materiales que proponen -cuerpo, texto, objetos, entre otros-, así como las tensiones que presentaré en este estudio en relación al espacio y las relaciones sociales de este. Es debido a esto que, con el objetivo de proponer una base conceptual en

³ Fragmentos de una conversación: Carlos Cueva y Mijail Mitrovic en <https://lotperu.org/project/filoctetes/>

torno al *performance art* y el uso del espacio en las intervenciones de *site specific*, revisaré los conceptos propuestos por Lehmann⁴.

Está claro que uno de los impactos de la acción efímera e irrepetible de la *performance* se encuentra en la relación que se genera con el espacio y con el espectador, quien a veces cumple el rol de participante. Para empezar con esta última, como señala Lehmann (2017), la relación con el espectador en la *performance* constituye una diferencia con la situación teatral, ya que a pesar de que en el teatro se tiene en cuenta el proceso entre la escena y el espectador, este mismo no constituye un eje central en la práctica teatral (p.241). Sin embargo, la relación entre el espectador/participante es fundamental para la filosofía del *performance art* (Lehmann, 2017, p. 241) debido a esta que enfrenta la acción y el cuerpo en todas sus significancias directamente con el espacio en el que se encuentra el público. Esta cercanía genera un riesgo, la posibilidad de la ruptura de ideas preconcebidas que pueden permitir -como pretendo comprobar más adelante- la reconfiguración de algunas relaciones que se dan en el espacio, esta posibilidad se da cuando los espectadores se encuentran en una situación inmersiva ante la que tienen que reaccionar a lo que ocurre ante a su alrededor. Esto sucede en espacios en los que la distancia protectora y cómoda entre escena y sala no existen (Lehmann, 2017, p. 449). En relación a lo mencionado, Lehmann habla de la estética del riesgo, que se da en espacios no convencionales, en los cuales no existe esa distancia estética que produce seguridad entre escena y espectador generando así la posibilidad de rupturas de tabúes que hieran las susceptibilidades del espectador (2017, pp. 448-449). Sin embargo, considero que el riesgo no solo está relacionado con estos imaginarios heridos sino más bien está en la posibilidad de la reconfiguración de conceptos dados en el espacio, como las relaciones jerarquizadas -lo cual abordaré más adelante en

⁴ Me parece relevante mencionar la aclaración que hace Lehmann, en la que señala que la revisión del término *performance* que él realiza no hace referencia al *performance art* en sí mismo, sino a la actuación no mimética ni representativa (Lehmann, 2017, p. 43); sin embargo, con lo propuesto por el autor se adecua a las características del objeto de estudio.

relación a los conceptos de producción del espacio. Posibilidades que podrían permitir reflexiones sobre las relaciones dadas en el espacio que rompan con el orden establecido, pero esto ya entra en el campo especulativo sobre las revoluciones que pueden generar el arte. Continuando sobre la relación que se da entre el espectador y el performer, es lógico que suceda en un espacio determinado, lo que hay que tener en cuenta es que “el espacio social contiene objetos muy diversos, tanto naturales como sociales, incluyendo redes y ramificaciones que facilitan el intercambio de artículos e informaciones (...) Esos “objetos” no son únicamente cosas sino también relaciones” (Lefebvre, 2013, p. 134). Son estos “objetos”, o dimensiones cómo he preferido catalogarlos, que producen la identidad de un espacio, pues finalmente, no solo contienen estas dimensiones en su distante autonomía, sino que coexisten, confluyen, se relacionan, se mezclan y se transforman las unas a las otras mediante las relaciones que conforman este espacio. Estas relaciones surgen entorno a roles y posiciones según las funciones que cumplen, en ese sentido relaciones jerarquizadas, digamos por ejemplo mozo/cliente, propietario/arrendatario, empleador/empleador -como para mencionar algunas relaciones básicas. Volveré sobre estos puntos más adelante para discutir en torno a los conceptos propuestos por Lefebvre en relación a mi objeto de estudio.

Considero que estos objetos y relaciones que conforman el espacio son la causa del porqué el *performance art*, como menciona Lehmann (2017), ha sido definido como “una estética integradora de lo vivo” (p. 240). Esto es dado a que al relacionarse en y con él, estas partes del espacio social forman parte de esta vida que integra la *performance*, permitiéndose así no limitarse “a presentar el resultado final de su creación secreta, sino que valorar el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso teatral” (p. 238). Desde otra perspectiva, en relación al campo de las artes visuales, el mismo autor establece que “el *performance art* se presenta como expansión de la representación pictórica y objetual de la realidad a través de la dimensión del tiempo. Las características fundamentales que el

performance art comparte con el teatro son: duración, instantaneidad, simultaneidad e irrepetibilidad” (p. 238). Por un lado, tenemos la procedencia del *performance art* desde el campo de las artes visuales, en las cuales los conceptos trascendieron los medios para originalmente plantearse en el soporte del papel para luego pasar al campo de la acción. Una acción espacial y temporal que permite dar ejecución de ideas formales (Goldberg, 2001, p. 7) que no tienen propósito a ser “representadas” o presentadas a través de un objeto estático. Por el otro lado, en relación a su cercanía con el campo del teatro, estas características que comparten tienen relación directa con su aspecto temporal-espacial. Como señala Carlos Cueva, la *performance* pide “préstamos” a otras disciplinas artísticas (Cueva, 2018) para construir su mediación entre cuerpo/espacio. Esta característica podría también ser percibida en común con el arte teatral, sin embargo, la diferencia es fundamental. Si bien, hay corrientes teatrales que buscan darle autonomía a las disciplinas que se presentan en escena - digamos principalmente corrientes posdramáticas- en su mayoría la integración de las artes en el teatro sirve al propósito de la representación. Por el contrario, en la *performance* estos “préstamos” a los que se refiere Carlos Cueva tienen mayor relación con la autonomía de estas disciplinas en búsqueda de nuevas lecturas ante las relaciones de la acción performática del cuerpo, el espacio y los espectadores. En relación a al cuerpo, desde la perspectiva del teatro en el campo extendido -que tiene íntima relación con las expresiones performáticas-, José Antonio Sánchez declara que el cuerpo del actor -o del *performer*- fuera del espacio institucional, privado de su protección, se convierte en el único soporte material de la representación (Sánchez, 2008, p. 29). Si bien en términos de este estudio no nos corresponde hablar sobre la representación, lo que interesa de esta afirmación es el entender el cuerpo como soporte que media entre la presentación y el espacio no convencional, el cual no está concebido específicamente para el arte, por ende, carece de las convenciones y formalismos que ponen distancia artistas y espectadores. La confrontación entre cuerpo y espacio da la

posibilidad de develar las circunstancias en el que este cuerpo se inscribe, pues ambas son materias significantes, tanto cuerpo como espacio, como individuo/ciudad, esto permite manifestar las relaciones originales, así como pueden ser modificadas momentáneamente por la *performance*. A partir de lo mencionado previamente surgen algunas preguntas, ¿de qué maneras se integra lo “vivo”?, ¿cómo se cataloga y extrae de esto “vivo” elementos para la creación? ¿cuáles son los elementos que forman parte de este proceso temporal que se presenta?, ¿qué papel cumple el espacio en la creación de manifestaciones artísticas que tienen como uno de sus ejes el tomar en cuenta la relación entre los espectadores y artistas?

Para entrar a definir más concretamente este espacio del que tanto comento, sería mejor comenzar por revisar cómo se percibe el espacio en el teatro posdramático, el cual, según Lehmann, deviene de una parte, destacada del mundo, y puede entenderse como “algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales, pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida” (2017, p.280). Al entenderse el espacio como una parte del mundo real, no fabricado, sino que se expande, desde la visión del teatro posdramático hay un acercamiento más concreto en relación a la continuidad de las partes que conforman el espacio, dándole relevancia en relación a lo que sucede, no utilizando el espacio en servicio de la obra, o tratando de crear un “marco adecuado para la experiencia de lo dramático” (Lehmann, 2017, p.285). Sin embargo, cuáles son estas partes que se mantienen en este *continuum* y de qué forma. Claramente dependerá de los artistas tomar esa decisión, pero en qué medida este *continuum* es una reproducción o una modificación de esta parte; o permite, en otro sentido, mirar este fragmento del mundo real con otros ojos, reenfocado, puesto en primer plano. Este factor, que encuentro substancial en el entendimiento de lo que podría suceder en relación a las *performances* de Galerías B: Desertificación Urbana, se conecta con el concepto clave bajo el que analizaré desde el uso del espacio, en estas acciones: el *site specific*.

Lehmann, en la revisión sobre formas de utilización del espacio en el teatro posdramático, cataloga como “teatro en el lugar”⁵ a aquellas creaciones teatrales que tienen lugar en espacios no convencionales, con características específicas, diferencia dos tipos de intervenciones en el lugar. Por un lado, aquellas que utilizan el espacio como ubicación contextualizante -contexto espacial que generalmente, en el edificio teatral, se fabrica y presenta a través de la escenografía. En este tipo de intervención de teatro en locación, “los actores actúan simplemente entre las máquinas de una fábrica y ante los utensilios con los que se encuentran sin que se altere el carácter básico de la espacialidad como escena” (Lehmann, 2017, p. 96-97) y el público se encuentra asimismo situado *simplemente* en el lugar. Un ejemplo podría ser el montaje del auto sacramental de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, dirigida en el 2017 por Luis Peirano y presentada en el atrio de la iglesia San Francisco. Lo que sucede en estos casos es que el espacio se toma y utiliza en sus dimensiones más concretas, sin generar un reenfoque sobre las implicancias invisibles de estas. Se le da un uso al espacio, como menciona Romero (2016), a manera de marco o sea como fondo o contenedor de la representación (p. 313). Por el otro lado, está la intervención de *site specific*, en la cual, lo que sucede es que se genera “otra escena dentro de la escena y se crea una relación entre ambas que puede presentar, de modo más o menos evidente, un conjunto de contradicciones, reflejos y correspondencias” (Lehmann, 2017, p. 296). Esta relación de correspondencia permite potenciar tanto la acción, obra o *performance*; como el espacio, generando una tensión comunicativa entre acción artística y espacio real, dejando presenciarse a ambos tanto autónomamente como en relación a la afectación que uno genera en lo otro, dando espacio para percibirse y pensarse de maneras diferentes. De esta manera, se podría hablar del espacio como un soporte de la intervención, que es susceptible a los cambios y transformaciones que genera en las relaciones del espacio, algo así como lo que “el

⁵ Puede encontrarse en, *Theater on location* en Lehmann, 2017, p. 295.

lienzo viene a ser para el pintor, el soporte que permite dar materialidad al acto” (Romero, 2010, p. 313). Así como este lienzo que tiene características que son parte del producto final y puede ser cortado, pintado y sometido a diversas técnicas para su transformación, el espacio también puede ser sometido a estos cambios, sin embargo, no solo desde su dimensión material, pues como ya he mencionado al espacio lo compone la confluencia de las relaciones de producción con las diversas dimensiones que son parte de él.

Esta perspectiva abre a las posibilidades a que el espacio que se utilice para estas intervenciones pueda ser mostrado bajo una *nueva luz* (Lehmann, 2017, p. 296), considero que así pueden develarse las partes que conforman el espacio. Lehmann menciona al respecto que “cuando se actúa en una nave industrial, una central, o un vertedero se origina una nueva mirada estética en la que el espacio se presenta a sí mismo; deviene coactor sin estar comprometido con una significación determinada” (Lehmann, 2017, p. 296). Esta posición de coactor que le da Lehmann al espacio, podría también ser observada como una autonomía identitaria del espacio, lo cual le da una independencia que genera diversas lecturas en relación a la acción que se presenta en dicho espacio. Para que esta situación pueda darse, los artistas deben tratar al espacio como una materia con vida propia, producto de las relaciones que se dan en el espacio; considerando que cualquier forma de anulación o colonización de esta vida solo buscaría convertir al espacio en una pomposa escenografía realista.

El espacio se estudia desde su dimensión física, arquitectónica, histórica, antropológica, social, psicológica, mental, íntima, familiar, etc. Como señala Lefebvre (2013), una investigación sobre el espacio social -que es el espacio del que trata esta investigación- trata de una globalidad en términos de sus partes, no excluye estudios puntuales; sin embargo, los estudios que se han realizado desde diversos campos, en búsqueda de esa precisión, valorada en tanto que mensurable y controlable, han caído en la desarticulación de aquello que compone el espacio (Lefebvre, 2013, p. 59).

Estas visiones desarticuladas, han buscado darle explicaciones a aspectos diferentes del espacio que finalmente conforman el todo que constantemente estamos experimentando en él y a través de él. En el ámbito de los estudios teatrales se ha hablado del espacio escénico, el dramático, el espacio actoral, el arquitectónico teatral, etc. Sin embargo, para los propósitos de esta tesis no me enfocaré en ninguno de estos, Romero (2016) citando a Gaston Breyer (2008) menciona que este reflexiona sobre el espacio en relación al acto escénico como, “asunto poco estudiado, casi ignorado por los propios hombres de teatro, sin embargo, hace a la esencia del hecho escénico y define si habrá o no teatro” (p. 311). No solamente define la posibilidad de teatro, sino que ciertamente influye en el tipo de experiencia que se tenga, además de las teatralidades que pueden ciertamente darse en distintos tipos de espacios. Por ejemplo, las presentaciones teatrales que se dan en una plaza pública son en definitiva distintas a las que podrían darse en *The Globe Theatre*, por más que insten a mecanismos teatrales similares para la representación. Esto se debe no solo a la preparación de los actores o la compañía, a los equipos técnicos o a la complejidad del texto dramático, se debe también a la influencia de las dimensiones socio económicas que están insertas en una arquitectura particular, que tiene fines específicos, en un territorio dentro de una ciudad con características determinadas; por ende, los códigos y las relaciones que se dan en cada espacio tendrían diferencias substanciales. Marvin Carlson (1989) explica lo señalado desde la semiótica del espacio teatral de la siguiente manera, el modelo en el que se estudiaba históricamente el espacio considerando solo el área correspondiente a la representación o en casos el del público, ha mostrado ser inadecuado para estudiar la experiencia social del teatro, ahora estamos más cerca a entender a la experiencia teatral como un evento sociocultural, más allá de las implicaciones que traen consigo el texto o las teatralidades, sino, considerando la experiencia de la audiencia reunida para compartir la creación del evento total (p. 2).

En relación a esto, Lehmann, sostiene que, en las intervenciones de sitio específico, los *performers* y espectadores;

Viven la misma experiencia no cotidiana de un espacio (...) en la cual pueden sentirse las huellas de su producción y de su historia. En esta situación espacial comunitaria se precipita de nuevo el motivo del teatro entendido como tiempo compartido, como experiencia conjunta” (2017, p. 297).

Entonces, para la creación de una experiencia comunitaria a partir de una intervención de sitio específico que logre mostrar el espacio bajo una nueva perspectiva, los artistas deberían de tener en consideración las dimensiones y dinámicas de este, para así darle oportunidad al “espacio” de actuar, manifestarse y responder, a estas intervenciones. Solo de esta manera puede lograrse -en mayor o menor medida- una intervención que modifique las relaciones que configuran el espacio, así sea momentáneamente.

1.1. Sobre la producción del espacio

En el libro *La producción del espacio*, Lefebvre conceptualiza el espacio ligando las dimensiones que han sido previamente estudiadas y las pone bajo la mirada del concepto marxista de producción. Así, presenta al espacio social como un producto resultante de las relaciones sociales que constituyen un espacio en torno a las actividades económicas y la privatización de los espacios urbanos.

Como bien explica Lefebvre, “el concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico” (2013, p. 57). De esta manera, en sus relaciones confluyen todas las concepciones que pueden traer las partes que conforman un espacio. Por un lado, es el espacio de la propiedad además de ser óptico y visual. Por otro lado, su pertenencia a la propiedad se contrapone con el interés del cuerpo y con lo sensorial. (1974, p. 222). En ese sentido, es relevante observar la direccionalidad de la experiencia se orienta hacia lo óptico y

deja de lado las otras experiencias sensoriales. Por ello, surge la interrogante: ¿al modificarse la producción de un espacio y darles lugar a otras sensorialidades se crean nuevas relaciones sociales en el mismo? ¿Es esta una de las consecuencias de re-producir un espacio con características específicas pertenecientes a un espacio producido específicamente para el consumo?

Por otro lado, Lefebvre también hace mención de que

la relación del espacio con la sociedad proviene o tiene relación con varias ciencias (...) pero concierne también al conocimiento general puesto que el conocimiento hoy implica una capacidad creciente de controlar el espacio —la informática permite concentrar en un solo punto, en un aparato, lo que concierne a inmensas extensiones—. La tecnología trata el espacio a gran escala. (1974, p. 221).

Justamente, este tratamiento del espacio a gran escala a través de la tecnología tiene relación específica las comunicaciones y el transporte en un mundo globalizado, consecuencia de estos avances tecnológicos se dan cambios en las relaciones y las prácticas sociales, tanto por el aspecto espacial que va transformándose para satisfacer los nuevos ideales de la clase dominante, como por los nuevos flujos que se generan alrededor de un espacio. Esto se genera mediante la planificación espacial por parte de arquitectos, gobernadores, tecnócratas. Harvey en relación a la planificación modernista en París menciona que las tecnologías, en relación a las comunicaciones y las conexiones ferroviarias son algunos de los hechos materiales que influyen directamente en las transformaciones de la escala espacial que van de la mano con la configuración de nuevas relaciones espaciales (2008, p. 149). Estos son procesos activos que influyen directamente en la configuración de las tres nociones que utiliza Lefebvre para plantear la producción del espacio: la

representación de los espacios, las prácticas espaciales y los espacios de representación (2013, pp. 97-98).

Es en el espacio mismo y por el espacio donde se producen y reproducen las relaciones de producción capitalistas que lo transforman en un espacio instrumental del sistema. (Lefebvre, 1974, p. 222). Para afirmar esto hay que comprender la tríada de Lefebvre, a través de la que unifica el proceso de producción del espacio. Para darle sentido a esta tríada y situarnos en relación al espacio que analizaré, ubicaré estas tres categorías en relación a las Galerías Boza durante su auge. En el caso de estas galerías, fueron concebidas como un espacio comercial específicamente dirigido hacia la clase dominante socialmente, esto es el edificio de dos pisos que conecta dos calles principales del Centro de Lima que en la época de su construcción era epicentro de la vida de la alta sociedad. Este edificio, la representación del espacio, se concibió en función a la específica rama de consumo, intereses y objetos fetiches en relación a esta clase dominante; esta tendría, a partir de su materialidad - es decir la construcción, la arquitectura, concebida a manera de un proyecto dentro de un contexto espacial- un impacto importante y predominancia sobre la producción del espacio (Lefebvre, 2013, p. 101). En consecuencia, las prácticas espaciales en relación a la arquitectura y flujos circundantes a ella se vivían en función a las actividades comerciales y da como resultado las jerarquías de relaciones en base a los roles que ejercen los usuarios que practican el espacio; es decir, cliente/mozo, compradora/vendedora, etc. Finalmente, los espacios de representación, es decir, “el espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan (...) se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado (Lefebvre, 2013, p. 97). Este es el espacio correspondiente al imaginario colectivo en relación a las imágenes, por ejemplo, los carteles de las tiendas de moda, tanto como las marcas y los estilos que se presentaban en las vitrinas; estos signos no verbales constituyen la parte mental, la cual se reproduce a partir de las prácticas espaciales.

Finalmente, algo que encuentro relevante para la comprensión de los procesos que se dieron en la Zona Fronteriza III para la intervención del espacio es que el espacio social puede reconstruir “un proceso complejo: descubrimiento, producción, creación (...) todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad” (Lefebvre, 2013, p. 57). Estos tres procesos simultáneos que se producen dentro del espacio social tienen una importancia particular en este estudio ya que se realizan de manera orgánica en la existencia cotidiana del espacio –relacionada a un sistema de relaciones comerciales-, se reproducen desde la intuición e investigación en cierta manera consciente y desde la reflexión para la creación de *performances* de sitio específico como las de las Zonas Fronterizas.

Dicho esto, resulta necesario preguntarse ¿cuáles son las relaciones que constituyen y producen el espacio?, ¿en qué manera los roles dados se jerarquizan y en función a qué? y finalmente, ¿cuáles son los factores que influyen en la evolución de estas relaciones que producen y reproducen un espacio cambiante en función a su contexto?

CAPÍTULO II. LOT PERÚ

LOT Perú -La Otra Orilla de la investigación teatral de la escena limeña-, es una organización artística sin fines de lucro que desde el año 1998 se establece en Perú, bajo la dirección de Carlos Cueva, quien junto a artistas de diversas disciplinas crea una asociación para la investigación escénica desde perspectivas interdisciplinarias. LOT Perú tiene sus inicios con su fundador y director, en su trayectoria de formación personal, cuando después de haber sido miembro fundador del grupo de teatro Cuatrotablas, viajó por Asia y Europa buscando nuevas formas de entender el arte escénico y la pedagogía teatral; pasando desde experiencias con Grotowski, prácticas en teatro Noh, danza Buyo y Butoh en Japón, dirigiendo al predecesor grupo LOT, La Otra Orilla en Alemania y participando como director/observador en las Lesiones de Milán de Tadeusz Kantor.

El grupo está conformado por artistas y colaboradores de diversas disciplinas. Carlos al regresar a Lima plantearía una serie de talleres que le permitió conocer e integrar a su equipo jóvenes con inquietudes diversas, así fue como conoció al joven Rafael Freyre LOT en 1997. La búsqueda que realizaba Carlos no estaba orientada en actores virtuosos o con formación en teatro, sino más bien se acercaba a la idea que planteaba Brecht del actor consciente sobre sí mismo, capaz de articular sus discursos como ciudadano e intérprete (Sánchez, 2008, p 11). Sin embargo, Carlos no buscaba propiamente actores interpretativos, puesto que decidió romper radicalmente con la idea de “representación”. Así fue conformándose LOT como un grupo interdisciplinario, en búsqueda de experiencias que vayan “más allá del teatro”. Comenzando por Rafael que es arquitecto y director de arte, en LOT ejerce como actor, investigador y diseñador en los proyectos arquitectónicos y espaciales del grupo. Luego, se integró Lucía de María, quien desde su formación en psicología aportó otros intereses al grupo, investigando sobre la herramienta de la voz como vehículo y la tecnología como medio de distanciamiento que permite cuestionar y extrañar al

sujeto de aquello que es enunciado, lo que se ve en su labor como actriz en el grupo. Además, Lucía ejerce como gestora cultural y productora en LOT. Basilio Soralez, actor y performer ha sido parte de numerosas producciones de LOT, desde *Ecúmene*, la primera obra del grupo en 1998. El artista Sergio Zevallos ha colaborado con el grupo en diversas Zonas Fronterizas, como en Galería B: Desertificación urbana en la que fue asistente de dirección de Carlos. Continuando con la lista de integrantes y colaboradores multidisciplinarios de LOT también está Mijail Mitrovic, investigador en el campo de las artes y músico, así como también el músico Roger Velásquez y las actrices Lita Sousa y Erika Aguilar; entre otra larga lista de artistas que han colaborado con LOT a lo largo de sus más de 20 años de labor artística.

Como grupo LOT ha presentado un fuerte interés en investigar el paso del humano de la modernidad a la hipermodernidad o la posmodernidad, utilizando elementos tecnológicos que les ha permitido investigar desde un distanciamiento crítico los cuestionamientos y tensiones en relación a nuestro cuerpo, espacio, ciudad. Algunas de las Zonas Fronterizas previas a Galerías B: Desertificación Urbana tematizan estos puntos a partir de los espacios que utilizaron como la que tuvo lugar en la Casa Mujica (diciembre 2000), un espacio que estuvo en abandono total por muchos años hasta que LOT lo activó tematizando sobre la “Presencia y Ausencia” y problematizando en relación al cuerpo y el “poblamiento y despoblamiento del espacio”⁶. La casa fue encontrada en total estado de abandono, no había sido utilizada por mucho tiempo. El estado de la casa, las habitaciones llenas de escombros fueron el punto de partida de las temáticas de los talleres. En la presentación de la Zona Fronteriza se ve presente la temática en el juego entre luz y oscuridad, la evocación a conversaciones familiares que ya no están presentes, a través del silencio de una respuesta que nunca llega como en la *performance* de Lucía, la temática se siente (Cueva, 2019b). Sin embargo, este tema decantaba del estado físico del espacio, el aspecto más obvio y resaltante.

⁶ Zona Fronteriza Casa Mujica: <https://lotperu.org/project/presencia-y-ausencia>.

Por otro lado, el tema de la tecnología como aspecto cotidiano, de la rutina y la repetición, también se encuentra en una voz automatizada, mecanizada, muestra las nuevas formas en las que se practica la vida diaria que ha sido modificada por la presencia de televisores y computadoras. Este punto, si bien no deviene del espacio físico que intervinieron, considero era parte de la realidad de la vida de esta performer, y era parte de las de las prácticas sociales que conforman la producción de espacios que veremos más adelante.

A pesar del marcado inicio en el teatro dramático que ha tenido el fundador de LOT, el camino de Carlos y los lugares de dónde venían los integrantes del grupo más bien lo ha llevado a tomar diferentes alternativas en cuanto a lenguajes y estéticas, que les alejan de la representación del teatro dramático, más bien acercándose al teatro posdramático de Lehmann. Al trabajar con la tecnología como elemento en algunos casos de distanciamiento tanto de la idea de representación como del acto comunicativo -como mencionaba en la introducción que sucedía en *Filoctetes*-. La tecnología como un símbolo representativo del paso del humano a la hipermodernidad, por ende, a un individualismo que afecta al colectivo.

El pensamiento posmodernista de Jean Baudrillard sobre el concepto de “Simulacro”, ha influido de manera profunda en los procesos teóricos y prácticos del grupo LOT, sus investigaciones escénicas e interdisciplinarias parten la potencialidad de los materiales en su forma abstracta. “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro, a una ausencia” (Baudrillard, 1978, p. 8). En este sentido LOT genera estos simulacros, a partir de las posibilidades de un objeto y su materialidad generando tensiones sobre la ausencia de algunas cosas que antes fueron parte de los espacios, como sucede en Galerías B: Desertificación Urbana.

LOT tiene desde sus inicios una búsqueda hacia la universalidad en su trabajo, busca despojar sus propuestas escénicas de significaciones impuestas. La neutralidad y la abstracción son características resaltantes en el trabajo del grupo. De hecho, las ideas que trae

consigo Carlos, devienen en la búsqueda de eliminar toda ilusión causada por los elementos que constituyen una pieza escénica; esto va desde el espacio escénico, eliminando la escenografía y atrezzo, eliminar la representación del texto, la representación de personajes o emociones a través de entonaciones o cualquier significación impuesta desertificación (Cueva, comunicación personal, 23 de octubre de 2020). Esta búsqueda de liberación de las ilusiones de la representación permite que la materia que presenta LOT en sus piezas, desde su abstracción, tenga la capacidad de significar de manera autónoma y bajo la lectura de los interlocutores-espectadores, a partir de las posibilidades múltiples que en las que se hace accionar la materia, mostrándolas bajo usos absolutamente inusitados.

En relación a lo mencionado previamente, uno de los mecanismos que he podido observar dentro del trabajo del grupo, tanto en sus obras como en las Zonas Fronterizas, es lo que Kier Elam cataloga como *foregrounding*, es decir el posicionamiento de elementos en primer plano, lo que ocurre cuando estos son elevados de sus “transparentes” roles funcionales hacia una posición de inesperada prominencia, es decir, cuando adquieren una subjetividad semiótica (2007, p. 11). Esto no significa, sin embargo, que, en el caso de LOT, se le entregue un sentido específico y cerrado, lo que sucede más bien es que -tomando conceptos de lo propuesto por Mijail Mitrovic en torno al trabajo de LOT- es que a través de las particularizaciones concretas de la abstracción del objeto/texto/espacio se permite generar una percepción efímera de la autonomía de este elemento llevado a primer plano (Mitrovic, 2019). A partir de esta autonomía abstracta del “objeto” llevado a primer plano, este gana la posibilidad de generar diversas significaciones abiertas. Esto lo podemos observar por ejemplo en la intervención que realizó LOT junto a Tierra Viva en la Zona Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana -que luego formo parte de las provocaciones de otra Zona Fronteriza llamada Paisajes Urbanos, años después. En esta intervención se instaló un árbol muerto en la mitad del pasaje de las galerías, el árbol estaba sujeto de estructuras tipo

andamios o muletas de metal, material que chocaba con la calidad orgánica-natural de la madera del árbol, sin embargo, ambas materias despojadas de vida, simulan la decadencia en la que se encuentra la colisión de la ciudad y las zonas verdes -o ausencia de estas-, al mismo tiempo el proceso de desertización, que propuso LOT, mirado desde la perspectiva paisajística. Descontextualizado este árbol muerto encontrado en la calle, llevado a primer plano dentro de un espacio para ser presenciado en abstracción de su contexto se le permite percibirse autónomo y hallarle diversos sentidos, usualmente desapercibidos en su contexto original.

Hablar de teatro-instalación, como propone Carlos Cueva, es comprender lo que trae el concepto artístico de instalación. Para las vanguardias, el concepto de instalación según Maderuelo, requiere de un “proyecto” a través del cual se detalle cómo se ocupa un espacio (2008, p. 308); sin embargo, la obra no se trata realmente del proyecto o de los objetos instalados, sino de la relación que se establece con el espacio, volviéndolo el medio y soporte de la obra, permitiendo que esta exista incluso efímeramente en él. En ese sentido en la instalación trasciende el objeto, pues en su constitución se halla también en la utilización de “la relación con el entorno como elemento significativo de la obra” (Teles, 2018, p.2). Podemos ver esto en relación a la presentación de *Materia Material II* (Cueva, 2019b), que tuvo lugar en la ex piscina del Centro Cultural de San Marcos. En el video esta presentación de Teatro-Instalación se puede observar claramente que la disposición espacial de los objetos no cumple una función específica, sino -como bien dice el título- se muestra y se dispone como materia a ser manipulada, utilizada, transformada; estas acciones que ejecutan los actores no tienen tampoco una funcionalidad en sí misma, más mostrar las tensiones de los cuerpos de estos actores, los objetos y el espacio en sus posibilidades materiales y las significaciones que se pueden generar en sus usos diversos, hasta los menos pensados.

2.1. Sobre el contexto posmodernista el teatro de grupo y la aparición de LOT

En el año 1971, en pleno desarrollo del teatro de grupo en el Perú, Carlos Cueva se encontraba trabajando junto a Cuatrotablas, grupo del cual fue miembro fundador. La historia del teatro de grupo en nuestro país tiene un particular camino que dista en muchos sentidos del que tomó Carlos con LOT, mientras que en otros sentidos tienen puntos de partida en común. Con propósito de entender la divergencia mencionada, las formas estéticas y los intereses temáticos, conceptuales e intelectuales que Carlos decidió abordar en divergencia a lo que estaba sucediendo en Lima, contextualizaré brevemente sobre la tendencia del teatro de grupo en relación al posmodernismo y las vanguardias en Latinoamérica, tomando de apoyo lo propuesto por Beatriz Rizk (2007).

En Latinoamérica, durante la década de los setenta, se produjo un movimiento costumbrista de teatro que surgía en función a la necesidad de generar identidades propias, un teatro que represente a nuestros pueblos, sus costumbres y conflictos. En el Perú, surgen grupos involucrados con la militancia política y la oposición al reformismo burgués del “Gobierno Revolucionario” de Velazco Alvarado, como Yuyachkani (Ísola et al., 1994, p. 26), el cual originalmente partía del movimiento anti-espectacular de los setenta, y sentaban sus primeras búsquedas en la desteatralización de su trabajo, se dieron cuenta prontamente de la necesidad de la teatralidad (Sánchez, 2008, pp. 21-22) para lograr sus propósitos de teatro político a través de la creación colectiva. Así, su búsqueda se enfocó en recuperar elementos de las teatralidades nacionales, de las danzas y la música de los pueblos, generando una dramaturgia colectiva que tenía de punto de partida la investigación corporal –y antropológica- como fuente de conocimiento (Sánchez, 2008, p. 21).

Estos movimientos de teatros de grupos, consolidados para fines de los setenta, empezaron a generar sus propias formas de pedagogía teatral en contraposición al teatro universitario, que también se estaba formando para aquella época. Esta es una etapa, como

menciona Hugo Salazar, de alta especialización en las formas teatrales, en cierta forma debido a las “Muestras de Teatro” creadas por Sara Joffre, que proponían promover el teatro de autor, mientras que por el otro lado para grupos como Yuyachkani el valor de su trabajo se hallaba en creación colectiva (Ísola et al., 1994, p. 25). El trabajo de una memoria colectiva, de la representación de la voz del pueblo y nuestros conflictos fue preocupación principal para el trabajo de los grupos de teatro, generando así propuestas con alto contenido político y de denuncia en muchos casos; propuestas que polarizaban las opiniones en relación a las posturas políticas generando controversias, necesarias para la discusión en relación a la situación política del Perú en la época del terrorismo y las historias de violencia contra los pueblos por parte del estado, invisibilizadas por los medios comprados durante la dictadura de Fujimori.

Ya hacia mediados de los noventa, un cambio de sensibilidad que se había estado dando en relación a tanto a la globalización como a los procesos políticos comienzan a generarse mayores condiciones para la consolidación de identidades globales, a través el cine y la televisión generando una desterritorialización de la cultura y las artes, que sin embargo había estado generando a su vez movimientos de “reterritorialización, representados por movimientos sociales que afirman lo local” (García, 1993, p. 30). Sin embargo, estos cambios de sensibilidad en la manera de percibir nuestro entorno y nuestra cultura, es muestra de que el posmodernismo se comienza a instalar en nuestra sociedad, lo que genera un “deslizamiento cultural” (Rizk, 2008, p. 21), que se instala en el individualismo que en cierto modo genera el acceso a las nuevas tecnologías de comunicación. Este paso también se ve reflejado en nuevas aproximaciones a las teatralidades, la teatralización y el texto dramático en el teatro de sala; que como menciona Salazar, tiene que ver con una sensibilidad fracturada que está en cuestionamiento que se encuentra reflejada en una pantalla opaca en la cual el público no quiere verse –o no se atreve- (Ísola et al., 1994). En relación a esto, en la discusión

que he estado comentando sobre el panorama del teatro peruano organizada por la revista Hueso Húmero en 1994, Alberto Ísola repite un par de veces una pregunta muy importante para pensar en relación a lo mencionado previamente ¿Qué pasa con el público? Se refiere básicamente al público que ya no va al Teatro. Este es un punto de partida no solo para pensar en relación al porqué esto sucede en la época de los noventas, sino para entender el porqué de la falta de cercanía con sus formas. Podríamos decir que el teatro de proscenio pierde el interés de público debido a la masificación del ocio y las industrias culturales, a finales de los noventas la gran parte de público usual del teatro de sala - sino todos- tenían acceso a televisión, antes fue la radio, y estos medios fueron transformando la forma en la que el público quería relacionarse con el espacio del ocio; y a su vez este cambio en las formas de recepcionar el cine y programas televisivos modifica las practicas espaciales y conductas de consumo sobre estos. Las estrategias de representación e identificación cambian, dejamos de buscar la representación política e identificarnos como colectivo, sin embargo, ¿nos atrevemos a sentarnos en el teatro a ver reflejados nuestros conflictos más íntimos como individuos en relación a la sociedad y la posmodernidad?

Entonces, como menciona Rizk, comienza a darse paso de lo colectivo y del programa antiburgués modernista de intenciones universalistas, al posmodernismo individualista de corte internacionalista que es producto del proceso de globalización por el que estábamos pasando desde la década del setenta y que entró en mayor desarrollo hacia los ochenta; y la respuesta ante esta nueva clase “tecnócrata” producto del actual capitalismo (2007, p. 31). En este proceso de cambio se manifiesta también en las representaciones del espacio social afectando directamente en las prácticas sociales debido al manejo y la masificación de los medios por parte de esta nueva clase dominante. Los conflictos humanos, si bien no dejan nunca de ser políticos, pasan al campo de lo íntimo, así como la invasión de espacio público

en la vida privada de los hogares producto de la masificación de las tecnologías de comunicación.

En este sentido, considero que la búsqueda de LOT surge producto de una mezcla de las búsquedas del teatro de grupo, desde el interés por la investigación social, sin embargo, sin una necesidad de representar las expresiones culturales ni los conflictos, sino más bien el presentar las tensiones del sujeto en sociedad y las políticas del neoliberalismo a partir de la neutralización del proceso de teatralización llevado a cabo en el teatro. Su trabajo se apoya en la pedagogía como en el caso de los grupos de teatro, pero no en búsqueda de formar actores comprometidos con las luchas políticas o el trabajo de la memoria desde la historia, sino para la confrontación práctica desde los estudios de las diversas identidades y relaciones que se generan en el mundo globalizado bajo la sensibilidad del posmodernismo.

2.2. La mesa plástica

Según las propias definiciones de LOT la mesa plástica es una experiencia concebida como espacio pedagógico que, combinando teoría y práctica, funciona como motor activador y removedor de la conciencia (...) un proceso creativo donde el esfuerzo y la comprensión van de la mano desarrollando a través de varias instancias que culminan en una acción performática conjunta (LOT Perú, 2012).

A partir de la información que he recogido, observado y analizado a lo largo de esta investigación, me parece acertado afirmar que la mesa plástica funciona como una metodología práctica que se produce a partir de la comprensión y asimilación individual de cada artista sobre las teorías y conceptos propuestos en relación a los espacios escogidos. Esto lleva a un replanteamiento, a un cuestionamiento y a una interpretación, que adquiere formas diversas al plantear respuestas concretas desde diferentes disciplinas.

Según Carlos León-Xjiménez, en la mesa plástica se genera un importante trabajo sobre la discusión conceptual acerca de las motivaciones y posibilidades de visualización sobre la comprensión de la interconexión entre artista y espacio (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2020). Estas visualizaciones toman diversos caminos de concreción que dependen de las posibilidades que ofrece el espacio, y también de las posibilidades de producción con las que se cuenta en el momento de la realización; estos puntos pueden generar variaciones en las propuestas originales. Como fue en el caso de la *performance* duracional⁷ de Carlos León-Xjimenez para Galerías B: Desertificación Urbana – la cual analizaré en el siguiente capítulo- para la cual originalmente había planteado un *Dark Room* de encuentros homosexuales anónimos⁸, sin embargo, las posibilidades y costos de producción dificultaron la ejecución de esta propuesta, lo que resultó en la búsqueda de otro camino para darle forma concreta a aquellas dimensiones sobre las que el artista se había propuesto trabajar. Esta metodología de trabajo no es estricta ni busca generar una partitura, esquema o libreto cerrado, sino más bien busca producir un trabajo de investigación reflexivo y crítico en torno a líneas conceptuales que decantan los participantes en torno a un tema o a un espacio escogido.

2.3. Zonas Fronterizas

Las Zonas Fronterizas, conceptualizadas por el grupo LOT, son una serie de eventos artísticos de carácter efímero, en la que un grupo de artistas de diferentes disciplinas

⁷ Definir la *performance* duracional podría ser una tarea compleja para complementar esta investigación, sin embargo, con respecto a Anonymous Callings me refiero a la *performance* duracional esencialmente debido a su carácter temporal, que se apoyaba en la repetición de la acción de llamar por teléfono a una cantidad significativa de número de prostitutas, lo que conllevó una gran cantidad de tiempo. Considero que, si hay algo que se puede decir sobre la *performance* duracional, es que esta en muchas ocasiones busca generar diversas sensaciones o reflexiones a través de la repetición –casi hasta el hartazgo- de una acción.

⁸ La propuesta original de Carlos León-Xjimenez era convertir una de las tiendas vacías de la Galería Boza en una habitación oscura en la cual se diera lugar a encuentros homosexuales de manera anónima. Pensaba repartir volantes, días previos al evento, por lugares específicos como discotecas gays y sexshops, para así incitar su uso. Esta propuesta se basaba en las actividades sexuales que se desarrollaban en los territorios del Centro de Lima, como en la Plaza San Martín, el famoso cruising.

intervienen un espacio que no está concebido originalmente para eventos de estas características, los espacios elegidos se encuentran en calidad de desuso, o han mutado por los procesos sociales, teniendo como consecuencia que ya no cumplan con sus objetivos originales. Estos eventos pueden catalogarse como intervenciones de sitio específico debido a la forma en la que se toma un espacio no convencional, decantando de la identidad de estos espacios, algunas características, a partir de las se generan conceptos que son llevados luego a una discusión teórica en la mesa plástica. Esta modalidad de trabajo permite que el *continuum* de partes de la realidad (Lehmann, 2013, p. 280) -elegidas por el grupo o los artistas- se extienda a las intervenciones, mostrando este espacio de una manera diferente a la cotidiana (p. 297).

Para Sergio Zevallos, “los artistas al redefinir temporalmente los espacios, se cuestionan los conceptos de lo público y lo privado. La estrategia (...) consiste en hacer colisionar la intimidad artística con la cotidianeidad del lugar. Y hacer de sus límites fronteras transparentes” (Zevallos, 2005). Cuando se saca algo del espacio íntimo y se introduce al espacio público o viceversa se genera una fricción, un extrañamiento que puede provocar nuevas relaciones y cuestionamientos con respecto a ese espacio cotidiano, que se plantean en la mesa plástica para hallar las posibilidades de tornarlos críticos desde la dislocación, *foregrounding*, o reenfoque de algunos elementos; permitiendo a estos mostrarse bajo una nueva luz debido a una intervención de sitio específico Así se reproduce el espacio en las Zonas Fronterizas, en las cuales espectadores y artistas tienen la posibilidad de vivir una experiencia compartida no cotidiana de un espacio (Lehmann, 2017, p. 297) en el que confluyen elementos propios de este y algunos otros traídos por los artistas, generando una producción comunitaria del espacio, “en la cual pueden sentirse las huellas de su producción y de su historia” (Lehmann, 2017, p. 297).

Para Rafael Freyre, el espacio es uno de los intereses principales de LOT debido a los conceptos que se desprenden de él: lo social, lo íntimo, lo personal, los espacios interiores y los aspectos históricos (Comunicación personal, 24 de noviembre de 2020). Él considera que es posible mezclar todos estos aspectos a través de las propuestas personales de intervención espacial que trae cada participante desde su propia experiencia (Comunicación personal, 24 de noviembre de 2020). Entonces, ¿de qué forma LOT entiende el espacio producido en las Zonas Fronterizas? Para Carlos Cueva no se trata solo del aspecto físico sino de la cantidad de espacios que hay detrás de este. Aun cuando se trate de un espacio que muta permanentemente o que está en desuso, contiene otros que están relacionados con la memoria de los usuarios y de sus habitantes. (Comunicación personal, 23 de octubre de 2020). Entiendo estos meta-espacios mencionados por Carlos como los imaginarios o historias personales que constituyen a las personas que son parte de las relaciones que se producen dentro del mismo. Sin embargo, no son sólo la dimensión histórica o las memorias del espacio las que sirven como impulso para crear estas intervenciones, como he podido observar en el caso de Galerías B: Desertificación Urbana. En términos de Lefebvre, las nociones esenciales para poder comprender la producción del espacio son las relaciones que se dan entre el espacio concebido en relación a una clase dominante, las prácticas espaciales y los símbolos que son parte del plano mental de los usuarios, es decir los espacios de representación.

De esta forma, la importancia que conlleva trabajar en espacios que han sido de alguna u otra manera olvidados por la sociedad, considero, se apoya en el hecho de que este mismo olvido le ha producido dos cualidades importantes: la primera es la de desarrollar una identidad con nuevas dinámicas que ya no se encuentran insertas, del todo, en lineamientos planteados originalmente para el espacio, la segunda, es la libertad de mutabilidad y

adaptabilidad dado que el mecanismo de supervivencia del espacio se basa en la hibridez y la integración de partes que, por lo general, han sido soslayadas en los espacios hegemónicos.

Los espacios utilizados por el grupo LOT se ubicaron principalmente en el Centro Histórico de Lima y tienen una característica muy marcada: todos fueron afectados por el cambio que significó el desarrollo urbano, social e histórico de la capital.

Entonces, una Zona Fronteriza es una estrategia para transformar no solamente el espacio físico, sino más bien, sus relaciones con aquello que parece estar establecido de manera inamovible en nuestra sociedad: los roles y relaciones generadas en torno a la historia y las clases sociales que dominan la producción del espacio y la planificación espacial. Con este fin, la intervención de estos espacios ha necesitado que los artistas participantes observen, perciban y analicen en ellos los flujos que confluyen en estos espacios urbanos. en los que se movilizan las relaciones (Lefebvre, 1974, p. 220).

Finalmente, vale la pena mencionar que, la forma que ha tomado el grupo LOT para aproximarse a estos espacios ha surgido también como un mecanismo de supervivencia del grupo ante el desamparo institucional en el que se encontraba la investigación en el campo de las artes en nuestra ciudad. Esta situación no ha cambiado de manera significativa en la actualidad, sin embargo, esta discusión no es la que busco abarcar en el presente estudio. En ese sentido, como me comentó Lucía -quién además de ser actriz es la productora del grupo- las Zonas Fronterizas surgen también en parte como estrategias de producción ante el panorama que atravesaban las artes escénicas y, en sí, el grupo LOT en aquella época (Comunicación personal, 25 de noviembre de 2020).

2.4. El abandono y el desuso

Al pensar los espacios como productos teniendo en cuenta el punto de vista de Lefebvre (1974), se puede apreciar que son consecuencia de las diversas relaciones que se

dan en los mismos. Estas relaciones están en conjunción con los diversos elementos que las conforman -historia, clases sociales, tipos de actividades comerciales, arquitectura, tecnologías, etc.-. En ese sentido, el abandono de un espacio por sus habitantes originales genera un cambio en la producción de este, debido a que las prácticas espaciales ligadas a los comercios que se ubican ahí específicamente para estas clases sociales desaparecieron, dando espacio a otras. No es lo mismo el Centro Comercial Camino Real, de los años 1980, con tiendas exclusivas y concurrido por las elites limeñas; que el que quedó luego del atentado en 1992 con 90% de las tiendas abandonadas; o el que es desde hace unos años tomado por Proyecto Amil⁹, una plataforma de arte contemporáneo que utiliza las tiendas del sótano del Centro Comercial a modo de galerías de arte, modificando por completo las relaciones que producen ahora ese “nuevo” espacio. Justamente el arte halla atractivos estos espacios abandonados -espacios que han salido del *mainstream capitalista*- debido a la posibilidad que estos dan de modificar sus relaciones y dinámicas. La capacidad de adaptación de estos espacios en “desuso” conforma una de sus estrategias de supervivencia.

Desde esta realidad, la del espacio abandonado, las vanguardias hallan una potencialidad de descubrir nuevas formas de relacionarse con el espacio. Como explica Mitrovic, sobre el “espacio arte”

Al decir de Osborne: aquella estructura que opera mediante la conversión de un espacio cualquiera en un espacio donde el arte ocurre, y cuya categoría ontológica es la instalación. Lejos de una técnica o un medio, “instalar” indica cómo el arte, tanto dentro como fuera de la galería (de hecho, reproduciendo la estructura de esta última), produce cada vez su autonomía “mediante la negación inmanente del lugar” (2010, p. 169). (Mitrovic, 2018, p. 143)

⁹Una plataforma de arte contemporáneo que utiliza las tiendas del sótano del Centro Comercial a modo de galerías de arte. Web: <http://www.proyectoamil.org/#/home?lang=es>

El grupo LOT parte justamente en esta búsqueda de la potencialidad creativa de la transformación a la que es susceptible este tipo de espacios para volverlos momentáneamente una “galería de arte” en la que se pudiese observar cada situación, objeto y relación de una manera autónoma que permitiese también mirar de manera autónoma al espacio mismo. Con LOT, desde su primer contacto con la escena limeña en el espacio institucional del Teatro Segura¹⁰, Carlos Cueva buscaba deshacerse de los elementos significantes y limitantes del espacio para develar aquello usualmente oculto en el “teatro de sala”. Este interés viene de la herencia del constructivismo ruso del "Teatro de la Muerte" de Tadeusz Kantor el cual propone desnudar el espacio de todo ornato para así hacer visibles los procesos, los andamios, la estructura y la forma detrás de la abstracción. En un teatro o galería esta búsqueda tiene sus limitaciones pues dentro de todo, la relación que se entabla entre artistas y espectadores está enmarcada en la seguridad institucional del espacio del arte. Luna y Del Valle reflexionan sobre la necesidad del arte de salir a la calle, entendiendo que “si los espacios limitados siguen invitando a pensar en diálogos cortos ¿por qué no se extienden puentes con lo que pasa “afuera” o con lo que le pasa “al otro”, como una cuestión mucho más inmediata?” (2009, s/p). Esta reflexión gira en torno a la consideración del espacio exterior al institucional. Como un espacio del “otro”, esta cuestión inmediata de la que hablan es el cohabitar o coproducir el espacio con este otro. Esto se debe a que la manera en la que se puede hallar ese diálogo o intercambio horizontal es en la búsqueda de espacios más "democráticos" en su forma de producción. Entrando al espacio del otro -digamos, la calle- en este caso, espacios que han sido abandonados por sus usuarios originales, “el espectador ya no funciona como un elemento estático en la producción de una obra de arte o de la articulación de un discurso social. Este, ante todo, forma parte de la producción del entramado humano afectivo que lo rodea” (Luna & Del Valle, 2009).

¹⁰ En el contexto de reconstrucción del Teatro Segura, durante la alcaldía de Alberto Andrade.

CAPÍTULO III. EL ESPACIO COMO MATERIAL EN GALERÍAS B: DESERTIFICACIÓN URBANA

El sábado 11 de agosto de 2001 a las 9 de la noche se presentaron en la famosas Galerías Boza la tercera Zona Fronteriza, Galerías B: Desertificación Urbana. Este, sin embargo, fue el evento formal en el que se presentó la concreción del proceso de intervención del espacio, la real Zona Fronteriza. El proceso de intervención conllevó una exploración del espacio por un periodo de dos semanas seguido de dos semanas adicionales¹¹ en las que se realizó la investigación a partir de dos talleres¹². Luego, tuvo lugar la producción, instalación y ejecución de las propuestas que fueron resultado de los estímulos y conceptos trabajados en la mesa plástica resultante de los talleres. La temática abordada en esta mesa partió del mismo espacio, del estado de “abandono” en el que se presentaba en las galerías, al cual el grupo LOT y los artistas le dieron el sentido de desertización a partir de la historia del desplazamiento social y económico en el Centro Histórico de Lima, así como los símbolos – el espacio de representación- que conformaban el espacio mental sobre las galerías- tiendas vacías, carteles de alquiler, negocios antiguos descuidados, negocios cerrados y abandonados. Como menciona Lucía de María, tras el proceso hacia una modernidad que nunca se dio, los espacios quedaron como suspendidos en el tiempo (Comunicación personal, 25 de noviembre de 2020). Asimismo, de las dos famosas escaleras mecánicas de las Galerías Boza una fue reemplazada por una escalera fija, mientras que la otra se ha mantenido como un gran monumento a la suspensión -uno de los símbolos, del espacio de representación, que contribuye a la configuración del imaginario social de abandono-. Esta “suspensión” terminó

¹¹ Estos tiempos son un estimado calculado en la reconstrucción del proceso pues no hay un registro oficial del tiempo de ocupación del espacio. Me he basado en las diversas conversaciones con los participantes de esta ZF para generar este cálculo.

¹² Las fechas de los talleres que se dieron en el espacio fueron el 14, 15, 21 y 22 de Julio. Ver anexo 6.

siendo elegida tema principal en el que basarían la investigación y exploración abordada en la mesa plástica.

Me atrevo a decir que la Zona Fronteriza III, siendo una intervención de sitio específico, así como también un conjunto de estrategias de producción e intervención de espacios no convencionales, comienza desde el momento en el que se establece el primer contacto con el espacio, y se mantiene en funcionamiento durante todo el proceso de intervención del espacio. La Zona Fronteriza no es solo la presentación de las *performances* en el evento. Tomando los términos que reconstruyen los procesos por los cuales, propone Lefebvre que, se produce el espacio que liga los aspectos sociales, históricos, culturales y mentales (2013, p. 57), podría decirse que la intervención en las Galerías Boza, conllevaba el proceso de descubrimiento de los espacios, desconocidos para la mayoría de artistas; la producción del evento, organización de las intervenciones de acuerdo a los espacios dentro de las galerías que cada artista decidió tomar, generando una espacialidad, con la cual, tanto el público externo como los usuarios del espacio, se relacionarían; y finalmente, la creación de las obras, es decir la concreción de las intervenciones y su conclusión en la acción final, que tuvo lugar en el evento. Este último es una creación efímera, que desaparece después de concluida la Zona Fronteriza, este proceso deviene de manera diferente a lo que propone Lefebvre (2013, p. 57), con la creación de monumentos, paisajes, espacio tangibles y sólidos que pretenden perdurar en el tiempo.

Con respecto a la recepción de la Zona Fronteriza III, Galerías B: Desertificación Urbana, por un lado, el evento fue considerado un éxito, como mencionan en la revista Somos y en el diario El Comercio¹³. Se nota un interés claro en la intervención artística del grupo, sin embargo, se puede notar también la configuración del imaginario en relación al espacio, además de una jerarquización de este en relación a quienes lo estaban tomando.

¹³ Las notas de prensa mencionadas pueden encontrarse en los anexos 13 y 11, respectivamente.

“Espacios desvalidos tomados”, dice el titular de la nota de El Comercio, presentando a las Galerías Boza como un espacio desprotegido, un espacio que no tiene alguien que se haga cargo de este. Las notas de prensa además de hacer una muy buena referencia a las obras que se presentaron, hablan de este espacio abandonado que volvió a tener vida. La vida que ocupó ese espacio aquella noche, vale decir, fueron personalidades del arte, gente habituada a la vida de galería de Miraflores, en definitiva, una vida más cercana a la clase social para la que estuvieron concebidas las galerías en primera instancia. Vale la pena detenerse a cuestionar un poco sobre la visión de recepción. Esta visión me hace reforzar la idea de cómo está insertada en la memoria colectiva el recuerdo de los espacios de representación originales de las galerías Boza, una cierta nostalgia, que se siente incluso en el café cuando los mozos hablan de las mejores épocas, épocas asociadas al espacio concebido como un espacio comercial fluido y lujoso, planteado para la burguesía limeña. Vega hace notar que, en el caso de Lima, “se discute por una parte cómo transformar los espacios públicos del centro histórico que suelen caracterizarse por su deterioro o abandono para volverlos atractivos al turismo” (2006, p. 4) si bien de hecho esto lo menciona en relación a cómo estos espacios suelen ser excusas para planificar nuevos espacios públicos de consumo, puedo tomar esta postura como algo que influye en el campo de la gentrificación que se vale de las intervenciones artísticas de esta naturaleza. Esto es debido a que estas intervenciones le dan otro carácter a los espacios “desvalidos” que han sido tomado por el caos de la ciudad, haciéndolos más atractivos y dando paso a nuevas prácticas espaciales que permiten revalorizarlos, modificando sus espacios de representación en relación a los símbolos e imágenes a las que se le asocia, y por ende permitiendo la introducción de nuevos espacios híbridos entre la cultura popular y el arte; como ha sido el caso del proyecto “Monumental

Callao”¹⁴. Sin embargo, este no es un tema en el que centraré la discusión del análisis, más allá mencionarlo para abrir la posibilidad de que estos eventos contribuyan a un cambio en el imaginario colectivo en torno a los espacios devaluados.

Finalmente, y desde el espacio social de las galerías, un punto interesante con respecto a la recepción de la Zona Fronteriza III fue el hecho de que para gran parte de los espectadores –aquellos transeúntes o usuarios- era algo complicado generar la distinción entre evento, ensayo, preparación del evento, etc. Esto puede observarse hacia la última media hora del video del registro de la preparación del evento (Cueva, 2019a), en el cual se ve el interés de parte de los transeúntes por el proceso de transformación física del espacio, las pruebas de sonido y los ensayos; llegando hasta preguntar a Fermín, el camarógrafo, si el evento ya había terminado, o se estaba dando. En definitiva, en una experiencia de intervención de espacios públicos, especialmente tratándose de un espacio con una activación de carácter económico-comercial, es imposible separar las dinámicas y a los usuarios del espacio, al proceso de creación. Estos últimos se habían convertido en un público permanente que, a la vez, participaban activamente a través de sus actividades en el espacio. Esto se debe a la constante exposición de algunos de procesos creativos de la intervención; lo que terminando oportunidad para el intercambio entre artistas y espacio, tanto como la contemplación de los procesos y por ende la posibilidad de pensar en relación a estas interacciones situadas en un espacio que tiene dinámicas propias.

A continuación, pasaré a describir las acciones e instalaciones que constituyeron cuatro de las *performances* que fueron parte de Galería B: Desertificación Urbana, para luego poder entrar con mayor detenimiento a la revisión de las dimensiones de los espacios utilizados que fueron tomados en cuenta por los artistas para la creación de sus *performances*.

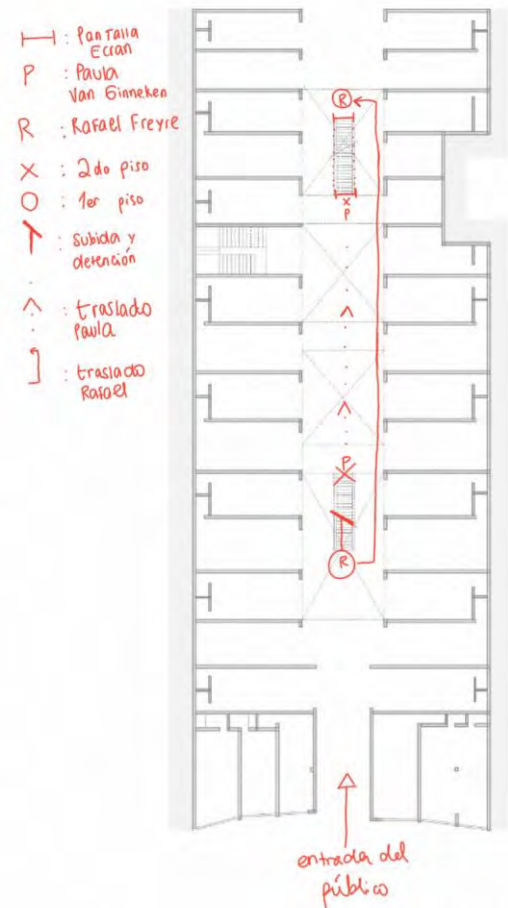
¹⁴ Proyecto de arte y turismo que se presenta como un espacio de transformación social que integra diversas expresiones culturales, habiendo transformado lo que fue uno de los “barrios más picantes”. Más información en: <https://www.monumentalcallao.com/>

3.1. Descripción de las *performances*¹⁵:

3.1.1. “Lot”: Acción e instalación por Rafael Freyre y Paula Van Ginneken

Instalación audiovisual y acción

performática. La acción iniciaba en la escalera mecánica que se encuentra frente a la entrada de la galería de Jirón de la Unión. En el segundo piso, con un micrófono de pie, se encontraba Paula, detenida mirando hacia abajo donde se encontraba Rafael, también detenido. De fondo escuchamos un texto grabado por Paula e intervenido por el músico Roger Atasi, intercalado con algunos textos que decía la artista en vivo. Este soliloquio que hablaba del momento de detención en el que ella se encontraba a partir del fallecimiento de su esposo, estaba en holandés-lengua natal de Paula -lo que probablemente lo hizo indescifrable para gran parte del público asistente.



Para un segundo momento de la acción, a partir de una frase específica que la *performer* dice en vivo, Rafael empieza a subir las escaleras hasta detenerse a la mitad. El público presenciaba esta acción mientras iban entrando a las galerías y, conforme fueron avanzando, se encontraban con la instalación de video en la que, sobre una pantalla Ecran ubicada frente a la escalera fija -que ahora reemplaza una de las entonces lujosas escaleras mecánicas-, se proyectaba imágenes de una escalera mecánica funcional en la que subían y

¹⁵ La reconstrucción de estas *performances* detalladas en esta sección se pudo realizar gracias a la colaboración de los artistas involucrados.

bajaban objetos y personas. Nuevamente, se volvían a encontrar Paula y Rafael a través de esta proyección y ella bajaba lentamente tras esta.

3.1.2. “La Otra Cara”: Intervención Corporal de Rafael Alvarado

Acción performática en colaboración con un trabajador del espacio de las galerías. La ubicación de esta acción fue en la parte central del pasaje de las galerías entre las escaleras donde se ubicó una de las sillas tradicionales de la peluquería bajo una luz cenital que enmarca la acción. La *performance* consta de dos acciones simultáneas; a) el corte de pelo, y b) el registro y reproducción de la imagen.

a) El artista Rafael Alvarado se sometió a un corte de cabello tradicional por uno de los peluqueros que trabajaba en las galerías Boza desde hace más de 30 años. Esta acción se dio a manera de un ritual, en el cual el artista se sometía al sacrificio de su imagen, y entregaba su libertad de haber llevado el cabello largo, para hacer una transfiguración hacia la imagen que, en aquella época, era tradicionalmente aceptada para un hombre de su edad y estatus socio/económico. Rafael asistió al corte de



Figura 2. Performance “La otra Cara”- archivo LOT

cabello llevando prendas que lo presentaban en la imagen del hombre promedio; terno y corbata. El corte de cabello fue decidido básicamente por el peluquero según sus propias ideas en torno a cómo un hombre debía verse. El proceso del corte de y la transmutación se dieron desde la entrega total de Rafael a la técnica y las ideas presentadas por el peluquero. Durante el corte, el peluquero ejerció su tosca técnica de trato con Rafael, moviendo violenta y rápidamente la silla en la que él se encontraba.

b) En acción paralela, Mateo Chiarella, compañero de estudios de Rafael y ahora reconocido director de teatro, se encargaba de tomar fotos del proceso, de imprimirlas y fotocopiar cada una, de modo que fotocopiaba la fotocopia y así sucesivamente hasta que la imagen se iba desvaneciendo a medida que se repetía este proceso hasta llegar a desaparecer.

3.1.3. “Esc (escape)”: Acción e intervención por Lucía de María y Christian Galarreta

Para esta acción de intervención de espacios públicos urbanos, Lucía de María -con el auspicio tecnológico de la Fundación Telefónica del Perú- instaló una conexión de video y sonido entre el espacio público cerrado de las Galerías Boza y el espacio público abierto de la Plaza San Martín; ambos ubicados en el centro histórico de Lima con una distancia de media cuadra entre ellos.

La acción, que generaba una interacción con los transeúntes o usuarios habituales de la plaza en conexión con los participantes asistentes del evento artístico en las Galerías Boza, consistía en hacerle preguntas a las personas sobre su relación con el centro de Lima, su historia, sus actividades, etc. Superpuestas y entrelazadas con estas conversaciones que se daban entre ambos espacios, se

amplificaban frases que se repetían y distorsionaban según el criterio del músico experimental Christian Galarreta quien, a través de un pequeño teclado, manipulaba parte de las conversaciones generando atmósferas sonoras que producían una cierta confusión y provocación entre los participantes. La



Figura 3. Performance “Esc (escape)”- Fotograma de video Boza (Cueva, 2019a)

instalación y diseño del espacio fue simple y funcional; En la plaza San Martín se instaló una

pantalla Ecran, frente a esta estaba ubicada una pequeña mesa roja y un par de sillas donde se encontraba Christian Galarreta con el teclado en esta mesa, además, contaban con un micrófono, detrás de la mesa se encontraba el equipo técnico requerido para hacer la conexión entre ambos espacios, resguardado por un toldo azul promocional con el nombre de “Telefónica del Perú”. Este último elemento luego pasaría a tomar una importancia inusitada al llegar a la plaza un grupo de trabajadores de la empresa, manifestándose por los despidos irregulares-entre otros tipos de abusos- en los que incurría la empresa en aquella época.

3.1.4. “Anonymous callings 2”: Performance duracional de Carlos León-Xjiménez

A partir de actividades cotidianas ocultas, transacciones sexuales que negociaban ciertos hombres homosexuales en el espacio del Café Dominó, Carlos León-Xjiménez realizó una *performance* duracional que consistía en llevar a cabo una especie de estudio de mercado sobre la oferta y demanda de los trabajadores sexuales.

El espacio propuesto por el artista consistía en una mesa del Café Dominó, ligeramente dislocada del espacio interno del café hacia el espacio de tránsito de la galería, el pasaje, en el cual generalmente desfilaban los trabajadores sexuales en forma de exhibición ante sus potenciales clientes que se encontraban en el café. Ubicado en esta mesa, Carlos realizaba llamadas por una línea libre, instalada por Telefónica del Perú, a diversos números de trabajadores sexuales que sacaba de una torre de clasificados B del diario El Comercio. Las llamadas eran amplificadas por todo el edificio de las galerías Boza y en ellas se escuchaban las conversaciones de Carlos realizando preguntas sobre los servicios que ofrecían los trabajadores sexuales; los fetiches que estaban dispuestos realizar, los límites que

podrían romper y, finalmente, la búsqueda de la concreción de un encuentro que se daría en el espacio mismo del café esa misma noche durante el evento de la Zona Fronteriza.

Toda la acción se daba muy naturalmente con Carlos conversando desde la mesa y tomando una cerveza ocasionalmente, saludando a las personas que atendieron al evento y teniendo pequeñas conversaciones con ellos también. Un



Figura 4. Performance “Anonymous Callings 2” –
Fotograma de video Boza (Cueva, 2019a)

evento inesperado que se produjo fue la aparición de uno de los trabajadores sexuales en el café, quien se sentó con Carlos en la mesa por el resto de la Zona Fronteriza, haciéndole preguntas acerca de la naturaleza del evento, intrigado sobre si lo que estaba sucediendo era una “obra de teatro” (León-Xjimenez, comunicación personal, 2 de noviembre de 2020). Este joven se quedó esperando hasta el final del evento con la expectativa de concretar el acuerdo que había tenido por teléfono con Carlos ya que, finalmente, él había llegado a trabajar.

3.2. Producir la Zona Fronteriza Galería B: Desertificación Urbana¹⁶

Para para entrar al análisis de las *performances* que tuvieron lugar en la Zona Fronteriza Galería B volveré a lo comentado en el marco conceptual sobre la triada de Lefebvre, que es constituida por la producción del espacio –representación del espacio, prácticas espaciales y espacios de representación (2013, pp. 97-98)- en relación al espacio social de las galerías en su concepción, en contraste con los mismos aspectos ya en el momento de la intervención artística del espacio. Las Galerías Boza fueron concebidas en la

¹⁶ Lucía de María contribuyó amablemente a la reconstrucción de gran parte de los eventos comentados en este apartado.

década de los cincuentas, en un momento en el que el Centro de Lima aún era sinónimo elegancia y bonanza, y estaba asociada a la clase burguesa. Las prácticas espaciales estaban ligadas al carácter comercial del espacio, reproduciendo relaciones jerárquicas entre consumidores burgueses y trabajadores, finalmente, los espacios de representación, que configuraban el imaginario sobre el espacio, se presentaban a través de las marcas importadas, las modas y objetos que mostraban la elegancia y modernidad de la aristocracia (Mendoza, 2007), la cual ha quedado marcada en la memoria limeña. El ingeniero de las galerías, Héctor Boza, fue vicepresidente del Odría (Ludeña & Torres, 2014, p. 43). Ligado directamente al liberalismo, el levantamiento de las galerías significaba un paso más al “ideal modernista”. ¿Pero qué significó la modernidad y este ideal en la Lima de los sesentas? Wiley Ludeña (1987) lo explica de la siguiente manera,

Lo “moderno” en el Perú no ha implicado un “proyecto moderno” que comprometa en su formulación y concreción al conjunto de las fuerzas sociales y políticas, en el marco de una conciencia radical de lo nuevo frente a un pasado traumático. Lo “moderno” ha arribado al país más como estilo o moda que como método y técnica, más como mitología que como teoría, más como innovación cultural que transformación social profunda (citado en Rizk, 2007, p. 134)

En relación a lo mencionado por Ludeña, tiene mucho sentido por qué fueron concebidas las galerías como un pasaje, tomando la forma francesa del *passage* en búsqueda de esa moda del modernismo francés y del “espectáculo del consumismo” (Harvey, 2008), aunque llegando de manera inversa a la aparición de estos en relación a los grandes almacenes -hecho que además influiría en su eventual fracaso económico- (Ludeña & Torres, 2014, p. 41). La concepción de este edificio, o sea la representación del espacio de las Galerías Boza, corresponde a la búsqueda de un ordenamiento espacial configurado en

relación a la búsqueda de modernización estilística del Centro de Lima, para cimentar ese espacio de la ciudad en la época como el epicentro sociocultural del país. Sin embargo, esta intención se vería frustrada debido a la falta de implementación de la planificación urbanística de la ciudad, y la falta de viviendas, colegios y trabajos terminarían por afectar fuertemente el Centro de Lima, el cual en la década de los setenta sufre de una fuerte tugurización debido a las migraciones desde el interior del país (Kahatt, 2014, p. 41). El espacio hegemónico social y económico asociado a las élites limeñas, fue poco a poco “invadido” por la otredad y del migrante, lo que llevó a la élite, acostumbrada a las separaciones espaciales y sociales definidas, dar el paso definitivo de “abandonar” el centro, migrando a los nuevos distritos del sur de la ciudad que concentrarían en los años venideros los nuevos centros financieros y sociales. Con esta situación el centro de Lima empieza su decaimiento y “pierde su rol de referente social, cultural, económico y apenas mantiene su condición de centro político mermado por las crisis económicas y los malos gobiernos” (Kahatt, 2014, p. 41). Los siguientes años fueron seguidos por crisis políticas, económicas y sociales muy severas, el gobierno de García termina por desestabilizar la economía del Perú generando que muchos negocios se den a la quiebra y nuevamente se da un proceso migratorio doble. Por un lado, las familias con posibilidad a migrar al exterior abandonan Lima, migrando generalmente a USA o Europa; mientras que, en el interior del país, el terrorismo y el conflicto armado movilizó a miles de personas hacia la capital, densificando aún más la población de Lima, y constituyéndose nuevos barrios o asentamientos humanos en la periferia de la ciudad.

A finales del siglo XX, con este panorama en la ciudad Alberto Andrade el nuevo alcalde de Lima, generó una reforma del Centro Histórico de Lima, dándole nuevos aires o como bien dice Carlos León-Xjimenez (2017) aplicando “medidas cosmetológicas en nombre de la experiencia de la imagen (p. 185). Así el nuevo alcalde limpió y organizó el centro en

búsqueda de una nueva oportunidad y nuevas proyecciones comerciales, como lo fue la promoción turística de la ciudad amurallada tanto como la promoción cultural durante su periodo. La posibilidad y visibilización de proyectos como las Zonas Fronterizas durante esta época también servirían en cierta forma a este nuevo planteamiento de planificación socio espacial, al revalorizar espacios en desuso. Como mencionaba previamente, no es gratuito que los signos verbales utilizados por los medios hablen de una “recuperación”.

Los cambios de la ciudad, y procesos que se dieron en el periodo desde la construcción de las galerías hasta los 2000, afectaron la producción del espacio social de las Galerías Boza, sus tiendas fueron abandonadas por sus comercios originales, quedando para esta época sólo algunos como el Café Dominó –el cual al poco tiempo de la Zona Fronteriza III se mudó a su local actual en la Plaza San Martín. Por otro lado, algunas de las tiendas comenzaban a llenarse de nuevos negocios que tenían un público diferente al cual estaba originalmente destinada la lujosa galería. La mudanza del público habitual, la crisis económica y los cambios en las dinámicas sociales que se dieron en el espacio terminaron por darle un ambiente que lindaba con el abandono, además de una hibridez cultural producto de las migraciones lo cual dio lugar a nuevas dinámicas económicas y prácticas espaciales.

Todo lo mencionado previamente se puede analizar por medio de la triada de Lefebvre, en relación a la mencionada representación del espacio abandonado por la clase dominante para la cual fue concebida, esto tuvo impacto directo en lo que fue el espacio de representación que enfrentaron los artistas de la Zona Fronteriza III. Por ejemplo, los carteles de las tiendas, ahora abandonadas, mostraban el pasar del tiempo en sus vitrinas vacías, y el mismo estado físico del espacio de deterioro que se halla de manera resaltante en las escaleras eléctricas averiadas, detenidas, que justamente son percibidas como un gran monumento a la suspensión del progreso del espacio. Este panorama mental en relación al espacio da la idea de que el espacio ha sido desatendido, descuidado, abandonado. Por otro

lado, símbolos de los nuevos comercios como lo son los carteles de “compra y venta de oro”, las cabinas de internet, los “menús”; agregan a estas ideas el hecho de que el “abandono” ha dado paso a negocios de “menor prestigio”, asociadas a la cultura popular e híbrida, característica de la nueva configuración de la ciudad de Lima. Por otro lado, las practicas espaciales, partían de estas relaciones con los nuevos negocios, algunos de los tradicionales persistentes y la realidad exterior a las galerías. Debido a esto podemos encontrar en el video Boza (Cueva, 2019a) personajes como vendedores ambulantes, trabajadores, muy pocos consumidores de los negocios y algunas personas que podrían percibirse como “indigentes”. Estos usuarios en gran medida practicaban el espacio como transeúntes, los cuales no se relacionaban con el espacio de representación original de las galerías. Por otro lado, en negocios como el Café Dominó se daban prácticas sociales veladas, dado a que los clientes homosexuales aprovechaban la poca afluencia de público, así como la ausencia de pares que les reconocieran, para poder acceder a transacciones sexuales, asunto que fue tomado de punto de partida para la *performance* de Carlos León-Xjiménez.

En un espacio de estas características, vale la pena preguntarse, qué tanto las Zonas Fronterizas, pueden operar bajo las convenciones teatrales como el ordenamiento entre presentación y espectador. Está claro que esta experiencia inmersiva, y como fue comentado en Somos (anexo 13), el público hasta intervino en las *performances* de Galerías B, sin embargo, hubo también una pretensión de conservar algunos formalismos propios del teatro - como también se puede observar en la Zona Fronteriza II en la Casa Mujica (Cueva, 2019b) - al tratar de controlar el flujo de tránsito ordenado del público por las *performances* e instalaciones, por parte del director Carlos Cueva. Sin embargo, ¿en qué medida esto es posible en espacios abiertos, y será que mientras más abiertos y públicos sean los espacios más difíciles es de mantener una convención a estas escalas? De qué manera influyen este tipo de intervenciones en las relaciones y dinámicas propias del espacio. Claro hay algunas

performances -como lo veremos en el caso de la intervención en el café Dominó- que consideran directamente estas relaciones, sin embargo, qué sucede cuando hay dinámicas que no son del todo consideradas por los artistas.

Vamos a revisar estos puntos ahora desde el análisis de los espacios en relación a las *performances*, que se dieron en estos, para entender así en qué medida las prácticas sociales se afectan a partir de este tipo de intervenciones en el espacio, y como estas dimensiones que producen el espacio fueron utilizadas para la creación de estas *performances*.

3.2.1. Las escaleras

Galerías comerciales Boza será un hermoso y moderno edificio de dos plantas ubicado frente a las calles Boza y Pando, las que estarán unidas por medio de un pasaje de 8 metros de ancho por 120 de largo. Estas estarán constituidas por 56 almacenes en la planta baja y 48 en la planta alta siendo estos últimos erguidos por *dos lujosas escaleras mecánicas que darán mayor comodidad al público* [cursivas añadidas]. Las concentraciones de estos numerosos almacenes con variedad de giros permitirán al público la adquisición de toda clase de mercadería sin necesidad de grandes recorridos(...) (Lima antigua, 2012).

Al entrar, por la puerta del Jirón de la Unión, a las Galerías Boza, somos bienvenidos por estas escaleras mecánicas que, en su momento, se erigieron en servicio del espacio comercial lujoso y de confort que proponían ser las galerías. Sin embargo, desde hace muchos años, han quedado como un monumento al fracaso del proyecto original de estas galerías. La única escalera que quedó, averiada y detenida, tras el declive de las galerías a consecuencia de la transformación económica y social que sufrió el espacio, tiene una fuerte presencia en el espacio de representación de las galerías, como mencioné previamente, siendo un punto clave para la constitución de un imaginario en torno a la idea de abandono o la

desertificación urbana que propone LOT. Este dispositivo fue motivo para pensar sobre el concepto de suspensión propuesto para la mesa plástica.

Este fue el punto de partida para la propuesta de intervención de Rafael Freyre que se interconectó con lo explorado por la actriz Paula Van Ginneken, deviniendo en la *performance* antes descrita. Para comenzar con las dimensiones que producen el espacio que sirvieron de punto de partida para Rafael, hay que comprender que todas las propuestas se relacionan con las instancias personales que solicita Carlos (Freyre, comunicación personal, 24 de noviembre de 2021), de las que parten los artistas para relacionarse con los conceptos propuestos en la mesa plástica y en la exploración con el espacio. Rafael viniendo del campo de la arquitectura tiene interés en esta, y partiendo de que el espacio de las galerías es un edificio concebido para actividades comerciales y el consumo, él se vio atraído al dispositivo tecnológico que fue pensado como instrumento principal para uno de los fines de este espacio, las escaleras. Este dispositivo, cumplía originalmente una función orientada hacia la comodidad -como menciona el texto introductorio del video de presentación de las galerías-, en servicio de las prácticas espaciales de una clase burguesa en relación al espacio de consumo. De hecho, cuando Rafael encontró estas escaleras que ahora eran utilizadas de una manera rudimentaria, se cuestionó acerca de la mecanización de los espacios y su funcionalidad en una sociedad que se encuentra detenida, al igual que las escaleras. Como menciona Rafael, "a través de estos dispositivos mecánicos el espacio se produce" (Freyre, comunicación personal, 24 de noviembre de 2020). Cuando un espacio como las Galerías Boza, pasa por los procesos mencionados previamente, se reconfiguran sus espacios de representación y prácticas sociales de una manera orgánica y caótica a partir del espacio concebido: la arquitectura y organización de un edificio creado para el consumo. La escalera

mecánica como un dispositivo que cumple una función específica en el planteamiento original del espacio de consumo, al encontrarse detenida y romper con esta función, abre la posibilidad a verse bajo una nueva perspectiva, descubrir una nueva dinámica que, en relación a las visiones personales de Rafael, le permitían hablar de la transformación de una estructura espacial y generar una vista en primer plano sobre las ideologías bajo las cuales estuvo planteada originalmente, en las que se generaban los flujos espaciales sobre el instrumento de la escalera.



Así, se podría generar en este dispositivo un espacio de representación al que no se le ha relacionado antes, o, en todo caso, un espacio de representación que permita repesar las prácticas a las que se relaciona este dispositivo. Rafael, a partir de una conexión entre tiempos y espacios inconexos, como lo hizo a través de la instalación de la pantalla ecran en la que se proyectaba una realidad que era propia de otro espacio, un nuevo centro comercial que estaba próximo a ser inaugurado en uno de los distritos que ahora era el territorio de la clase dominante, Larcomar. Generando este simulacro se pudo develar -en contraposición al concepto de

Figura 6. Pantalla Ecran instalación performance “Lot”- Archivo LOT

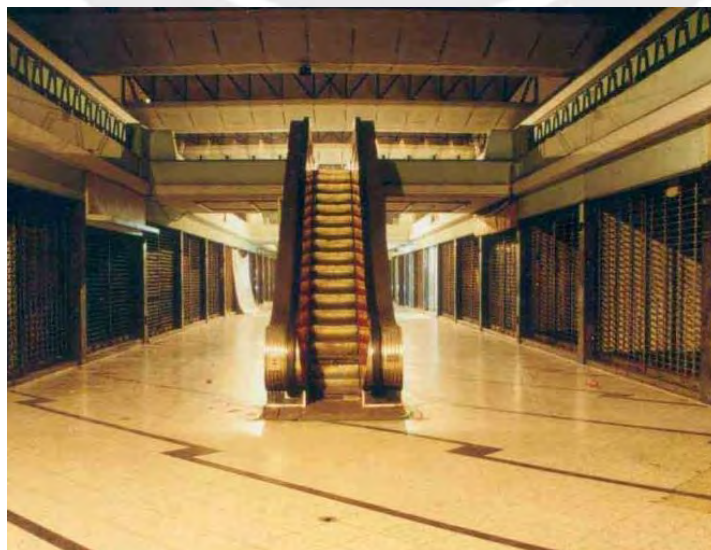


Figura 6. Pantalla Ecran instalación performance “Lot” - Archivo LOT

suspensión que trae consigo a la detención- el flujo de objetos/mercancías, sujetos/consumidores, flujo relacionado al espacio comercial, así como al propósito que las escaleras habían perdido. Este simulacro también permitía presenciar el tránsito y la suspensión entre la vida y la muerte del espacio. Punto con el cual Paula, se encontraba relacionada en el momento. La actriz sentía que se encontraba suspendida entre dos etapas de su vida, suspendida entre la vida y la muerte. Carlos y Rafael, me comentaron que Paula había experimentado recientemente la pérdida de su esposo, con quien había pasado gran parte de su vida. La escalera detenida, la suspensión entre la vida y la muerte que se hallaba en el espacio de las galerías en ese momento, nuevamente este espacio de representación fue la motivación de la propuesta, esta vez en relación a un tema muy personal de la actriz holandesa. El trabajo en conjunto de Rafael y Paula, con relación a un instrumento concreto que tiene la característica específica de la suspensión y la representación de la muerte de algo, devino en la *performance* descrita previamente. El texto en holandés hablaba de su proceso personal, sin embargo, el propósito de este no era ser entendido por las personas que lo escucharan, sino que se buscó crear esta atmósfera de confusión que puede ser propia de un tránsito suspendido entre espacios desordenados y/o desconocidos.

3.2.2. Tiendas abandonadas-vacías

"La decadencia empezó en los años 90", dice Joel Salazar, dueño de la joyería Joel y administrador del centro comercial, con la certeza de sus 27 años como comerciante en el lugar. Cuenta que el propietario de la parte que está vacía dejó el patrimonio a sus hijos y estos han mostrado poco interés por el potencial comercial de las tiendas. "Hoy esos locales tienen una deuda muy grande en agua y luz, y eso impide que sean alquiladas", refiere. Los ocupantes de esta parte de la galería fueron yéndose en los últimos quince años y nadie vino a reemplazarlos (Mendoza, 2007).

Como mencionan Torres y Ludeña, a diferencia de la cronología de la aparición de los espacios comerciales en Europa, en el Perú la inicial importación de los grandes almacenes, seguida por los pasajes años después, influyó de manera decisiva en la “débil institucionalización” de estos y su fracaso económico (2014, p. 41). Esta modernidad importada en forma de modas y estilos como mencionan Torres y Ludeña, sin una real institucionalización del espacio de manera sostenible y desligada a la élite burguesa, terminó convirtiéndose en una de las razones más significativas para el fracaso económico de la Galería Boza.

En los 2000 se podía decir que de las Galerías Boza “solo se salva la parte que mira al jirón de la Unión, en la entrada principal, donde unas treinta tiendas todavía luchan contra los malos tiempos (Mendoza, 2007). Dejando más de 60 tiendas abandonadas y vacías, que fueron los espacios de representación que tomó el grupo de artistas desde el concepto de desertificación. Es interesante ver, cómo en el caso particular de las galerías vacías, un “mismo espacio” fue abordado de diversas maneras. Creo que como señala Lehmann (2017), la experiencia colectiva surge debido al encuentro entre las historias colectivas y las experiencias individuales a la vez (p.386). Esta conjunción permite que se genere una conexión entre obra y espectadores, debido a que la relación que se produce en el espacio “se encuentra sujeta a una especie de compromiso que concierne al sujeto de la experiencia en su realidad vital” (Lehmann, 2017, p. 386). O, en todo caso, las realidades que coexisten en la historia de un espacio.

Algunas de las intervenciones de las galerías se relacionaron con los espacios de representación del pasado, a los que no se puede volver sino desde la fantasía o el artificio, desde una aproximación más propia del arte teatral. Este fue el caso de la *performance*

dirigida por Oscar Naters y Ana Zavala -los pilares de Íntegro¹⁷- y trabajada junto a Mocha Graña, en la que plantearon una agencia de viajes al pasado, donde Mocha se contactaba por teléfono con tiempos distantes. Esta propuesta partió de dos puntos en los la performer y la historia del espacio, que guardaban alguna relación. Rosa Graña Garland, que en el año 2001 tenía 92 años, había sido una notable diseñadora de modas y vestuarista de teatro y danza que conoció directamente la época dorada del centro y las galerías Boza, en las que el “pasear” por el Jirón de la Unión, conllevaba que las personas se vistieran y prepararan especialmente para poderlo recorrer (Luna y Del Valle, 2009, s/p). Una época del Centro de Lima llena de espacios de representación asociados al glamour y la elegancia. Para la *performance* ocuparon una de las galerías abandonadas que aún tenía rastros de haber sido una agencia de viajes. A partir de esta historia compartida, Oscar dirigió a Mocha en una acción que la presentaba como una agente de viajes que se contactaba con el pasado a través de un teléfono. El espacio contenía objetos que eran propios de aquella época en la que la agencia funcionaba, incluso tenía un cartel antiguo de itinerario de viajes. La propuesta de Oscar fue este viaje al pasado desde el presente, partiendo desde la nostalgia de lo que fue el espacio, de la memoria configurada por un imaginario compuesto por los símbolos de las galerías en sus mejores épocas y desde el lenguaje poético de Íntegro. Para la misma intervención, Ana dirigió a Valerie y Stephanie Koechlin, en las vitrinas de unas tiendas vacías, que se encontraban como maniqués vivos en escaparates promocionales de la agencia de viajes. Estaban vestidas con ropas de baño a la moda de los años de oro de las galerías y llevaban peinados también de la época, especialmente hechos por los peluqueros que conocían esa moda -haciendo alusión nuevamente a los antiguos espacios de representación con los cuales se asociaba a las galerías en las épocas previas a su decaimiento. Ambos casos muestran un

¹⁷ Compañía vanguardista de teatro y danza, orientada en la experimentación y la integración de las artes.
Página web: <https://integroperu6.wixsite.com/integroperu/sobre-nosotros>

trabajo con la dimensión histórica y social del espacio de las galerías, a partir de los espacios de representación; a partir de estos también hicieron alusión a las prácticas espaciales de aquella época, incluso en relación de la posibilidad de acceder a lujos como lo eran los viajes en avión de aquella época. Esto contribuye aún más en la idea del espacio privilegiado burgués, en contraposición con el espacio actual de las galerías, lo cual fue abordado de una manera idílica, nostálgica y lúdica, produciendo un espacio de ensoñación con unas proyecciones de nubes que pasaban y que daban como una sensación de tiempo indefinido (L. de María, Comunicación personal, 24 de febrero del 2021).

En otra *performance*, las vitrinas fueron tomadas de una manera distinta en una intervención dirigida por Basilio Soralez, quien cuestionando los límites de lo íntimo y lo público, presentó un momento de extrema vulnerabilidad íntima de una pareja desnuda. La vitrina comercial con sus significados relacionados a la exposición hace tornar la mirada sobre la intimidad sexual de manera que se le podría dar una lectura relacionada a la venta de la sexualidad. Modificando las prácticas espaciales y proponiendo una que nunca fue parte del espacio, la intervención

propuesta por Basilio colisionaba la idea del comercio y la exposición en relación al espacio íntimo, vulnerable, tierno, animal y privado de la sexualidad de una pareja.



Figura 7. Performance propuesta por Basilio Soralez en vitrina vacía - Archivo LOT

Un espacio de temporalidad indefinida que se caracteriza por la suspensión, que se puede encontrar en distintas prácticas espaciales en los espacios de consumo, como las colas, o en las salas de espera, parece ser el punto de partida de “*Between*”, una instalación

propuesta por Natalia Vásquez. A partir de una propuesta arquitectónica, Natalia intervino una de las tiendas vacías con la recreación de un espacio para estar, para esperar, una sala de espera para algo que nunca se llega a obtener o encontrar pues era un único espacio sin una continuidad hacia otro.



Figura 8. Instalación Between sin rejas, antes del evento -
Fotograma de video Boza (Cueva, 2019a)

En este sentido, era como un espacio para sentarse a esperar esa modernidad desde



Figura 9. Instalación Between con rejas al momento de la
presentación- Archivo LOT

una sala, muy cómoda con muebles, sillones y papel tapiz, todo muy de acuerdo a la estética de la época. Esta intervención no iba junto a una *performance*, sin embargo, invitaba a los participantes, de alguna manera, a performar la espera, a practicar el espacio. Recreando así un espacio relacionado específicamente a una práctica espacial relacionada con un proceso para la

obtención de un servicio. Este espacio ofrecía al espectador un lugar en el recorrido en donde

simplemente estar, suspenderse por un momento, esperar y contemplar de otra manera la espera y las relaciones que se dan en torno a este tipo de prácticas. Esta situación comenzaba ya desde la contemplación, desde afuera de unas rejillas (figura 9), presentando el espacio como una foto del pasado, un espacio que a diferencia del resto no había mutado, se había quedado suspendido en el tiempo.

Otra de las intervenciones de estas tiendas vacías, fue la de Guillermo Orbezo. Este artista partió también del concepto de la modernidad que no llegó, sin embargo, desde otro punto más ligado con la muerte, como una luz que se apaga en una galería vacía. Él intervino una de las tiendas vacías y sin luz con unas luminarias en forma de la palabra “gloria”, en



Figura 10. Instalación “Gloria” por Guillermo Orbezo – Fotograma de video Boza (Cueva, 2019a)

distintos tamaños que en la oscuridad tintineaban dando una lectura sobre una gloria que se fue apagando en la oscuridad de la tienda vacía.

Lucía me comentó que él había estado trabajando a partir de unas cajas

de leche Gloria¹⁸, objeto que en plena época de conciliación tras un periodo

de fuerte violencia contra la ciudadanía durante el terrorismo y el conflicto armado interno, tenía un simbolismo muy oscuro y macabro¹⁹. Finalmente, después de un trabajo en relación con el espacio de las galerías, generó una conexión entre el paso de la modernidad y sus consecuencias, tanto en la vida concreta de las personas como en la vida de la sociedad y el comercio.

¹⁸ Conocida marca peruana de productos lácteos.

¹⁹ La razón de esta simbología con relación a las cajas de leche Gloria fue que en Julio del año 1994 se produjo la entrega en estas cajas de los restos de algunos de los estudiantes y el profesor, Hugo Muñoz, de La Cantuta (Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle), asesinados por el operativo criminal del grupo “Colina” que buscaba justificar su existencia a través de la “captura y asesinato” fraudulento de “presuntos” terroristas. Otro artista que trabajó en base a esta temática y objeto fue Eduardo Villanes, con su obra “Gloria Evaporada”

3.2.3. La Peluquería

La peluquería era uno de los negocios clásicos de las galerías, que, así como en café Dominó, aún persistían en el momento. Era además no cualquier tipo de peluquería, sino de las más clásicas, con peluqueros de corte y pensamiento antiguo. Su espacio físico estaba conformado por espejos amplios, sillas cromadas con asientos rojos y una serie de implementos más propios de una típica peluquería fina de la época de los años sesenta. Sin embargo, no fue del espacio físico de donde devino la acción que mayor relación tuvo con la peluquería, sino más bien de las relaciones que se reproducen en un espacio comercial en el que la imagen de las personas es el producto final. Ya sabemos que para Lefebvre el espacio social está compuesto de distintos objetos tanto físicos, como naturales o sociales (2013, p. 134), como lo pueden ser las preconcepciones sobre cuál debe ser la imagen de una persona, de un cierto género y una cierta clase social. A esto le agregamos que los objetos que conforman el espacio social son también las relaciones (2013, p. 134). Estos dos puntos específicos con relación a la imagen del hombre de clase media “respetable” de cierto tipo de familia limeña respecto al corte de cabello fue el aspecto que le resonó al joven artista Rafael Alvarado quien se encontraba estudiando en el Teatro de la Universidad Católica (TUC). Él, a diferencia de todos los hombres de su familia, había decidido no estudiar ingeniería. Esta situación lo ponía en un punto de juicio en relación con su padre. Por otro lado, siendo un joven inclinado hacia la exploración de sus formas de expresión, no supeditado a los preceptos sociales que regían a los demás miembros de su familia, había probado distintos estilos de moda y cabello que no iban con la imagen típica que se esperaba su familia de hombre. Para Rafael su cabello era una forma de diferenciarse, por ello lo llevaba largo desde los 13 años. Al enfrentarse en el espacio de la galería con estas dinámicas y relaciones con la imagen-de alguna manera ya caducas como el mismo espacio- se cuestionó acerca de las relaciones que tiene tanto él como la sociedad con la imagen del hombre. Cuando conoció al

peluquero le llamó la atención puesto que era un señor mayor, de aproximadamente 80 años. Él representaba otra época, una manera de pensar que se convertía en un estilo o un *statement* que se llevaba en el cuerpo. Así, la peluquería y el peluquero traían consigo un espacio de representación ligadas a la idea que se tenía sobre la imagen de un hombre, y así mismo prácticas espaciales ligadas con la jerarquización de la imagen desde una mirada hegemónica, puntos sobre los cuales Rafael plantó su *performance*.

El planteamiento fue el siguiente: se sometería a un corte de cabello en un acto simbólico que, de cierta manera, presentaba el proceso inverso por el que Rafael había pasado en relación con la imagen. Se sentaría a manos del peluquero quien decidiría, desde un concepto tradicional, como se vería este joven para ser presentado ante la sociedad. De alguna manera, lo que se buscaba con esta *performance* era explorar las relaciones sociales que se encontraban alrededor de la imagen de un hombre clásico y respetable. Rafael volvería al pasado a través de esta re-producción de relaciones que, así como el espacio, estaban ya desgastadas. Por otro lado, pensando desde la re-producción de esta imagen, se contrapuso la acción desde el ámbito tecnológico, otro aspecto que formaba parte las prácticas espaciales de las galerías en ese momento. Las fotos que se le tomaban a Rafael y eran fotocopiadas una y otra vez en una de las tiendas de internet de las galerías. Estas fotocopias mostraban al mismo tiempo que se daba la acción, cómo esta se iba desvaneciendo y lo que estaba sucediendo en la realidad de este espacio con respecto a la imagen y la producción misma de esta. Este desvanecimiento de la imagen resultante de la reproducción serial de la imagen original, abre la reflexión sobre la vacuidad de la búsqueda de la copia, sobre la que caen las modas o los ideales que se tienen sobre la imagen de las personas, en relación a una idea preconcebida.

La dislocación de la silla de la peluquería al pasillo de la galería permitía a través del *foregrounding* repensar en la relación de la exposición de la imagen. Por la disposición arquitectónica de la galería, el punto en el que ubicaron la silla, entre las dos escaleras, era un

espacio de tránsito muy visible que exponía la acción de una manera comparativa a la que se expone el juicio sobre la imagen de las personas bajo las concepciones sociales. Así se permitió exponer y repensar los juicios sobre la imagen, así como también la práctica espacial de integración a los conceptos sociales de un hombre a partir de su imagen. El espacio del juicio sobre el otro es el espacio público, pero también es el ámbito familiar en el que nos educan. De esta manera, Rafael logró trabajar desde un aspecto muy personal la conjunción



Figura 11. Silla de peluquería instalada en el pasaje de las galerías Boza, performance "La otra cara"- Archivo Lot

de dinámicas y relaciones que pertenecían a ambos ámbitos.

3.2.4. La Plaza San Martín

Qué significa el enorme espacio abierto de la Plaza San Martín, una plaza emblemática de la historia de Lima, espacio público poderoso. Llena de memoria, la memoria del transeúnte que para a ver espectáculos de teatro de los años sesentas, que se para a luchar por sus derechos en las huelgas, que van a la Plaza San Martín como espacio de denuncia (C. Cueva, Comunicación personal 23 de octubre, 2020)

Tanto fue la expectativa del espacio que significaría la Plaza San Martín y sus alrededores que, al momento de su inauguración, al no estar terminados los edificios circundantes a esta, decidieron erigir una ciudad de cartón que mostrara la grandeza de la

modernidad. Un espectáculo fundamental para el propósito que buscaba la planificación del espacio en aquella época. Como dice Harvey, “el espectáculo, incluso el de la propia ciudad, ha sido siempre fundamental en la vida urbana y sus aspectos políticos han jugado durante mucho tiempo un papel importante en la elaboración de la legitimidad y en el control social” (2008, p. 273).

Esta ciudad de cartón sería una muestra verdadera de lo que fue la modernidad para el Perú, la búsqueda de una estética, modas y estilos importados, sin una verdadera reflexión de lo que esta modernidad conllevaba. Los tiempos de grandeza fueron cortos, el aura bohemia y cultural de la plaza se fue enturbiando con el smog de la ciudad y los cambios sociales. Para la década de los años 1980, la Plaza San Martín se había terminado convirtiendo “según un importante sector de la opinión pública, en el retrato más notorio de la degradación general en que se encontraba sumergida toda la ciudad” (Silva, 2008, p. 1).

Sin duda, la Plaza San Martín es un espacio de representación social, con sus monumentos, símbolos y banderas de las diversas manifestaciones que encuentran en el espacio. Aquí diferentes identidades y expresiones culturales convergen, en el espacio abierto, el cual admite mayor confluencia de flujos diversos. “La plaza es un ámbito de interacción y congregación informal, un espacio para socializar en el tiempo libre, un lugar para ver y ser visto. En este aspecto, las actividades de la plaza son informales, cotidianas y esencialmente no comerciales” (Holston, 2008, p. 272). Aunque no se excluyen las actividades comerciales como sucede en una ciudad, en cierta medida desorganizada como Lima. También es un importante espacio de discusiones e intercambio de opiniones, imprescindibles de la vida política de los ciudadanos (Holston, 2008, p. 272). La Plaza San Martín es un espacio urbano que sin duda ha albergado los cambios de la ciudad en todas sus formas y presentaciones. Esta plaza ha sido un espacio que ha acogido desde manifestaciones culturales y celebraciones, hasta fuertes manifestaciones políticas y sociales. Es un espacio

estratégico de conexión de vías principales como el Jirón de la Unión y la avenida Nicolás de Piérola, y algunas representativas de su aspecto cultural como el Jirón Quilca. Hasta nuestros días es -y seguirá siendo- un punto de reunión de la ciudadanía en sus diversas formas y costumbres, un espacio que las personas de la ciudad hemos reclamado como nuestro. Es también un espacio importante de manifestación y organización que, como en las últimas protestas de noviembre del 2020, ni apagones o represión policial podrá quitarnos.

El espacio social que se conforma aquí tiene flujos variados; los espacios urbanos, como menciona Lefebvre: “son puntos de confluencia de flujos” (2017, p. 220). En este espacio en particular la planificación espacial no ordena sus flujos pues en su momento no se logró implementar del todo, así los comercios informales, los artistas y vendedores ambulantes, los proselitistas políticos o religiosos y las múltiples protestas se ordenaron en un espacio propio. Como menciona Borja, “cuanto más abierto sea un espacio público, más podrá expresar una democratización política y social de este (citado en Burneo, 2010, p. 25), aún bajo las reglas básicas de ordenamiento público de cualquier parte de la ciudad y la presencia “ordenadora” de la policía y serenazgos, los flujos y las dinámicas propias de los usuarios de la ciudad prevalecerán. Es un espacio abierto donde confluyen diversas prácticas sociales en relación a la vida social y política, y también el comercio ambulante. Estas influyeron en la *performance* que revisaré a continuación.

Quisiera abordar la *performance* propuesta por Lucía con el músico Christian Galarreta, comenzando por describir las relaciones y partes del espacio que influyeron en la creación de esta intervención de espacios públicos. Las conceptualizaciones partieron de la Galería Boza y de Lucía al preguntarse ¿cómo devolverle la vida al espacio de las galerías, a este espacio que alguna vez gozó de dinámicas sociales vibrantes, pero que ahora se encuentra ensombrecido bajo el “abandono”? Este fue el motor principal de la fuerza creativa para la *performance* de Lucía. Qué mejor manera, que trayendo a la gente que es parte de la

vida de la ciudad al espacio La cuestión era, ¿cómo? Así la “Fundación Telefónica” cumplió un rol fundamental en la realización de la intervención de espacios que proponía Lucía, así se pudo generar la conexión audiovisual vía Internet entre el espacio cerrado de las Galerías Boza, con el espacio abierto e histórico de la Plaza San Martín.

En una conversación con Lucía, comentó que el habitar el centro de Lima, al ser una persona no asidua a este, generaba algún tipo también de distanciamiento crítico, así como una observación detallada de sus flujos, dinámicas y actividades. Asimismo, los usuarios usuales del centro también mantenían cierto distanciamiento con ella. Me comentó que en una de las exploraciones en la plaza se encontró con un ambulante con un carrito y un micrófono vendiendo alguna cosa; este personaje de la ciudad y su práctica espacial fue un punto clave para utilizar la mediación del micrófono, tanto como un objeto de acercamiento a los transeúntes como de masificación de la intervención.

Las prácticas sociales en relación al comercio informal generaban este espacio de representación espectacular. Ahora, Lucía había decidido ser parte de este espectáculo de la ciudad, este sería el reto más grande que enfrentaría. Harvey sostiene que espectáculo también es parte de los mecanismos de control y ordenamiento urbano por parte los gobiernos, como lo fue en la época de Fujimori con el control de los medios, sin embargo, cuando el espectáculo es usado por parte de la clase dominada este se torna “también hacia la oposición política” (Harvey, 2008, p. 282). Si bien generalmente el espectáculo está del lado de las empresas neoliberalistas orquestadoras de nuevos mecanismos ordenadores de las prácticas espaciales mediante los medios de comunicación, el espectáculo también se puede volver contra las empresas a través de la práctica de la protesta, como fue con la que se cruzó Lucía. Y sobre la que volveré más adelante.



Figura 12. Performance “Esc (escape)”- Fotograma de video Boza (Cueva, 2019a)

En los intereses personales de Lucía se hallaba el uso de la voz como medio para comunicar, la voz como sonido y materia; también sentía un interés particular en conocer a la gente a través de esta, escuchándola. La manifestación del ser a través de la voz ha sido motivo de exploración y una herramienta fundamental en el trabajo de Lucía. El distanciamiento, característica marcada en la estética y exploración LOT, se ha manifestado en la búsqueda de la neutralidad y la apertura de un canal no interpretativo de Lucía a través del uso de la tecnología. El uso del micrófono y la *loopeadora* para generar la confusión y el distanciamiento -tan propios de las sensaciones de la ciudad- en los usuarios del mismo centro de Lima. Para generar una *performance* de sitio específico como lo fueron las *performances* realizadas en las diversas Zonas Fronterizas, es necesario como ya vimos, una conceptualización que parta del espacio, pero también una conversación constante con el mismo, sus usuarios y dinámicas.

En este sentido, el crear desde y en el centro de Lima y, específicamente en una plaza pública e histórica como lo es la Plaza San Martín, trae consigo muchas implicancias como responsabilidades. Una de ellas es partir de la realidad, en la *performance* no se suele representar, sino más bien se parte de nuestros cuerpos e identidades. Siguiendo con lo que menciona Lehmann sobre el espacio expandido, un *continuum* de la realidad, en las *performances* de sitio específico hay un acercamiento más concreto a la continuidad de las partes que conforman el espacio, no dividiéndolas y diseccionándolas en servicio de la obra sino más bien comprendiendo que su existencia es parte del espacio y que, por ende, no puede ni debe ser dejada de lado. Por ello, era necesario reconocer las características con las que identificaban a Lucía, tanto como con las que se identifica el espacio mismo y sus usuarios.



Figura 13. Lucía de María en las galerías Boza en conexión con Christian Galarreta en la Plaza San Martín - Fotograma de video Boza (Cueva, 2019a)

En el territorio utilizado por Lucía, como ya comentaba previamente, convergen diferentes expresiones sociales y políticas. Existe además una territorialización e identificación a partir de una sectorización, aquellos que no son como parte del espacio del

centro de Lima y no se les reconoce como tal, son extranjeros, visitantes, turistas. Este punto influyó fuertemente en el cierre inesperado de la *performance*. La práctica espacial de manifestación por parte de unos trabajadores se vio afectada y modificada por la situación que presentaba Lucía. Pero, ¿por qué? Pues porque los manifestantes eran trabajadores de la empresa *Telefónica del Perú* que en el momento estaba incurriendo en explotación laboral, debido a la monopolización de los servicios de comunicación²⁰. Lucía había observado la presencia de estos manifestantes días previos al evento, sin embargo, no previó la situación que se daría en el día de la presentación. Al ser Lucía una mujer joven y blanca dirigiendo un evento de gran magnitud en plena plaza con ostentación de tecnologías bastante avanzadas para la época- además asociada a la empresa contra la cual se generaban estas protestas-, los manifestantes asumieron que Lucía era una representante de la empresa y que el evento era organizado por esta. Los obreros de La Telefónica se organizaron y llevaron pancartas el día del evento e intervinieron la *performance*. Esta situación se descontroló luego de los intentos fallidos de Lucía por explicarles de lo que se trataba realmente el evento, resultando en la destrucción del espacio físico preparado para la *performance* luego de una lluvia de piedras lanzadas por los trabajadores.

Esta situación fue resultado de los flujos de los espacios, las prácticas espaciales de la clase oprimida o dominada por la entidad que controlaba además uno de los medios de comunicación. Así mediante esta práctica, los trabajadores salieron al espacio reclamándolo como suyo ante la amenaza de una posible práctica “colonizadora del espacio” de parte de la empresa Telefónica. Si bien esta no fue -ni considero que estuvo cerca de ser- una estrategia colonizadora del espacio, los trabajadores, al encontrar un evento con tales características que además “se atrevía” a hablar con los transeúntes sobre sus concepciones del espacio público

²⁰ “Alegatos: Despidos de dirigentes sindicales y sindicalistas por la empresa Telefónica del Perú S.A.A. a raíz de una huelga en protesta por despidos masivos en el contexto de un proceso de reestructuración y presiones para que los trabajadores recontratados renuncien al sindicato”. Fuente: <http://white.lim.ilo.org/spanish/260ameri/oitreg/activid/proyectos/actrav/sindi/casos/per/per200301.html>

asociado al nombre de la empresa opresora, consideraron el evento como una amenaza y una posible estrategia para “lavarse la cara” frente al público. Esta circunstancia generó un interesante -y desafortunado, en ciertos aspectos- encuentro entre las identidades, prácticas política y espaciales que diferían de sus propósitos en función a las necesidades que hallaban para producir sus espacios. En definitiva, la *performance* cumplió su objetivo de maneras que no había previsto, no hay duda que la violencia y la inconformidad social son parte de los espacios sociales dentro del territorio intervenido, y estas partes influyeron tanto en la creación como en el desarrollo de esta intervención.

3.2.5. El Café Dominó

Uno de los sobrevivientes era don Agustín Utrilla Rincón, mozo del Café Dominó que ya se había trasladado de las Galerías Boza a los portales de la Plaza San Martín (...) De aquellos años recordaba a sus clientes más conocidos, entre otros, Pedro Beltrán, Luis Alberto Sánchez y de una pareja que no pasaba inadvertida, Sérvulo Gutiérrez y Doris Gibson. *El Dominó era el punto de encuentro, el centro de las miradas* [cursivas agregadas] Cuando no tenía material para sus columnas “Antipastos gagá”, el periodista Guido Monteverde se sentaba en el Café Dominó y ahí se enteraba de todo lo que pasaba en Lima (Jáuregui, 2008).

Cerca de la entrada del Jirón de la Unión, se encontraba el legendario Café Dominó. En las mejores épocas de las galerías este estaba lleno de empresarios, artistas, escritores; todo tipo de personalidades de Lima se reunían ahí para tomar un café o un pisco sour, el cual había sido creado a unas cuerdas en el Bar Morris. Este ambiente social se había apagado con el pasar de los años y el deterioro de las Galerías Boza, sin embargo, en el año 2001 el famoso Dominó persistía bajo la visita de algunos clientes fieles del Café hasta que eventualmente se mudó a la Plaza San Martín donde aún sigue atendiendo. Antes de su

partida a su nuevo local, el café aún vibraba en la nostalgia con decoraciones y muebles clásicos y elegantes, puertas de madera y cortinas, estantes con licores. Se caracterizaba también por las mesas con manteles a cuadros y, por supuesto, por la presencia de los clásicos mozos del café, que luego de tantos años sirviendo en él se volvieron accionistas. De hecho, es gracias a ellos que el Dominó continúa abierto hasta nuestros días. En el video del día de la presentación de la Zona Fronteriza Galerías: B, se ve a uno de los mozos con un saco blanco, camisa blanca y un corbatín negro -típicos del atuendo de mozo elegante de los años 1980- tomando un pisco sour mientras conversa con Fermín, el videografo. En ese momento, podemos apreciar la presencia y seguridad del mozo pues él es no solo parte del espacio, sino de la historia de este, ya que de los 47 años que tenía el café en aquella época, él tenía 44 como parte de este. Durante todo el proceso de exploración e intervención que conllevó la Zona Fronteriza, el café tuvo una especial importancia pues era ahí donde a veces los artistas comían o se tomaban un café mientras conversaban fumando un cigarrillo, siendo agentes activos en la práctica espacial del café. La intervención del grupo de artistas en el espacio le devolvió la vida al Dominó por un tiempo. Las conversaciones con los mozos también fueron cruciales para la investigación del grupo, tantos años en las galerías habían permitido que las conozcan en casi todas sus etapas. Tan presente estaba el Café Dominó en el espacio y en su historia que de alguna manera este fue cómo un corazón que sonaba al son de un vals por todas las galerías, el día de la presentación de la Zona Fronteriza, que se repetía una y otra vez como quien se había quedado suspendido en un pasaje del pasado²¹. Toda esta vida que emanaba el café, incluso aun en su estadio decadente, fue propósito de algunas acciones que tomaron el espacio.

²¹ Música hecha por Roger Atazi, la cual se repetía durante la Zona Fronteriza III, desde el espacio del café.

Una de las acciones que partió de este espacio tan emblemático, fue el *cocktail* de bienvenida, la *performance* “Café al paso”. El actor Gustavo Quesada, quien en el momento trabajaba como mesero en el local miraflorentino de Sofá Café, tuvo que aprender a hacer pisco sour para la acción en la que se presentaba el espacio de una manera simple, pero que al mismo tiempo lograba una suspensión a través de la detención de algunos elementos como la jarra de la licuadora, los mozos u otros performers, como Oscar Huapaya, que atendían en el espacio. Este nivel de relacionamiento entre performer, historia y acción, presentaba partes de la vida que permanecían en el espacio extendiendo la realidad hasta el espacio de la producción del espacio de la *performance* como sucede en el espacio posdramático según Lehmann.

Por otro lado, una de las acciones con una fuerte presencia en Galerías: B fue la de Carlos León-Xjimenez quien partió de otro aspecto del



Figura 14. *Performance* "Café al paso", en el Café Dominó - Fotografía de video Boza (Cueva, 2019a)

espacio para proponer su “estudio de mercado de ofertas homosexuales” como una *performance* duracional que permaneció durante todo el evento de la Zona Fronteriza. Carlos León-Xjimenez venía al espacio con un conocimiento y relacionamiento muy fuerte con el Centro de Lima, sus locales y sus dinámicas. Él prácticamente había habitado el centro trabajando en la tienda de su padre en la Plaza Dos de Mayo, tuvo una adolescencia muy presente en el centro histórico yendo al cine solo y, posteriormente en la etapa universitaria, asistiendo a los bares y las discotecas gays. La perspectiva de Carlos León-Xjiménez, viniendo además de la carrera de antropología, tenía un entendimiento particular: “las

reverberaciones semánticas que un espacio te trae, entendiéndolo como siempre como una construcción social” (Comunicación personal, 2 de noviembre, 2020).

Desde su conocimiento de las dinámicas de *cruising* en el centro de Lima, Carlos había llegado con una propuesta de realizar un *Dark Room* de encuentros homosexuales anónimos. Como mencioné previamente, esta propuesta era inviable por la logística y los costos de producción que requería. Así, al ser su propuesta denegada, se acercó al espacio que ya conocía, pero notando ahora otros factores. El café, al que era asiduo, tomó importancia. Él comenta que las mesas que daban al pasaje de las galerías siempre tuvieron una función como de espacio de observación de quienes pasaban, así como también de exhibición; como también menciona Jáuregui (2008), este era un punto de encuentro. Esta relación que se daba entre comensales y transeúntes fue utilizada por algunos trabajadores sexuales que ofertaban solapadamente sexo a caballeros que se sentaban en el local. La situación, comenta Carlos, se daba de la siguiente manera: los jóvenes prostitutas pasaban frente al cafetín a manera de auto exposición y oferta ante sus posibles clientes, hombres que no eran abiertamente homosexuales, que finalmente invitaban a los muchachos de su preferencia a tomar un café para luego ambos dejar el local para concretar la transacción en otro lado. Este tipo de prácticas espaciales actividades comerciales generaban en el lugar, un espacio abierto, aunque oculto, una libertad sexual para los usuarios del café, que se escondían tras la común dinámica del espacio para poder satisfacer sus deseos de otra manera juzgados. Para el artista la existencia de este espacio de intimidad oculto sirvió de propósito para proponer una especie de “investigación de mercado”.

Su acción se hizo posible, también, gracias al apoyo de la Fundación Telefónica, dado que él necesitó de un teléfono de línea abierta para realizar todas las llamadas que se amplificaron esa noche. Con esta acción él confrontó la dinámica que se daba generalmente de manera solapada en el espacio con la amplificación sonora de conversaciones que

buscaban concretar encuentros sexuales. En esta *performance*, se puede observar el mecanismo de *foregrounding* utilizado de dos maneras, primero desde la dislocación de una de las mesas del café, generando así un reenfoque de las prácticas sociales disimuladas, develándolas y poniéndolas en primer plano para ser observadas; y en segunda instancia la puesta en primer plano de la concertación y negociación de la transacción sexual, lo cual generalmente era una interacción totalmente oculta. Esta última situación, permitió al performer, a través de lo que él llamó un estudio de mercado, enfrentar las prácticas espaciales privadas e íntimas a través de la tecnología, exponiéndolas y dándole una nueva configuración relacional. Lo cual le permitió, para empezar, hablar abiertamente de los servicios sexuales en un espacio público, lo cual difícilmente se hubiese dado de la misma manera si los prostitutas se encontraban presencialmente para conversación, esta fue una de las posibilidades que permitió el medio tecnológico. En segunda instancia, la amplificación de la conversación, que se contraponía al usual cauteloso encuentro, generó una exposición sobre las formas en las que se negocia el sexo homosexual que podría haber sido considerado “escandaloso” en el momento, mostrando una actividad que en principio no iba acorde con el espacio concebido originalmente; mas, la mudanza del espacio y sus usuarios originales permitieron que estas actividades comiencen a fecundar. La exposición de esta actividad telefónica por tiempo prolongado podría haber generado un cansancio en pro de un silencio por encima del “escandalo”, lo que conlleva a una posible normalización o en todo caso irrelevancia. Este punto me parece interesante puesto que la contraposición entre lo privado y lo público, juega en ocasiones con el doble filo del morbo. La sobreexposición de aquello que en su momento pudo ser un tabú y generar algún tipo de morbo, puede generar su normalización, o el rechazo exacerbado. Un punto muy interesante sobre el que sería interesante pensar, en otro trabajo, en torno a esta *performance*.

3.3. Sobre la producción de espacio en “ruinas” o abandonado

¿Qué pasa cuando la clase social dominante para la cual estaba concebida la representación del espacio, o sea el edificio de las galerías, y en el cual se constituían las prácticas espaciales y espacios de representación, abandonan este espacio físico? ¿El caos empieza a reinar? O, a partir de los componentes que quedaron, esto es el espacio concebido, pero despojado de los signos que constituían la vida con la que se le asociaba -esta es en el caso de las galerías en su época de auge, el lujo y la comodidad- pues se instala un nuevo orden dentro de la aparente decadencia. Con este nuevo orden entran a configurar una nueva clase que domina el espacio, pero esta vez desde el abandono, nuevas prácticas sociales, memorias, imaginarios invisibilizados.

Estas dimensiones, que previamente habían sido concebidas y puestas al servicio de la clase dominante, y que devinieron en prácticas relacionadas al consumo y relaciones jerarquizadas en base a intercambios de valores, ahora, “libres” de esta dominación consecuencia del abandono de esta clase burguesa, producen un espacio en el cual la integración de las dinámicas propias se termina volviendo la gran dinámica por excelencia para sobrevivir. Sin embargo, ¿es posible salir de las relaciones que forman parte de la práctica espacial de la representación de un espacio que está orientado y concebido específicamente para el consumo?

Sin duda a partir de lo visto previamente en las *performances* de las Zonas Fronterizas puedo asegurar que, aunque sea momentáneamente, estos roles jerarquizados que se basan en las relaciones de consumo fueron modificados y hasta invertidos. La razón por la que asevero esto es debido a qué prácticas sociales que se afectan directamente son las de los comerciantes, tanto las prácticas sociales de los mozos, este es un caso especial en el que se ven afectados directamente sus roles, y puestos en primer plano a través del mecanismo del *foregrounding*, se puso en primer plano las funciones que cumplían los mozos, a través de la

performance del café al paso, en la cual participaron como performers. Por otro lado, lo mismo paso con el peluquero, transformando la relación jerárquica prestador de servicios/cliente. Convirtiendo al mozo y el peluquero en performers dándoles así, como menciona Sánchez sobre la transformación del otro, -en relación al público- un rango de superioridad (2008, p. 6). Sin embargo, este mismo aspecto que pone al performer/prestador de servicio, en un rol de superioridad en el momento de la *performance* y modifica su práctica y por ende relación espacial, también lo pone en una posición vulnerable ya que se expone en primer plano y se permite visibilizarse la relación original jerarquizada en la que se encuentra este; dando espacio para repensarla, si así se lo permite el espectador.

Podemos observar en las *performances* analizadas como los diferentes aspectos que constituyen y producen los espacios sociales en las que tuvieron lugar las *performances* de las Zona Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana influyeron de una manera muy profunda en el trabajo realizado por los artistas para reproducir el espacio a través de sus intervenciones. De esta manera podemos observar cómo desde la dimensión arquitectónica, el edificio construido originalmente para producir un espacio instrumental de carácter comercial en servicio del consumo y sus dispositivos fueron utilizados para la propuesta de Rafael Freyre, que al trabajar de la mano con Paula Van Ginneken, hicieron confluír esta dimensión con la dimensión del abandono y el concepto de la suspensión del espacio, que se veía presente en el espacio para Paula como un estadio entre la vida y la muerte, mientras que Rafael partió de estos para develar las relaciones de flujo que se generan desde un dispositivo instrumental en un espacio de consumo. Este “espacio entre” fue nuevamente tomado como provocación para instalaciones como *Between* desde la dimensión histórica-arquitectónica, en el que se produjo un espacio para esperar algo que no sabemos qué es o si llegará, esto en relación a la dimensión histórica de los territorios y la consecuencia del proyecto fallido de la modernidad. La cual finalmente es una de las causas más resaltantes del estado de los

espacios de las galerías y a partir de la cual se trabajaron conceptualmente distintos aspectos de las *performances*.

Otra de las dimensiones resaltantes que se tomó en cuenta para la creación de estas *performances*, fue la confluencia de las dinámicas sociales y prácticas espaciales propias del ámbito público y privado en relación a la imagen. Desde este punto Rafael Alvarado propuso su acción de intervención corporal, sometiendo su cabello a una transformación que partió de las ideas que proponía el espacio y las relaciones que se establecen con respecto a la imagen del “hombre respetable” correspondiente a los conceptos culturales sobre este, dentro de una clase social. Este choque de lo íntimo/privado en el espacio público, esta vez en relación al comercio sexual, fue también una dinámica que sirvió de materia para la creación del antropólogo Carlos León-Xjimenez. Si bien el artista traía consigo concepciones previas debido al conocimiento del territorio y los espacios de este, él pudo decantar de la práctica espacial en relación al comercio sexual que tenía lugar en el café Dominó y el pasaje de las galerías, en el que se comenzaba la negociación para llevar a cabo una transacción velada. Carlos decidió confrontar esta dinámica con el espacio público de una manera diferente de la que ya se integraba en este, la colocación de la relación que se establece entre cliente-proveedor de servicios ahora amplificadas a nivel sonoro por todo el espacio, mientras que la dislocación de la mesa hacía también evidente el espacio donde usualmente tomaba lugar este tipo de interacciones presenciales de manera solapada.

Finalmente, la acción más ambiciosa extrajo dinámicas sociales de los espacios de los territorios utilizados, en este caso el territorio que contenía la Galería Boza desde el espacio aledaño de la Plaza San Martín. Lucía de María se valió de las relaciones y flujos que se daban en el espacio heterogéneo de la plaza con propósito de llevar la vida de esta, dentro de las galerías y así devolverle el flujo social propio del centro. Sin embargo, no previó que los flujos que se encontraban en este espacio que ella estaba observando, también la estaban

observando, planificando a su forma su propia intervención del espacio. Si bien, hubo otros casos en los que los espacios producidos en la Zona Fronteriza modificaron las dinámicas de los espacios momentáneamente -como lo fue en el caso del café con los mozos- esta intervención del espacio fue la que mayor impacto tuvo, develando así bajo una nueva mirada las dinámicas que formaban parte del espacio social de la Plaza San Martín.



CONCLUSIONES

Considero que la intervención de sitio específico llevado a cabo en la Zona Fronteriza III, Galerías B: Desertificación Urbana, presenta a través de las *performances* e instalaciones -como menciona Lehmann sobre lo que sucede en la *performance*- una estética integradora de la vida del espacio, en el sentido que el proceso de intervención realizado por el grupo de artistas propició el descubrimiento de las dinámicas y dimensiones del espacio así dando espacio a la producción del espacio efímero de las *performances* para el evento de las Zonas Fronterizas. Siendo estas dimensiones parte del espacio concebido que, a pesar de mutar y evolucionar debido a su susceptibilidad ante el devenir de la historia, sigue siendo un espacio que se concibió para el consumo, el cual fue momentáneamente modificado, por una noche, en su nueva concepción de galería de arte.

Una de las diferenciaciones básicas y más fuertes entre el espacio teatral convencional y el espacio social que se interviene en situaciones de site specific como la Zona Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana es sobre todo el hecho de los espacios públicos que están en constante uso y que los espacios institucionalizados están libres de mostrar los procesos productivos, perpetuando una dinámica de relación bastante específica entre espectador y obra. Por el contrario, en espacios públicos comerciales, al no estar cerrados, todos los procesos forman parte de la forma de transformación y ocupación del espacio dándole nuevas dinámicas al espacio que normalmente no forman parte del proceso productivo del espacio del arte y viceversa, dando espacio a prácticas sociales nuevas entre espectador y obra, en relación a la libertad que ofrece el espacio no institucionalizado del arte, además de la espacialidad del edificio.

El objetivo central de esta investigación ha sido establecer de qué manera se genera la relación entre los espacios y los artistas para poder utilizar las partes que conforman el espacio como material de creación para las *performances* que fueron parte de las Zona

Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana de LOT Perú, en relación al concepto de espacio social como un producto resultante de la confluencia de las dinámicas y dimensiones materiales e inmateriales del espacio -desde la arquitectura hasta los diferentes tipos de relaciones que producen el espacio.

Las dimensiones y dinámicas que constituyeron el espacio social de las Galerías Boza utilizado por los artistas para las *performances* creadas en la Zona Fronteriza en cuestión, pueden clasificarse en cuatro categorías: histórica, arquitectónica, económica/comercial y social. Por otro lado, estas mismas pueden catalogarse como parte de la representación del espacio, las prácticas espaciales y los espacios de representación, la triada que propone Lefebvre para unificar las partes que constituyen la producción del espacio social. Es a través de las dimensiones y dinámicas que se decantan del espacio producidas por estas, que los artistas pueden utilizar el espacio como material para la creación en sus diversas manifestaciones. Como propone Lefebvre, el espacio producido como un producto conformado por objetos y relaciones (2013, p. 134).

Desde la dimensión histórica, en relación a la modernidad fallida, la instalación *Between* decantó la temática de la espera de “algo” que nunca llegó, ni llegará, produciendo un espacio desde una propuesta arquitectónica que hizo alusión al espacio de representación de la época de auge de las galerías, utilizando así también la dimensión histórica-arquitectónica, para finalmente generar una práctica social en el espacio, relacionada con la espera.

Siguiendo con las intervenciones que devinieron de las representaciones del espacio, el espacio concebido, o el arquitectónico, la instalación y *performance* propuesta por Rafael Freyre y Paula Van Ginneken, toma la escalera detenida como una parte del espacio concebido para la comodidad en pos del comercio, pero desde su estado actual, el detenimiento-suspensión. Esta escalera en su estado de detención y decadencia decantó en la

tematización del traslado detenido en el que se encuentran las personas dentro de esta modernidad fallida. La instalación produjo un simulacro de aquello que no forma parte del espacio, mostrando lo que podría ser y a su vez activó el tránsito de personas y objetos una vez más en el espacio.

Con respecto a los aspectos de las dinámicas económicas y comerciales, estos se mezclan claramente con la dimensión social de las prácticas del espacio, puesto que en la *performance* de Carlos León-Xjimenez, él decanta de las actividades comerciales que se dan de manera oculta o solapada en el espacio social, para confrontar esa intimidad con el aspecto público del mismo espacio, utilizándolas para generar una *performance* que devela esta misma situación produciendo un espacio que permite develar y pensar en relación a las prácticas sociales que pueden darse con mayor libertad en un espacio que se encuentra en las “sombras del abandono”

Finalmente, respecto a las dinámicas y dimensiones sociales tenemos dos casos. Por un lado, el caso de la relación que estableció Rafael Alvarado con el aspecto histórico social de las practicas espaciales en relación a la imagen, decantando de esta una temática con la que se relacionaba íntimamente desde el aspecto social-familiar. Por el otro lado, Lucía de María a través de su exploración en la Plaza San Martín decantó de las prácticas espaciales, dimensiones sociales de comunicación propias del espacio para proponer una intervención con el uso de medios audiovisuales para poder llevar las dinámicas sociales del espacio público exterior de la plaza al interior de las galerías. Como ya señalé previamente, esta *performance* recibió la atención de un grupo social específico relacionado con la práctica espacial de la manifestación política que también es parte del espacio. Esta, a pesar de no haber sido tomada en cuenta para la creación de la intervención, propuesta por Lucía, se manifestó y fue parte de la producción del espacio efimero de la *performance*, demostrando que el espacio social público es autónomo y sus propias dinámicas prevalecen.

Entonces, para contestar la pregunta sobre la manera en que LOT utiliza el espacio como material de creación para las *performances* en Galerías B: Desertificación Urbana, se puede concluir que el proceso de re-producción del espacio que conlleva la intervención de sitio específico de la Zona Fronteriza requiere de que se pase por los tres procesos que menciona Lefebvre sobre el que se reconstruye el concepto de espacio (2013, p. 57): el *descubrimiento* de las dinámicas y dimensiones que constituyen el espacio, la *creación* de conceptos y propuestas desde diferentes medios para finalmente llegar a la *producción* de la organización en forma espacial de relaciones y acciones que ocuparon el espacio de manera efímera a modo de *performance* el día de la presentación de la Zona Fronteriza.

Si bien este proceso mencionado no se dio de la manera sistemática en la que propongo, esta concepción hace posible la identificación de un proceso no documentado y la identificación sobre las dimensiones que finalmente sí sirvieron de material de creación para la *performance* en el caso de la Zona Fronteriza Galería B: Desertificación Urbana

Finalmente considero que a pesar de ser este un estudio de caso puede servir de apoyo para continuar la investigación sobre la utilización de los espacios en sus diferentes aspectos como un material de creación. Considero necesario abarcar en los estudios artísticos y escénicos una comprensión más amplia, inter y transdisciplinaria sobre las concepciones en torno al espacio. Este trabajo es solo un pequeño intento en entrar en una discusión mayor sobre las dimensiones que conforman los diversos espacios que habitamos, tanto para ser conscientes de ellos para la creación como para la vida misma. En el ámbito creativo, hallo necesaria la investigación y la búsqueda de miradas integradoras de nuestros mundos internos con aquellos que existen en los diversos planos humanos. El espacio es aquello que contiene todas nuestras actividades, nuestras expresiones, y las diversas relaciones que se dan entre estas y el plano material. Con esta tesis espero lograr sembrar una semilla en las lectoras y

lectores, para invitarles a pensar en nuestros espacios e investigar en ellos y sus potencialidades para la creación.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Burneo, L. (2010) *Construcción de la ciudadanía mediante el uso cotidiano del espacio público*. (Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1147>
- Carlson, M (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press.
- Cueva, C. (2018) ¿QUÉ ES LA PERFORMANCE? Parte 1 el arte de romper lo establecido [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=izOdybvaBuY>
- Cueva, C. (2019a, 13 de Julio) Boza [Video] Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IiOLxOzRgRs&t=571s>
- Cueva, C. (2019b, 13 de Julio) Zona Fronteriza II LOT Casa Mujica. [Video] Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sixcGA5ses0&t=985s>
- Lima Antigua (2012, 24 de abril) *Construcción de las Galerías Boza* [Video] Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Pm-vFFfAZIo>
- Cueva, C. (2019, de Julio) *Materia Material Versión Larga*. [Video] Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5HrJxDG0sxo>
- Elam, K. (1980/2007) *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge.
- García, N. (1993, setiembre-octubre) La cultura visual en la época del posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad? *Nueva Sociedad* (127), pp. 23-31. Recuperado de https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3078_1.pdf
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art: from futurism to the present*. Tercera edición. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Harvey, D. (2008). *París, la capital moderna*. Madrid: Akal.

- Holston, J. (2008, julio-diciembre). La ciudad modernista y la muerte de la calle. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (7), pp. 257-292. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81411812012>
- Isola A., Peirano, L. Rubio, M. Salazar de Alcázar, H. & Ureta de Caplanski, M. (1994, diciembre). El teatro peruano. *Hueso Húmero*. (31), pp. 11-50.
- Jáuregui, E. (2019). Galerías Boza: Al cielo en escalera eléctrica. *Cangrejo Negro. Periodismo literario*. Recuperado de: <https://cangrejonegro.wordpress.com/2019/01/05/limenenses-103-galerias-boza/> [Consulta: 25 de abril de 2021]
- Kahatt, S. (2014). Lima: cinco siglos de orden y caos. Breve recuento de crecimiento y transformación socio-espacial. *Rita _ revista indexada de textos académicos*, (2), pp. 38-43. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4853272>
- Lamizet, B (2010) La significación del espacio. *Tópicos del Seminario*, (24), pp. 153-168
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers: revista de sociología*, (3), pp. 219-229. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia_osornio/wp-content/uploads/2014/05/lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lehmann, H.T. (2017). Teatro posdramático. CENDEAC: Murcia.
- León-Xjimenez, C. (2017). Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica: cultura, protesta social y centro histórico de lima en la república neoliberal. En Guiliana Borea (ed.) *Arte y Antropología: estudios encuentros y nuevos Horizontes*. Pp. 183-193. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Ludeña, W. & Torres, D. (2014). Del passage a las galerías populares. *Revista ARQ*, (88), pp. 40-51.
- LOT Perú (2012). *Mesa Plástica LOT* [Archivo de video]. Recuperado de

<https://vimeo.com/32887244> [Consulta: 25 de marzo de 2021]

LOT Perú - Investigación Escénica. (2021). *Equipo*. Lima: LOT. Recuperado de

<https://lotperu.org#!/equipo>

Luna, C y & Del Valle, A. (2009, 22 de agosto). Apropiedades de un chivo expiatorio:

Nuevos espacios- salir a la calle [cronología inacabada de intervenciones en el espacio público local. Lima-Perú] Recuperado de

<http://inca.net.pe/assets/objeto/apropiaciones-de-un-chivo-expiatorio-nuevos-espacios-salir-a-la-calle8/>

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio “en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1969-1989”*. Madrid: Ediciones Akal S.A

Mendoza, R. (2007). *Nota sobre la antigua Galería Boza*. Historia de Lima Virreynal.

Consulta: 4/05/2021. Recuperado de:

<http://limavirreynal.blogspot.com/2007/08/nota-sobre-la-antigua-galeria-boza.html>

Mitrovic, M. (2018). ¿Campo expandido o expansión del arte? Posmodernidad y

contemporaneidad, o las variaciones del formalismo. En *Especialidad de Escultura.*

Arte y Diseño. Textos Arte 2018, 6, (pp. 131-144). Lima: Pontificia Universidad

Católica del Perú. Recuperado de:

https://www.academia.edu/38105359/_Campo_expandido_o_expansi%C3%B3n_del_arte_Posmodernidad_y_contemporaneidad_o_las_variaciones_del_formalismo

Mitrovic, M. (2019, agosto) *Sujeto, espacio y utopía en LOT*. Recuperado de

<https://lotperu.org/project/dialogos-escenicos/>

Pavis, P. (1998) *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.

Rizk, B. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el*

umbral del siglo XXI. Ramos-García, L (ed.) Segunda edición. Lima: Iberoamericana.

Romero, G. (2016). *Espacio teatral y puesta en escena ¿Marco o soporte de la*

acción? En Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ed.), *Puesta en escena y otros problemas del teatro*. Pp. 309-316. Lima: Ensad.

Sánchez, J.A (2008) *El teatro en el campo expandido*. Museu d'Art

Contemporani de Barcelona (MACBA). Recuperado de

<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/teatro-campo-expandido>

Silva, R. (2008). De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San

Martín, 1980-1997. *Summa Humanitatis*, 2(1), pp. 1-32. Recuperado de

http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis/article/view/2336

Teles, P. (2018). Breve recorrido sobre el concepto de instalación. *Revista LINDES (s/n)*.

Recuperado de

https://www.academia.edu/38164124/BREVE_RECORRIDO SOBRE EL CONCEPTO_DE_INSTALACION

Vega, P. (2006, diciembre). El espacio público, la movilidad y la revaloración de la ciudad.

En Departamento de Arquitectura, *Cuadernos*

Arquitectura y Ciudad, 3, (pp. 1-75) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28681>

Zevallos, S. (2005, Julio). *Las Zonas Fronterizas*. Recuperado de:

<http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/05/LAS-ZONAS-FRONTERRIZAS.pdf>

ANEXOS

Anexo 1:

Título: Galería BZF III Sentidos Canal N [Información complementaria]

Url: <https://www.youtube.com/watch?v=MHVEQL57nRw&t=2s>

Descripción: Entrevista a Carlos Cueva sobre la Zona Fronteriza Galería B:Desertificación Urbana.



Anexo 2:

Título: Galerías BZF III 11 de agosto 2001 Roger Atazi [Información complementaria]

Url: <https://www.youtube.com/watch?v=OyjMOPfcLpQ&t=144s>

Descripción: Reel de la Zona Fronteriza Galerías B: Desertificación Urbana realizado por Roger Atazi



Anexo 3:

Título: LOT SP mp4 [Información complementaria]

Url: https://www.youtube.com/watch?v=e_jMyyXnK8k&t=9s

Descripción: Video de registro de la Zona Fronteriza Sexualidad Posibilidad SP1 Clase Media barranquina, realizada en enero del 2004.



Anexo 4:

Título: LOT Taller Bolívar mp4 [Información complementaria]

Url: <https://www.youtube.com/watch?v=OstA1sKPfLY>

Descripción: Registro del taller de la Zona Fronteriza I Hotel Bolívar Desnudez

Cotidianidad, en febrero de 1999



Anexo 5:

Título: Lot, Simposio [Información complementaria]

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

Descripción: Reel de la Zona Fronteriza VIII Más Allá del Teatro, antiguo Hotel Alcázar edificio Camaná, Julio del 2005



Anexo 6: Brochure /tríptico Zona Fronteriza Galerías B Desertificación Urbana (ambos lados), [Información complementaria]

SEMINARIO DE ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINARIO

informes 241-9489
358-4002

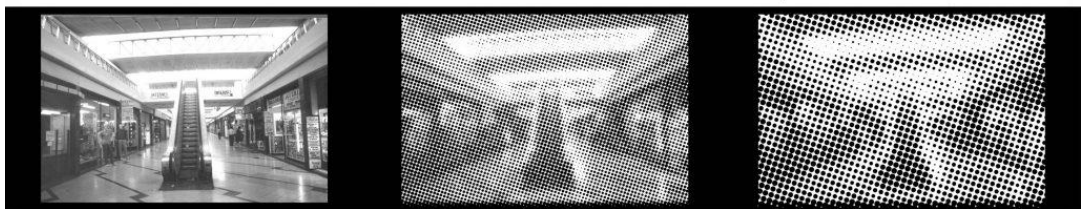
Dirección Carlos Cueva

ZF
ZONA FRONTERIZA

GALERIAS B
teatro-instalacion

PERFORMANCE:
Sabado 11 de Agosto (8:00pm)
(Ingreso libre)

*Conquistecan en medio de la 'soledad'
y de un vacío invertido, ofreciendo
un question mark práctico al tema:
desertificación
desatijación.*



desertificación urbana

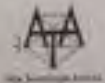
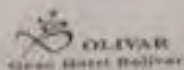
*Asistimos a la desaparición lenta
y mortal de determinados espacios
de la ciudad, que oír embargo
se resisten a su total liquidación.
Las viejas galerías Boza*

taller 1	/Cuerpo como desierto
Fecha:	13 (6-9pm), 14 y 15 (10-4:00pm) de Julio
taller 2	/Cuerpo como materia prima
Fecha:	20 (6-9pm), 21 y 22 (10-4:00pm) de Julio
Lugar:	Galerías Boza del Centro de Lima



Agradecemos a los siguientes
participantes e instituciones que nos
apoyaron:

Normel Frankenstein, Manuel Miranda, Julio Uruta,
El Leñador, Raym Elencor, José Carlos Mariátegui,
Penny Marsuho, Máximo Valajoz, Arturo Valero,
Carmen Casapicola, Rafael Varón, Cecilia Pardo,
Ricardo Dawson, David Ruiz, Fermín Tangüis, Carlos
León, Agustín Rincón, Alberto Iba, Diego Larrañaga,
Aldo Linares, Brígida Sicotte, Juan Carlos Mejía de
Glarife, Edgar Gama, Iván Cervera, Pepe Abad,
Angela Lazo, Augusto Carranza, Germán Machado,
Anibal Zenteno, Susana Torres, Ada Quintana, Miguel
Rivero, Romy Flemming, Alica Vega, Patricia Zeballos,
Miguel Pérez, Valeria y Stephanie Koczala, Bruno
Pardo, Mocha Graña, Carmen Merdoza, César León,
Magda Palma, Aldo Maggi, Jorge Garro, Peluquería
UOMO, Casa Domini, Embajada de los Países Bajos,
Municipalidad Metropolitana de Lima, dirección de
Ecología y dirección de Educación y Cultura, Prolima
y a una persona en especial con la cual este proyecto
no se hubiese llevado a cabo,
St. Luis Calderón Valle gracias por su confianza

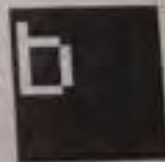


ZF

ZONA FRONTERIZA



galerías



Anexo 8: Lista (incompleta) de artistas participantes de Galería B:Desertificación Urbana [Información complementaria]



LOT

SOBRE LOT

TEATRO /
PERFORMANCE /
MULTIMEDIA
Filocletes
The answering machine
M/H/S
Materia material
Casandra
Terrano II- Polo Phoebo
Ecumene

INSTALACION /
PERFORMANCE /
MULTIMEDIA
Aula Lot
Paisajes urbanos
Sexualidad posibilidad
Ecumene

ZONAS FRONTERIZAS
Sip
Sacrificio
Librería erótica
Desertificación urbana
Presencia y ausencia
Desnudez y cotidianidad

TALLERES /
MESAS PLÁSTICAS /
CONFERENCIAS
Creaciones Multidimensionales
Dramaturgia
Lot- lab - performance
Transformaciones del Cuerpo
Lima - Globalización / Metrópoli
Sot / Privacidad / Mercado
Escritura / Guión
Más allá del teatro
Santos Cuarteles
Internado
Materia Material

PROYECTOS
INTERNACIONALES
Lima - Sao Paulo
Lima - London

PEDAGOGÍA /
MESAS PLÁSTICAS
Talleres - conferencias
Creaciones internacionales

PUBLICACIONES
EQUIPO DE LOT
COLABORADORES
CONTACTO



GALERÍAS B DESERTIFICACIÓN URBANA
Performance / Instalación / Intervención Urbana

Galerías Comerciales Boza – Centro Histórico
Lima – Perú
Agosto 2001

Galerías Boza significó un proyecto de intervención interdisciplinaria en el centro histórico de Lima, con particular énfasis en la condición decadente de este edificio -una reliquia comercial moderna de la ciudad de la década de 1950 construida en la calle comercial privilegiada de la ciudad. Las grandes transformaciones ocurridas en el país en el período 1970-2000, se pueden rastrear desde las dinámicas sociales y culturales en el espacio urbano de Lima, pero con mayor intensidad en particular desde su decadencia como centro de las élites, pero intensificando su diversidad en términos de subculturas. Si la aledaña plaza San Martín fue en la década de los años 1960 uno de los primeros lugares de encuentro público entre homosexuales, significó que esta plaza y la aledaña Galerías Boza donde también ocurría cruising, se articularon como espacios de resistencia a la búsqueda de reconocimiento y ciudadanía.

Las Galerías Boza coinciden con una voluntad de modernización del centro en los años cincuenta desde una arquitectura funcional pero sin correspondencia con una ciudadanía moderna. En contraste con sus orígenes, los años 2000 encuentran la Galería como una estructura subutilizada que corresponde con un centro histórico si bien bajo reconocimiento de la Unesco (desde 1991) y creciente promoción turística, pero con una particular mezcla que mezcla -lado a lado- construcciones semi ruinosas, tugurizadas, abandonadas e incluso vacías (a la espera de alquileres más altos). Esto además con una ciudadanía más orientada al consumo, con jóvenes más individualistas pero conscientes de las complejidades de un país con una historia de segregación y racismo.

En lo personal, el proyecto de Galerías Boza me planteó el reto de analizar lógicas económicas y culturales locales vinculadas con el comercio sexual masculino para hombres. Desde un performance que vía telefónica permitía conectar en vivo con proveedores de servicios sexuales, se estableció un sondeo de la diversidad de servicios en oferta. El audio de la conversación se amplificaba mediante altavoces en el interior de la galería, generando una atmósfera que homenajeara y daba testimonio de las antiguas prácticas de cruising y discreto encuentro homosexual del pasado -una era anterior a los teléfonos móviles y a los servicios de contacto vía Internet.

Carlos León-Xjiménez
Madrid, abril de 2017

CULTURAL Expreso 9 SERVICIOS DE OCTUBRE DEL 2014

¿Arte del siglo XXI?

Recuperando espacios

por Ferrari Lecari

Antes los artistas fueron los primeros en abordar el problema hace más de 50 años, un buen número de artistas contemporáneos, que se adhieren de modo general a la corriente del conceptualismo, realizan su producción en el escenario de las ideas y sucesos en todos los aspectos de la vida tanto en lo político, social, económico, lo subjetivo o lo sexual.

Dos versiones artísticas realizadas hace semanas en Lima deben ser comentadas. La primera de ellas **Zona fronteriza** (abierta el 11 de agosto, en la noche). Dirigida por Carlos Cueva —actor y director de teatro—, 27 jóvenes actores, directores, argumentistas, fotógrafos, sociólogos, bailarines y videastas intervienen un espacio público: las obras concuerran **Galerías Bots** en conexión de imágenes con los espacios abiertos de la plaza San Martín —ambos eventos estaban a unos doscientos metros de distancia—.

Las galerías Bots y su Café "Domino" —que acababa de cerrar sus puertas hacía pocos días— representan la modernidad del Centro Histórico de Lima durante la década de los 50 a los 70. Cueva nos dice "hay está quebrada y es la inerte es lo que nos interesa para reflexionar y a través de medios modernos poder acercarla a nuestra realidad actual".

El 70% de las galerías están hoy desahitadas: algunos comercios de ropa, una vieja peluquería, seguimos de adentro a entrar con lo viejo. En el techo hay

descubriendo que el Café había sido un centro de reunión de intelectuales y artistas, pero también un lugar conocido subterráneo de comercio sexual.

En la plaza San Martín la intención fue introducir la historia del lugar público, el hábitat en el sistema de video-conferencia y contar con la opinión de los transeúntes, del agitado mundo de complejidad como extravagancias y manifestaciones políticas. Lo cotidiano en la acción de un momento para ingresar como un puente entre lo que hoy vive (la plaza San Martín) y lo que agoniza (las galerías Bots).

La experiencia artística integrando que Carlos Cueva impulsará en otros espacios encuentro que se va acción utiliza las instalaciones, performance, actores, danza, iluminación y una simbólica tela que, proyectada en imagen, trocizaba en todo su esplendor a la abandonada y vieja escalera mecánica de la época.

A todo esto, ¿qué dice usted estimado lector? Por cierto que el asunto no es fácil. Lo anterior forma parte de un arte procesal en el que interviene el concepto de dependencia como fragmento de la realidad. Es en proceso siempre que se agota en la acción misma. Pero recordemos que es un fenómeno propio de nuestro tiempo en desarrollo, fragmente cruel. El arte no puede estar al margen de ello y estos dos sucesos se hacen presentes para hacernos vivir en el arte, despertar nos de nuestro letargo y hacernos reflexionar sobre la agitada sociedad contemporánea.





Mural en la Facultad de Derecho de la PUCP

La Católica impulsa sus paredes. Realizado por Carla Paltra Mendota, se acaba de inaugurar en la Facultad de Derecho de la Universidad Católica un mural de cuatro metros que resalta el valor de vivir en una sociedad de valores libres democráticos.

Graduados del concurso organizado por la revista IUS ET VERITAS, editada por los futuros letrados de Derecho de esta casa de estudios, con el fin de celebrar los sesenta años de vida de la Facultad, el mural se hizo realidad gracias al apoyo de la Fundación Teológica y la PUCP.



PERFORMANCE



MANOS DE TIERRA.
Poliquero está invitado a
performar en "Somos"
en un acto. El Somos
Palacio le ofrece de
se habitual espacio para
mostrarlo en modo del
carácter, reduce de
gente. Más: enciende
electra virtual y
operativa respaldar a
las de Gómez Díaz,
así como de los
diseños.

Zona Fronteriza III

GALERÍA NO

Luego de un exhaustivo taller iniciado en julio, el pasado sábado un grupo de jóvenes artistas tomó por asalto las instalaciones de las antiguas Galerias Boza. **E**l resultado fue sorprendente.



44 SOMOS

la empresa de murales. Ojalán. La situación después en general tiene la misma de De Alzola y Carabasta, quienes por momentos muestran el lamentable e insostenible incidente a los imágenes que se transforman al interior de las Galerías Bora.

Lo que de verdad ocurre en las Galerías Bora que acorralan de que, vayan e intervenga una instalación eléctrica en el centro comercial de la ciudad (del lado del Jiro de la Uruá) el sábado a las nueve de la noche en otro canto: "Una palabra clara es suspenso", dice Carlos Cueva, abogado del comercio exterior, la idea era intervenir como un espacio que en algún momento fue de un taller, se ha quedado suspendido en el tiempo, es el espacio". Para ello realizó un taller talleres con un grupo de jóvenes cada tres días que durante el día de julio se realizaron el lugar y posteriormente lo habitaron hasta encontrar la esencia de una "desatención" del espacio público con claridad respaldada por las ciudades gobernales. Finalmente, lo que se vio el sábado por la noche fue más bien un desafío, una aplicación un artículo más de cosas a unos tiempos de consumo rápido y cambiando un árbol muerto de peso en una calle de José María fue trasladado a las galerías con un clima mensual ecológico (instalación de Carlos Cueva) una panga hacia el sur en una zona con la oferta masiva de los transeúntes ("El árbol", performance hecha por José María Cueva). En las pocas horas paralelas a las instalaciones de José María Cueva que fueron las primeras en Lima se lanzó un espacio de un que proyectaba, allí, una instalación eléctrica en perfecto funcionamiento (EOT) video instalación de Rafael Pérez. En una última, rubia promocionó una agencia de viajes atendida por "Mónica Cruz" Agencia de viajes Perla, sede de Oscar Naranjo. El público que tuvo acceso al evento artístico fue, según Cueva, altamente receptivo e incluso participó (vamos, si se sirven una taza con fuego en el café Domingo es difícil no participar) en muchas de las 20 "obras" (performances, instalaciones, vídeo) instaladas en distintos espacios de las galerías.

La intervención en las Galerías Bora fue todo un éxito. Carlos Cueva ya está maquinando cuál será el nuevo territorio (la tendencia desde "Zona Fronteriza I" ha ido de espacios cerrados a espacios cada vez más públicos) que será violentado por su alegría compartida. Por el momento, le basta con la satisfacción de haber poblado, aunque sea por unas horas, ese territorio desértico en que se están convirtiendo los viejos edificios de la ciudad —obsoletos monumentos de una "modernidad" que envejeció demasiado rápido— y con haber despertado de su letargo a los antiguos constructores del edificio. 7

46 SOMOS



ONG. Instalación de Giuseppe de Bernardi y Andrea Ortiz de Zevallos.
Abajo: Carlos Cueva, pedagogo y docente de teatro, promotor de Zona Fronteriza: una propuesta que busca acortar las distancias entre el teatro y otros artes.



FOTO: Y. MORALES

Anexo 14: Brochure/tríptico Zona Fronteriza Casa Mujica (diciembre, 2000) [Información complementaria]

