

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**ESPACIO 02. ARTE PARTICIPATIVO, NUEVAS
CONFIGURACIONES DEL ESPACIO PÚBLICO EN EL CENTRO
HISTÓRICO DE LIMA**

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Estudios Culturales

AUTOR

Enrique Fernando La Cruz Marín

ASESOR

Víctor Miguel Vich Flores

Agosto, 2019

RESUMEN

El difícil contexto local para las prácticas artísticas contemporáneas —desde una perspectiva política, institucional, económica— ha promovido un fuerte proceso en el desarrollo de estas desde espacios culturales de autogestión. Espacio_02, laboratorio y residencia artística, se presenta dentro de un formato atípico de cooperación cultural entre una entidad gubernamental y una asociación cultural independiente para generar importantes contribuciones en el campo de la *performance* y el arte participativo. Esta nueva configuración de las políticas culturales dentro de un plan gubernamental municipal hacia proyectos artísticos contemporáneos en el Perú fue posible a través del trabajo conjunto entre la Municipalidad Metropolitana de Lima, artistas y ciudadanos.

Esta tesis analiza tres ejes claves fuertemente presentes dentro de este proyecto: el sentido de comunidad, el espacio público y sus tensiones institucionales y la educación en democracia. Espacio_02 formó a un grupo de artistas interdisciplinarios que en la actualidad trabaja activamente en diversos proyectos de arte contemporáneo y prácticas ciudadanas. La residencia implementó una metodología para estudiar — desde el arte— los espacios de la ciudad, los edificios patrimoniales y el vínculo de estos con los vecinos y la comunidad en el Centro Histórico de Lima.

Sostengo que este programa se constituye como una herramienta pedagógica de *performance* relacionada al empoderamiento ciudadano. Gracias a estas prácticas es posible propiciar el rol de “ciudadano-como-artesano” (Sennett 2006), es decir, un sujeto cuestionador de su entorno y de los procesos simbólicos que lo conforman para tomar acción sobre ellos. Desde esta perspectiva, el arte contemporáneo sirve como instrumento de reflexión propiciando sujetos creativos capaces de generar una emancipación intelectual (Rancière 2007).

PALABRAS CLAVES: *Performance*, arte participativo, arte contemporáneo, espacio público, políticas culturales, Centro Histórico de Lima, estudios culturales

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas aquellas personas que han aportado para la realización de esta investigación:

En primer lugar, a Jorge Baldeón y Diana Collazos, de “El Galpón”, quienes han sido generosos con sus enseñanzas, el tiempo, las conversaciones y toda la información compartida. De igual manera, agradecer a todos mis compañeros de Espacio_02, por las experiencias y el aprendizaje conjunto. A Ricardo Delgado, Gonzalo Fernández y Christians Luna con quienes pude tener importantes conversaciones sobre sus proyectos.

A Víctor Vich, quien apostó por esta investigación desde sus inicios. Agradezco sus observaciones, los aprendizajes dentro de sus cursos y la lectura de sus textos que han sido de suma importancia para la realización de esta tesis.

A Gloria Lescano por la conversación y orientación sobre la Subgerencia de Promoción Cultural y Ciudadanía a su cargo entre el 2011 y 2014. A Marina Guimoye por sus precisas observaciones sobre Espacio_02, el Centro Histórico de Lima y el jirón Ica.

A mi familia, mis padres Enrique La Cruz Foppiano y María Teresa Marín Reyna, a Marisol, Mariel, Mar e Ignacio, por ser un gran apoyo durante el período de estudios de la maestría, por la paciencia y el cariño para escuchar sobre esta tesis durante todo el 2018 y 2019.

A Gian Rasmussen por todo el apoyo a lo largo de la maestría, las conversaciones que enriquecieron mis reflexiones sobre el arte contemporáneo y por su valiosa compañía durante este tiempo.

A Alessandra Tenorio por estar siempre, por compartir su tiempo y las recomendaciones finales para este documento.

A Karen Doig, María Cecilia T. Espinoza y Drusila Yamunaqué, cómplices y testigos de todo este proceso.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1 Espacio_02: hacia la construcción de una nueva comunidad artística.....	14
1.1. Formación del proyecto: un programa de ayuda a la creación en arte acción o <i>performance</i> desde las políticas culturales de la Municipalidad Metropolitana de Lima 2011-2014.....	14
1.2. La formación del lugar común. Artistas-ciudadanos en Espacio_02.....	22
1.3. Emancipación del arte hegemónico. El ritual cotidiano del <i>performance</i>	35
CAPÍTULO 2 La reconfiguración de espacios en la ciudad. Alternativas para ocuparla fuera del esquema de urbanización capitalista	43
2.1. La <i>performance</i> como una metodología para el estudio de los espacios de la ciudad.....	43
2.2. Parque abierto al público (solo por hoy). Reconfiguración de la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal de Lima.....	50
2.3. Habitar. Reconfiguración de la Casa Brescia	60
2.4. Muro. Reconfiguración del jirón Ica	72
CAPÍTULO 3 Una gran escuela para proyectos culturales en Lima cuadrada. Reconfiguración de identidades e imaginarios en la comunidad del jirón Ica.....	82
3.1. Espacio_02, una propuesta educativa para aprender <i>performance</i>	82
3.2. Talleres CIAM (Centro Integral de Atención al Adulto Mayor de Lima), visitas guiadas I.E. Nuestra Señora de Monserrat.....	92
3.3. Concurso yo y mi planta	102
3.4. Escuelita.....	107
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA.....	127
ANEXOS.....	139
ANEXO A: Créditos Espacio_02	139
ANEXO B: Formato de consentimiento informado	140

INTRODUCCIÓN

El arte en contexto real se define como un arte de la acción, de la presencia y de la afirmación inmediata que se une a una realidad completa, a la que el artista se “anuda” a su medida y antojo. Entre todos los espacios de la realidad a los que tiene el deseo de “anudarse”, la ciudad es uno de los que le gustan especialmente (Ardenne 2006: 59).

Volver al centro de Lima

La investigación sobre la residencia Espacio_02 ha sido desarrollada dentro de un periodo que comprende desde el 2013 hasta el 2018; sin embargo, debo precisar que mi relación con el programa implica múltiples dimensiones que se expanden mucho más allá de mi participación como artista. Logré formar parte de la residencia a través de un proceso de selección mediante una convocatoria abierta; no obstante, mi relación con la *performance* y elgalpon.espacio (“El Galpón”) se había iniciado un tiempo atrás.

Conocí a Jorge Baldeón y Diana Collazos, directores de El Galpón, a través del programa Espacio_01, desarrollado en el año 2012 en las instalaciones del Teatro Municipal en el Centro Histórico de Lima. Este primer momento de trabajo relacionado a la *performance* me permitió conocer a la mayoría de artistas locales involucrados en esta práctica, a la vez que profundizar en aspectos teóricos de nuestro contexto latinoamericano. Ese mismo año también participé en otro de los programas organizado por ellos, Experiencias de la carne¹, encuentro de *performance*. Gracias a estas experiencias, por primera vez, logré investigar este lenguaje artístico interdisciplinario que se caracteriza por contar con muy pocos espacios para su estudio dentro de nuestras instituciones artísticas locales.

Por otro lado, considero importante señalar que, gracias a Espacio_01, fue posible reencontrarme con el Centro Histórico de Lima, un lugar que forma parte de mi vida e historia familiar. He visitado y caminado por el centro toda mi vida, desde muy pequeño. Por ello, caminar por sus calles fue reencontrarme con recuerdos familiares significativos en cada uno de sus espacios. La oportunidad de retomar estas visitas

¹ El encuentro Experiencias de la Carne es otro de los formatos de investigación de *performance* que ha desarrollado elgalpon.espacio. Hasta la fecha se han desarrollado cuatro ediciones en los años 2011, 2012, 2014 y 2015, generando una red de trabajo y reflexión de prácticas de *performance* con artistas peruanos y latinoamericanos.

<http://elgalpon.espacio.pe/blog/httpexperienciasdelacarne2encuentro-blogspot-com/>

resultó ser crucial para considerar Espacio_01 como parte fundamental de mi quehacer cotidiano. Volver al centro implicó tener una nueva visualidad sobre este lugar y sus espacios, los recorridos a través de las calles para llegar al Teatro Municipal me reencontraron con la plaza San Martín, el jirón de la Unión, la avenida Tacna y todos aquellos lugares que atraviesan nuestra historia de ciudad.

Considero que esta experiencia fue crucial para animarme a participar en Espacio_02. De pronto, había encontrado un espacio para aprender, experimentar desde los procesos artísticos y tener como fuerte insumo de experiencia el entorno urbano del Teatro Municipal de Lima. Pero, ¿qué podría tener de especial una segunda parte sobre un programa de experimentación en *performance*? ¿Qué nuevos formatos propiciaría y complejizaría este programa? ¿Cuáles fueron los elementos cruciales que harían de esta una importante experiencia de aprendizaje y exploración en *performance*? ¿Cómo se ve reflejado el contexto del Centro Histórico de Lima en la segunda versión del programa?

Espacio_02 se presenta como uno de los casos atípicos sobre arte contemporáneo en nuestro contexto local. La residencia fue concebida bajo el formato del Programa de Ayudas a la Creación y Residencia en Arte Acción o Performance de la División de Teatros Municipales de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima (MML). Para esta versión del programa se contempló un nuevo reto de investigación y aprendizaje: el estudio de los espacios de la ciudad. Espacio_02 tendría como uno de sus principales objetivos trabajar desde tres lugares específicos del Centro Histórico de Lima: el Teatro Municipal, la casa patrimonial Brescia y el jirón Ica (calle peatonal donde se ubican estos edificios).

Aprender en y desde la *performance*

El objetivo de esta tesis es analizar la metodología de trabajo, desarrollada por los artistas participantes de Espacio_02, para investigar *en y desde la performance* los espacios del Centro Histórico de Lima. Artistas-ciudadanos trabajaron de forma conjunta para aprender sobre las dimensiones simbólicas que constituyen los espacios cotidianos del jirón Ica. Un proceso de investigación artística que se enmarcó dentro de un efectivo programa de políticas culturales de la Municipalidad Metropolitana de Lima (2011-2014). Este contexto favoreció proyectos artísticos contemporáneos por medio de diversas acciones culturales: residencias para artistas en diversas disciplinas, fortalecimiento y

profesionalización de artistas en gestión cultural, programa de cultura viva comunitaria, etc.

La residencia Espacio_02 se planteó como un proceso de trabajo artístico que ocupó cuatro meses de investigación. Este programa investigó sobre tres ejes que considero fundamentales: el sentido de comunidad, el estudio de los espacios de la ciudad en relación a las tensiones institucionales, y la educación en democracia. Espacio_02 constituyó una comunidad de artistas interdisciplinarios para investigar en temas de *performance* y arte participativo, expandir estas prácticas a reflexiones sobre los espacios de la ciudad y, desde este contexto, propiciar un aprendizaje desde los artistas participantes con aquellos habitantes y visitantes del entorno del jirón Ica (vecinos, instituciones vecinas aliadas y transeúntes). Considero importante señalar que, a través de este programa, se logró consolidar una generación de artistas que, en la actualidad, trabaja activamente en diversos proyectos artísticos vinculados a las prácticas ciudadanas.

La *performance* y el arte participativo fueron los formatos artísticos que permitieron indagar diferentes maneras de *cohabitar* el jirón Ica y los inmuebles patrimoniales. Estas estrategias creativas visibilizaron aquellas narrativas simbólicas bajo las cuales estos espacios han sido constituidos. Para sostener tales afirmaciones he seleccionado siete *performances* que evidencian aquellas dimensiones participativas desde las cuales analizaré Espacio_02: el trabajo colaborativo desde la comunidad de artistas y los estudios sobre los espacios de la ciudad. Las *performances* analizadas son las siguientes:

Performance	Lugar	Metodología
1. <i>Limpieza</i>	Casa Brescia	Constitución de una comunidad de <i>performance</i> Arte participativo
2. <i>Parque abierto al público (solo por hoy)</i>	Plazuela de las Artes – Teatro Municipal de Lima	Reconfiguración de los espacios en la ciudad Arte participativo
3. <i>Habitar</i>	Casa Brescia	Reconfiguración de los espacios en la ciudad

4. <i>Muro</i>	Jirón Ica cuadra 3 Casa Brescia	Reconfiguración de los espacios en la ciudad Arte participativo
5. Talleres CIAM-Fiesta de Clausura Visitas Guiadas I.E. Nuestra Señora de Monserrat	Casa Brescia Plazuela de las Artes – Teatro Municipal de Lima jirón Ica	Reconfiguración de identidades e imaginarios Arte participativo
6. <i>Concurso yo y mi planta</i>	Casa Brescia	Reconfiguración de identidades e imaginarios Arte participativo
7. <i>Escuelita</i>	Casa Brescia Plazuela de las Artes – Teatro Municipal de Lima	Reconfiguración de identidades e imaginarios Arte participativo

Organización de los capítulos

Para el desarrollo del primer capítulo, he considerado de suma importancia el estudio del programa de políticas culturales de la Municipalidad Metropolitana de Lima (2011-2014)². Un factor importante para la comprensión de la gestión de Espacio_02 ha sido la investigación de la residencia insertada dentro de un contexto político cultural específico. Por lo tanto, analizaré Espacio_02 como un modelo ejemplar de gestión cultural desarrollado conjuntamente entre una institución del sector estatal gubernamental y una institución del sector cultural independiente³, teniendo como uno de los objetivos prioritarios la profesionalización de un grupo de artistas en temas de *performance*. Esta dimensión de participación artística entre dos instituciones incorporó el desarrollo de proyectos artísticos locales dentro de “una verdadera agenda de participación ciudadana” (Vich 2014: 85-86).

Entiendo por participación ciudadana desde las prácticas artísticas aquella experiencia que incorpora situaciones y necesidades tangibles de los ciudadanos y su cultura. Las políticas culturales, como señalan Miller y Yúdice, pueden renovar la

² Revisión de la documentación formulada por la gestión municipal durante los años 2011-2014 que comprende la memoria *Lima Cultura. Una nueva visión 2011-2014* y el *Plan estratégico institucional 2011-2014*. De manera complementaria, para ampliar los planes de la gestión municipal, se puede revisar el *Plan de acción y presupuesto año fiscal 2012*, el *Plan de acción año fiscal 2013* y el *Plan de acción de desarrollo concertado de Lima (2012-2025) Lima somos todos*.

³ Este modelo es mencionado por Yúdice (2012).

valoración del arte, generar posibilidades de análisis sobre las expresiones culturales, sus componentes y “contrarrestar las desigualdades de una sociedad determinada” (2004: 257).

Los conceptos de ciudadanía serán revisados desde una dimensión teórica que confronta aquel modelo que constituye sujetos-ciudadanos dentro del esquema capitalista, para modelar nuevos significados de ciudadanía en democracia (Escobar, Alvarez y Dagnino 2001: 44). Es decir, generar una propuesta alterna a los ciudadanos que se constituyen dentro de un contexto democrático articulado solo por el consumo. Analizar Espacio_02 desde la perspectiva de las políticas culturales de nuestro país durante el contexto municipal 2011-2014 evidencia los beneficios de un trabajo colaborativo que promovió espacios creativos capaces de ofrecer alternativas de ciudadanía involucrando dimensiones críticas y constitutivas de habitar la ciudad.

Desde una perspectiva ideal, la ciudadanía puede ser algo más que una colección de derechos (rutinariamente denegados a muchos sujetos). La ciudadanía puede ser el sitio para consolidar una crítica-en-principio de los acuerdos sociales, para trascender las estructuras existentes de la economía y del gobierno vinculándolas con los movimientos sociales. La cultura ha sido, indudablemente, un lugar clave de crítica para aquellos excluidos de las recompensas de la modernidad, y sus semillas políticas deben ser cuidadas por quienes aún tienen esperanzas en un futuro progresista (Miller y Yúdice 2004: 257).

Considero que Espacio_02 logró la conformación de una comunidad de artistas-ciudadanos capaces de trabajar en alianza con la gestión gubernamental para indagar creativamente sobre los ejes de ciudadanía, espacio público y cultura.

El segundo capítulo analiza las estrategias artísticas generadas dentro de los espacios de investigación en el centro de Lima: los inmuebles históricos y el espacio público. Me centraré en las *performances* que abordaron esta problemática para trazar, desde un esquema crítico, *prácticas artísticas de intervención agonista* (Mouffe 2014), ofreciendo respuestas simbólicas alternas ejerciendo *reconfiguraciones* que alteren el valor, los sentidos y el uso de estos espacios de la ciudad. Por medio de estas, he podido indagar con mayor profundidad problemáticas actuales respecto al espacio urbano, los derechos ciudadanos, derechos culturales, la posibilidad de ofrecer desde el arte alternativas simbólicas y de acción frente al modelo de “urbanización capitalista” (Harvey 2013) que viene transformando distritos de nuestra ciudad a partir de la lógica

de una ciudad para el consumo. Este esquema ha tomado los formatos de desarrollo de las ciudades contemporáneas para hacer énfasis en “un mundo en que el consumismo, el turismo, las actividades culturales y basadas en el conocimiento, así como el continuo recurso a la economía del espectáculo, se han convertido en aspectos primordiales de la economía política urbana” (2013: 34).

Este es un proceso que se ha incorporado fuertemente a los espacios de nuestra ciudad, y es posible observarlo con más contundencia en los últimos años. Como señala Harvey, el esquema de ciudad contemporánea globalizada se organiza desde la proliferación de “centros comerciales e *hipermegastores* (cuya construcción se ha convertido asimismo en un gran negocio), así como los centros de comida rápida y mercadillos artesanales, bazares ocasionales, cafeterías de ambiente y establecimientos por el estilo en los que se practica, como dice Sharon Zukin, la pacificación mediante el cappuccino” (2013: 34).

Si bien el proceso de observación de los cambios en el Centro Histórico de Lima evidencia, por el momento, un cambio lento al esquema imperante de poder en el consumo, distritos completos de nuestra ciudad se transforman a paso *hiperacelerado*, teniendo como proyecto arquitectónico clave los *malls*, bares, restaurantes de moda y una ruta que se articula a través de activaciones artísticas que ofrecen un panorama de esteticidad a la experiencia escenográfica urbana: murales, ferias artísticas, eventos musicales. Barrios completos han sido transformados a partir de este esquema de consumo de la ciudad (Lipovetsky y Serroy 2015).

No deja de llamar mi atención la lenta transformación que se viene dando en el Centro Histórico de Lima; sin embargo, puedo citar algunos ejemplos que confirman este proceso de cambio. Edificios históricos como el gran Palais Concert, ahora la tienda por departamento Ripley; el otrora Banco Interbank, ahora supermercado y tienda por departamento Oechsle / Plaza Veá, son algunos de los ejemplos de estas transformaciones en los espacios de la ciudad que entretienen un ritmo de desarrollo urbano que invisibiliza dimensiones históricas y arquitectónicas para generar lugares que se articulan tan solo como escenarios de compra-venta.

Considero que este nuevo modelo de organizar la ciudad incorpora dinámicas que desaparecen formas diversas de convivencia urbana e incluso de comercio: las pequeñas bodegas de barrio, los mercados, los restaurantes de menú a buen precio. La pregunta que me hago alrededor de esta ola expansiva que altera el uso de los espacios

de la ciudad es si podemos ser *ciudadanos creativos*, es decir, ciudadanos capaces de establecer vínculos cotidianos con nuestro entorno y, con ello, salir del esquema articulado que el consumo urbano propone.

En contraposición a este formato de crecimiento de la ciudad, Espacio_02 desarrolló un modelo de experiencias creativas para el estudio de la ciudad desde el campo de las artes. A través de acciones específicas, entendidas en el contexto artístico como *performances*, discutiré las problemáticas actuales bajo las cuales experimentamos nuestra ciudad, específicamente el Centro Histórico de Lima. Estas *performances* reconfiguraron los valores simbólicos que constituyen a estos lugares y que señalo como lo dominante, lo residual y lo emergente (Williams 1980). Las acciones analizadas proponen una reflexión sobre la transformación de valor simbólico y cultural de los dos edificios patrimoniales estudiados por los artistas: el Teatro Municipal, propuesto como lo dominante de la cultura, y la Casa Brescia, propuesta como lo residual de la cultura. El jirón Ica, como espacio público, se plantea como posibilidad de lo emergente de nuestra cultura.

Espacio_02 desarrolló un proceso de investigación desde la *performance* y el arte participativo dentro de estos tres lugares a partir de acciones que involucraron a la comunidad de artistas-ciudadanos, generando nuevos y diversos procesos de reflexión urbana. La *performance*, como herramienta de acción y pensamiento crítico, permitió pensar la ciudadanía bajo la premisa de Miller y Yúdice (2004) mencionada anteriormente, como aquel lugar que fortalece movimientos sociales con sólidas estructuras de crítica para trascender los modelos económicos y gubernamentales imperantes.

En ese sentido, la *performance*, en términos de Taylor (2011), fue abordada como aquel conjunto de acciones artísticas realizadas desde el cuerpo en los lugares específicos elegidos por los artistas dentro de la zona a trabajar: el jirón Ica y los espacios aledaños. Estas *performances* también propiciaron la incorporación de nociones como clase y pertenencia vinculadas a los conceptos de ciudadanía (2011: 12). Por ello, la reflexión sobre la *performance* como una estrategia para el estudio de los espacios de la ciudad y sus habitantes es transversal a toda la tesis. Ello, se corrobora desde las categorías teóricas de Rancière (2010): *emancipación* y *disenso*, complementando la reflexión sobre la *performance* y el arte participativo.

El tercer capítulo, analiza *performances* participativas desde su *impronta educativa*, siendo estas capaces de desarrollar formatos de trabajo artístico-pedagógico y propiciar espacios de interacción social entre la comunidad de artistas, vecinos, instituciones vecinas aliadas y los diversos actores sociales del jirón Ica y zonas aledañas. Estas *performances* evidencian en Espacio_02 una decidida apuesta de trabajo con el entorno barrial, que prestó atención prioritariamente a los vecinos del jirón Ica, e incluyó la participación de instituciones vecinas aliadas como la comunidad CIAM y la institución educativa Nuestra Señora de Monserrat. Los procesos pedagógicos evidencian una apuesta por el aprendizaje *en y desde la performance* que involucró salir de formatos educativos tradicionales, aquellos que Rancière señala como el *régimen explicativo*, para apostar por un esquema de trabajo desde la *emancipación intelectual* (2007).

El arte participativo, a través de las acciones de Espacio_02, será revisado desde Bishop (2012) para analizar las formas bajo las cuales esta práctica fue abordada por los artistas, además de los logros y las problemáticas que esta pudiese tener.

Asimismo, Espacio_02 se constituyó como un ámbito para la formación de artistas, afianzando sus prácticas de *performance* y enriqueciendo sus experiencias creativas. Esta dimensión formativa del proyecto ha sido clave para pensar nuevos modelos bajo las cuales se pueden generar experiencias de aprendizaje en el campo del arte contemporáneo, espacios que pueden comprender la complejidad en el aprendizaje de prácticas artísticas como la *performance*. Estos formatos son capaces de sacar a los artistas de su *zona de confort* para incorporarlos a nuevos contextos creativos y relacionales. Es decir, incorporar a los artistas dentro de una experiencia creativa desde el contexto al cual pertenecen: ciudades, barrios, comunidad, etc.

El componente participativo ha sido transversal a todo Espacio_02, siendo este último capítulo de la tesis aquel que ejemplifica acciones de aprendizaje conjunto, entre la comunidad de artistas, vecinos e instituciones vecinas aliadas, que fueron cruciales para el desarrollo de expresiones artísticas, de memoria y de experiencia sobre la comunidad de vecinos del jirón Ica. La construcción de experiencias compartidas haría pensar en las ventajas de estas metodologías desde el arte participativo para expandir el conocimiento sobre los ciudadanos y propiciar así espacios para una *emancipación intelectual*.

Metodología de investigación

Esta tesis es el resultado de un proceso de investigación que inició con mi participación dentro de la residencia Espacio_02. Es importante señalar que, para ese momento, (2013) me encontraba trabajando dentro del contexto de la *performance* y el arte participativo. Los escasos espacios locales para la reflexión sobre estas prácticas me llevaron con bastante entusiasmo a participar de las convocatorias para los dos programas sobre estas prácticas Espacio_01 y Espacio_02 a través del canal de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Por lo tanto, es necesario precisar las múltiples formas de involucrarme con el proyecto. En primer lugar, como artista-participante, fui uno de los seleccionados para formar parte de la residencia. Ello permitió implicarme desde una dimensión integral dentro del proyecto y explorar los diversos procesos de prácticas creativas dentro del programa. El tiempo y nivel de complejidad de Espacio_02 fueron un estímulo para integrarme a las múltiples rutinas de trabajo con mis compañeros artistas, indagar *dentro* y *fuera* de los usuales espacios de exploración en *performance*. Gracias a ello, pude incorporarme en los diversos procesos artísticos de *reconfiguración* de los espacios estudiados por mis compañeros a través de herramientas creativas e innovadoras que cuestionaron y amplificaron dimensiones sobre la práctica de la *performance*. Estos procesos abordaron con mucho énfasis la observación, selección, recuperación y puesta en valor de espacios y objetos contenidos dentro de los tres lugares estudiados.

En segundo lugar, el trabajo de observación participante permitió analizar los procesos creativos y sensoriales desarrollados por mis compañeros artistas dentro de un fuerte grado de proximidad. Este hecho fue crucial para cuestionar mis ideas sobre este tipo de proyectos. Comentaré a partir de las múltiples evidencias que forman parte de mi registro personal: fotografías, apuntes, conversaciones y entrevistas que recopilé a lo largo de todo el proyecto. Debo precisar que, durante mi participación en Espacio_02, tenía muy claro que me encontraba dentro de un formato de trabajo atípico en nuestro contexto, entendiendo que son pocos los programas que permiten este tipo de experiencias artísticas. Consideré Espacio_02 como una gran oportunidad de aprendizaje que me acercó a dimensiones significativas sobre la *performance* y el arte participativo. Espacio_02 hizo posible desarrollar propuestas sobre estas prácticas y experimentarlas de primera mano.

En tercer lugar, uno de los factores claves posteriores a la experiencia del 2013 ha sido la revisión y análisis del archivo digital ubicado en la dirección web <http://espacio02.tumblr.com>. Esta ha sido una de las herramientas fundamentales para el análisis posterior desde mi posición de investigador. Es dentro de este archivo donde se encuentra la presentación del proyecto, su base conceptual, los textos críticos escritos por los artistas y un cronograma de presentación final. El contenido de este archivo fue desarrollado por los gestores del proyecto elgalpon.espacio, quienes recolectaron toda la información visual necesaria en colaboración con los artistas participantes. Una de las herramientas importantes es el video de presentación que se encuentra dentro del archivo digital, este expone algunas de las *performances* desarrolladas, además de contar con entrevistas a los artistas participantes. Todos estos insumos han sido cruciales para retomar nuevamente el análisis de este proyecto.

En cuarto lugar, durante estos dos últimos años he sostenido conversaciones y entrevistas con los gestores del programa además de los artistas participantes que intervinieron dentro de las *performances* elegidas para esta investigación. Ello ha generado una reflexión constante sobre el proyecto además de poder incorporar en esta tesis las ideas y reflexiones de mis compañeros, y obtener de manera más precisa el detalle sobre los procesos bajo los cuales se generaron las *performances*.

Finalmente, la experiencia de Espacio_02 es confrontada con las herramientas teóricas de los Estudios Culturales que contemplan los temas transversales a la investigación: 1) cultura, ciudadanía y políticas culturales; 2) espacio público, patrimonio y hegemonía; 3) *performance*, participación y pedagogía. Una fuerte reflexión sobre ciudadanía y políticas culturales se propone desde la perspectiva de Vich, Yúdice, Ochoa, Ander-Egg y García Canclini. A partir de estos, ha sido posible reforzar el concepto de “ciudadano-como-artesano” de Sennett que considero importante dentro de este análisis. Los espacios de la ciudad son pensados desde Vega Centeno, Ludeña, Harvey, Borja, Ciccolella y Caldeira. Finalmente, a partir de las teorías de Rancière y Bishop, hago énfasis en el concepto de *emancipación* y la posibilidad de un trabajo creativo desde la participación. Desde estos autores ha sido posible pensar las dimensiones políticas, artísticas, pedagógicas y participativas de Espacio_02.

CAPÍTULO 1

Espacio_02: hacia la construcción de una nueva comunidad artística

1.1. Formación del proyecto: un programa de ayuda a la creación en arte acción o *performance* desde las políticas culturales de la Municipalidad Metropolitana de Lima 2011-2014

Espacio_02 fue la iniciativa artístico-cultural que formó parte del “Programa de Ayudas a la Creación y Residencia en Arte Acción o Performance” de la División de Teatros Municipales de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima durante el año 2013. El programa, desarrollado como una residencia artística de cuatro meses de duración, fue conceptualizado, gestionado y producido en colaboración con la Asociación Cultural autogestionaria e independiente *elgalpon.espacio*, conformada por creadores-especialistas de diversas áreas del arte y la cultura, y liderada por los artistas y gestores culturales Jorge Baldeón y Diana Collazos.

Espacio_02 incluyó a un grupo de artistas provenientes de las prácticas de las artes visuales y la *performance*, así como también a un grupo de artistas interdisciplinarios incorporados mediante convocatoria pública, con el fin de investigar, desde la *performance*, dos edificios patrimoniales: el Teatro Municipal de Lima y la Casa Brescia, y el espacio público circundante dentro de la cuadra tres del jirón Ica en el Centro Histórico de Lima.

Este laboratorio y residencia artística se presentó como una propuesta *alterna* al panorama artístico hegemónico de nuestra ciudad (arte contemporáneo-espectacularización-mercado). Configuró una opción *artística-pedagógica-creativa* que ha demostrado la posibilidad de generar, desde las instituciones gubernamentales, programas específicos de apoyo y desarrollo de prácticas artísticas contemporáneas. Todo ello se realizó dentro del marco estratégico de políticas culturales 2011-2014 de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima, cuya gestión fue capaz de propiciar un espacio —atípico en nuestro contexto— para el desarrollo y profesionalización de prácticas artísticas de *performance*. Este programa benefició a una comunidad de artistas, profesionales y emergentes, en investigación, creación, difusión y exhibición de dicha disciplina artística (Municipalidad Metropolitana de Lima 2013a: 2).

El programa de cultura de la Municipalidad de Lima marcó un hito en nuestras políticas culturales gubernamentales al propiciar un *contexto integral de cultura*, que fue capaz de incorporar prácticas artísticas tan específicas como la *performance*. Desde este enfoque, Espacio_02 se integró dentro de un proceso de gestión y política cultural muy consciente de “las sociedades dentro de las cuales se interviene, los cambios que se han producido dentro de estas, qué poderes siguen en curso, qué instituciones resguardan a los objetos simbólicos, quiénes lo desafían y qué tipo de exclusiones generan o reproducen los propios objetos culturales” (Vich 2014: 14).

Espacio_02 formó parte de los programas gestionados por la División de Teatros Municipales⁴, entidad encargada de las artes escénicas cuyo objetivo fue impulsar el desarrollo del teatro, la danza y la diversidad de las artes escénicas en nuestra ciudad (Municipalidad Metropolitana de Lima 2014: 42). Para el año 2013, el programa de políticas culturales de la municipalidad se había afianzado y vuelto un eje articulador de la cultura en Lima. Ello permitió que Espacio_02 sucediera como una de las tantas iniciativas generadas dentro de este contexto, que hace evidente la firme decisión política de trabajo relacionado a la cultura, además de propiciar un clima adecuado para la realización de proyectos artísticos implementados gracias a la inserción de profesionales del campo de las artes, la gestión y la cultura.

El plan institucional cultural “Lima Cultura 2011-2014” logró implementar un programa que contempló varios ejes de acción, siendo uno de ellos la formación y capacitación constante a artistas y gestores de la cultura (2014: 18). Para ello, se consideró el uso del recientemente inaugurado Teatro Municipal de Lima —luego de la reconstrucción debido al incendio que sufrió en el año 1998— como una plataforma capaz de acoger no solo las presentaciones usuales en su historia (ballet, ópera, funciones teatrales), sino también una variedad de propuestas dentro de una democrática utilización de sus recursos en beneficio de diversos artistas y ciudadanos. El Teatro Municipal⁵ se transformó en un *articulador* de espacios de formación,

⁴ Ese mismo año se generaron grandes cambios que afianzaron la organización del plan de políticas culturales 2011-2014. En enero del 2013 se creó la Gerencia de Cultura —anteriormente Subgerencia de Cultura, e integrada a la Gerencia de Educación, Cultura y Deporte (2014: 19)— la cual estaría conformada por tres subgerencias: la Subgerencia de Promoción Cultural y Ciudadanía, la Subgerencia de Artes Escénicas e Industrias Culturales, y la Subgerencia de Patrimonio Cultural, Artes Visuales, Museos y Bibliotecas.

⁵ La gestión del Teatro Municipal se desarrolló bajo la convicción de que este debiese ser *el teatro de los ciudadanos y para los ciudadanos* (MML 2014: 42). Por ello, se buscó generar un mayor acceso a los diversos públicos del Centro Histórico de Lima. Desde un enfoque diverso e inclusivo, se ofrecieron funciones, conversatorios, conciertos de carácter gratuito y con una programación fluida y variada.

laboratorios creativos y residencias de investigación artística. Esta expansión en las posibilidades artísticas y culturales contempló aspectos formativos *artístico-ciudadanos* que propiciaron nuevas dimensiones de acceso, producción y difusión de la cultura. Descentrar el edificio y su fuerte relación con el arte vinculado a la *alta cultura* fue un aspecto crucial para la gestión que manejó su reinauguración.

Desde la División de Teatros Municipales se generaron los siguientes programas: Plazuela de las Artes y Plazuelita, espacio público-cultural con funciones de teatro y danza de acceso gratuito; Día Mundial del Teatro, con presentaciones en diversos espacios de la ciudad (Plaza San Martín, el Parque Universitario, la Plazuela de las Artes y los jirones Ica y Ucayali); Programa Residencias de Teatro y Danza, financiamiento para cubrir el montaje y exhibición de obras seleccionadas mediante concurso; Laboratorios Espacio_01 y Espacio_02, programas pedagógicos relacionados a la *performance*; Plazuela abierta, ciclo de conciertos musicales gratuitos de diversas expresiones musicales y culturales; y Teatro Abierto, funciones y conversatorios gratuitos para acercar a la ciudadanía a las artes escénicas.

Por lo tanto, Espacio_02 se gestó dentro de un contexto que entendió y promovió la cultura como una experiencia opuesta a aquellas prácticas organizadoras de gustos autodeterminados universales que son regulados por jerarquías que pueden generar espacios autoritarios e incluso violentos (Vich 2014: 26).

El enfoque novedoso e inclusivo de la Gerencia de Cultura, que dirigió los diversos programas culturales, favoreció el descentramiento simbólico de un lugar tan emblemático como el Teatro Municipal. Este contexto posibilitó el ingreso de otros formatos creativos en las artes escénicas como las residencias de teatro y danza contemporánea y los dos programas de *performance* Espacio_01 (2012) y Espacio_02 (2013). Gracias a mi participación en estos últimos pude observar una nueva dimensión de uso del espacio del Teatro Municipal —e inclusive su entorno aledaño—, y sostener dentro de esta investigación que todo ello propuso un nuevo contexto para las artes y la cultura de nuestra ciudad. Fui testigo de un momento de apertura y oportunidades de profesionalización para trabajadores del arte dentro de este plan de política cultural.

Además de los recintos del Teatro Municipal, se desarrollaron actividades en la Plazuela de las Artes, presentándola como uno de los espacios accesibles de la ciudad.

El programa de la Gerencia de Cultura desarrolló actividades para acercar expresiones culturales y diversas manifestaciones artísticas a la ciudadanía, así como incentivar la creatividad y el fortalecimiento del sector artístico de la ciudad (2014: 18). Este contexto político favoreció un clima provechoso para el arte y la cultura, además de integrar eficientemente a artistas y gestores para ofrecerles espacios y herramientas de trabajo con el fin de incrementar niveles de acción, producción y profesionalización cultural en nuestra ciudad. Un artículo de Mauricio Delfín publicado en marzo de 2013 comenta sobre el acierto de la gestión municipal:

En tan solo dos años de gestión, la ahora Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima (MML), liderada en la actualidad por Pedro Pablo Alayza y un importante equipo de profesionales, muestra avances fundamentales e inéditos en materia de institucionalidad cultural y políticas culturales públicas para las artes y la cultura en la capital. La Gerencia de Cultura ha logrado incrementar exponencialmente la capacidad de gestión desde esta instancia y la cantidad de presupuesto asignado. Más aun, ha transformado positivamente la lógica de promoción y de desarrollo cultural desde la institución (Delfín 2013).

Como parte de los aspectos sobresalientes de esta apuesta de gestión cultural, coincido con Delfín en señalar que, durante los años 2011-2014, se generó un clima crucial para muchos trabajadores del arte y la cultura, pero también para la relación entre cultura y ciudadanía. Se logró implementar una estrategia capaz de promover nuevos vínculos con los espacios públicos por medio del arte y la cultura; se empoderó, involucró y reconoció a los diversos actores artísticos, comunitarios y ciudadanos, y se promovió el bienestar del vecino, el barrio y su identidad cultural (Delfín 2013). Gloria María Lescano, a cargo de la Subgerencia de Promoción Cultural y Ciudadanía, comenta al respecto que “todo estaba enfocado en afianzar una Lima como ciudad educadora, la construcción de ciudadanía, el fortalecimiento del espacio público y posicionarla como *Lima ciudad para todos*⁶” (La Cruz 2018a). Su subgerencia trabajó de manera transversal y articulada con programas de cultura y ciudadanía teniendo como uno de los formatos de más alto impacto el programa de Cultura Viva Comunitaria. Este, aún vigente gracias a la Ordenanza n.º 1673, tiene como objetivo “aportar a la

⁶ Este fue el lema institucional que se construyó de la idea de participación y concertación. Este pone énfasis en “[...] el carácter multicultural de la población que habita Lima; y, por lo tanto, la necesidad de que el gobierno metropolitano diseñe e implemente políticas que tomen en consideración las diferencias raciales, etnográficas, folklóricas, artísticas, idiomáticas y de cualquier índole, de modo que todos los ciudadanos se sientan igualmente representados” (MML 2013c: 62).

democratización de los derechos culturales de todos los vecinos y vecinas de Lima a través del empoderamiento de las organizaciones de cultura viva comunitaria que existen desde hace décadas en nuestra ciudad” (MML 2014: 60).

Una evaluación de las políticas culturales evidenciaría que estrategias de esta naturaleza hicieron posible la formación de nuevos gestores culturales —como aquellos que gestionaron el programa Espacio_02, Jorge Baldeón y Diana Collazos— con mejores diagnósticos sobre la realidad actual a fin de que puedan difundir los objetos culturales en nuevos formatos (Vich 2014: 96-97) y, con ello, propiciar un mayor impacto dentro de la comunidad. Por otro lado, evaluando este plan de acción que fue capaz de incorporar propuestas en torno al arte, resulta preciso señalar que, dentro de la definición de *políticas culturales* (Miller y Yúdice 2004), es clave entender que aquello que se canaliza es la *creatividad estética*, así como los estilos colectivos y cotidianos de vida (2004: 11). Ser un *punto entre ambas* (creatividad estética y estilos colectivos de vida) es algo que podemos ver dentro del proyecto de políticas culturales de la MML 2011-2014.

Me interesa el término *creatividad estética* que utilizan Miller y Yúdice, puesto que encuentro su manifestación en las diversas actividades y expresiones de las *performances* desarrolladas a lo largo de la residencia. Resulta clave para el análisis de Espacio_02 la capacidad que este programa tuvo para enfrentar el proceso creativo no solo desde una perspectiva artística, sino que pudo incorporar los estilos de vida *colectivos* y *cotidianos* de la comunidad que ocupa este territorio. Uno de los factores más importantes del proyecto fueron las diversas actividades participativas con los vecinos y vecinas del jirón Ica, los talleres y visitas al Centro del Adulto Mayor, las visitas guiadas con escolares, las *performances* exhibidas en el espacio público y la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal de Lima. Hechos suficientes que confirman este fuerte vínculo de los artistas participantes y las actividades desarrolladas con los estilos colectivos y cotidianos de vida.

Yúdice (2012) comenta sobre este modelo de *coalición* entre “sectores culturales independientes latinoamericanos” y el sector estatal, favoreciendo de este modo el desarrollo de proyectos culturales y artísticos, beneficiando a estas entidades independientes capaces de entender “la necesidad de trabajar con y fomentar la creatividad ciudadana, y a la vez generar procesos de formación y desarrollar estrategias de gestión que aseguren su sostenibilidad” (2012: 285). El mismo Yúdice presenta este esquema de plan conjunto como un modelo de *innovación en la acción*

cultural. En el contexto de las políticas culturales implementadas por la municipalidad, la articulación de los diversos procesos de arte y cultura desde los numerosos agentes culturales introdujo una mirada amplia en oportunidades de acción, producción, difusión y reflexión, propiciando, de esta manera, climas de cambio social que acompañaron los procesos simbólicos de los ciudadanos en todas sus dimensiones y expresiones. Una apuesta democrática de la cultura, una mirada que la expande para relacionarla con actividades de integración social.

La necesidad de incluir a las políticas culturales en proyectos políticos de mayor alcance y de optar por gestionarla en los espacios locales que son, justamente, aquellos donde puede proponerse una verdadera agenda de participación ciudadana. Se trata, en última instancia, de desafiar a todas aquellas políticas culturales que, bajo el supuesto de que la cultura es algo puro y autónomo, continúan entendiendo su labor como una simple gestión de espectáculos con muy pocos riesgos políticos (Vich 2014: 85-86).

Esta forma de entender las actividades culturales como “espectáculos” dentro de los planes culturales de los municipios es un tipo de labor bastante común en las entidades gubernamentales locales quienes fomentan actividades desvinculadas de un real y concreto plan de acción dentro de la ciudad. En concordancia con Ander-Egg, señalo que “son pocos los municipios que, de una manera expresa y deliberada, emprenden acciones culturales planificadas, coherentes y articuladas dentro de la política global de la comuna” (2003: 39-40). Por ello, considero importante entender la presencia de Espacio_02 dentro de este contexto puntual para la cultura y las artes en Lima entre los años 2011 y 2014. La Gerencia de Cultura desarrolló proyectos destinados a “integrar las identidades de todos los vecinos y vecinas de la ciudad, para que se representen a sí mismas en el espacio público, ejerciendo sus derechos y construyendo nuevos sentidos de ser comunidad” (MML 2014: 13).

Sostengo que este contexto posibilitó la existencia de los programas Espacio_01 y Espacio_02. Ambos, como experiencias inusuales dentro del contexto artístico limeño, se encontraban integrados a los objetivos de trabajo en arte y cultura para la ciudad y sus ciudadanos de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Ambos programas fueron una plataforma para la formación de una comunidad de artistas del *performance*. Esta comunidad trabajó en actividades creativas para redescubrir y expandir los sentidos y significados del barrio, el encuentro de narrativas urbanas conjuntas y la consolidación de representaciones simbólicas propias de la comunidad del Centro Histórico de Lima. Espacio_02 fue un programa de *performance*

que tuvo como uno de sus objetivos principales investigar sobre la identidad colectiva barrial expandida al campo artístico, los ciudadanos y la ciudad de Lima. En concordancia con los objetivos de las políticas culturales de la municipalidad, el programa fue también una alternativa para fomentar en el ciudadano de a pie posibilidades creativas y la concientización sobre el uso compartido del espacio público, haciendo posible el ejercer derechos culturales ciudadanos y construir nuevos sentidos de comunidad (MML, 2014: 13).

El análisis de Espacio_02, dentro del marco de las políticas culturales implementadas por la Municipalidad Metropolitana de Lima, hace posible observar intersecciones entre esta —representada desde la Gerencia de Cultura— y la residencia artística. Ambas se alinean en el objetivo que persigue el acercamiento a la ciudadanía desde una concepción participativa con el fin de promover representaciones propias de las identidades locales culturales. Esta apuesta cultural plantea cuestionamientos sobre el enfoque de este tipo de proyectos: ¿cómo recuperar espacios públicos para los habitantes de nuestra ciudad desde la *performance*? ¿Cómo *integrar* y *hacer partícipes* dentro de los territorios donde se ubican las instituciones culturales a los vecinos y sus expresiones artísticas? ¿Cómo entender la ciudad como un dispositivo de experiencia estética? ¿Cómo fortalecer comunidades artísticas que faciliten este tipo de prácticas en nuestro contexto urbano?

Las bases de la convocatoria Espacio_02 presentan el laboratorio y residencia artística como un programa generado desde la Municipalidad a través de la División de Teatros Municipales de la Gerencia de Cultura. El documento precisa que el carácter de este programa es el de ser una iniciativa artístico cultural que propicie espacios dedicados a la creación, difusión y exhibición en prácticas de *performance*. Además, se informa que el proyecto se incluye dentro del Programa de Apoyo a la *performance* que promueve actividades formativas y presentaciones performáticas como resultado del proceso de investigación artística (MML 2013a: 2).

El documento de convocatoria ha sido otro aspecto importante a tomar en cuenta para esta investigación y ha permitido evidenciar más concretamente las *intersecciones* entre Espacio_02 y las políticas culturales de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima. Como el documento señala, la residencia de *performance* planteó un eje de trabajo creativo que propició intercambios con el entorno y sus habitantes, es decir, los vecinos, los colegios cercanos, artistas y el público en general. Dentro de estas

estrategias se propusieron conversatorios, visitas guiadas, talleres, muestra de trabajos en proceso, etc.



Imagen 1

Portada de documento de Convocatoria *Espacio_02 Laboratorio y residencia artística*, MML (2013a)

Este fortalecimiento del vínculo con la ciudadanía a través del arte enfatizó dimensiones creativas posibles en espacios de diálogo e intercambio. Portocarrero (2004), en sus reflexiones sobre la cultura, plantea que la creatividad que desestabiliza y recrea el lenguaje se encuentra en los individuos y es en las colectividades que representan los espacios de diálogo e intercambio en donde se sedimenta y enriquece lo más valioso de lo creado por los individuos. Utilizo la propuesta sobre el lenguaje y la cultura de Portocarrero para establecer una comparación con el arte evidenciando que este opera de la misma manera, en diálogo e intercambio dentro de las colectividades. De este modo, desde el arte —como en el lenguaje— y su uso cotidiano se decide la fortuna de las innovaciones y su incorporación al mundo público, concediendo que las ideas puedan volverse plenas y más potentes de acercar a la verdad (2004).

Estas dimensiones dialógicas sostienen una idea de política cultural que se define desde un carácter fundamentalmente comunicativo. Las colectividades que conformaron los integrantes de la comunidad de artistas de Espacio_02 con el entorno

circundante y sus habitantes en el Centro Histórico de Lima propiciaron, desde experiencias de diálogo abierto, reconfiguraciones de los espacios e interacciones sociales generando así procesos comunicativos más plenos.

La revisión del documento de convocatoria confirma que Espacio_02 se desarrolló dentro de un marco de política cultural entendido como la intervención en un campo simbólico / artístico específico que se expande a diferentes actores sociales y una gama amplia de procesos culturales y formas de representación para consolidar una noción más amplia de lo simbólico como mediador de lo político y social (Ochoa 2003: 82).

1.2. La formación del lugar común. Artistas-ciudadanos en Espacio_02

Una comunidad libre —en todo caso— es una comunidad que no se escinde en esferas, que no reconoce la separación entre la vida cotidiana y el arte.

Jacques Rancière

Esta investigación hace evidente dos aspectos importantes para Espacio_02: el primero es la creación de un programa que reconoce la necesidad —desde la gestión y políticas culturales gubernamentales— de un espacio *creativo-pedagógico* para la *performance*, además de promover el lugar para su estudio, reflexión y relación con los diversos públicos. En segundo lugar, la formación de una comunidad artística vinculada a un proyecto creativo común y a los diversos actores sociales que forman parte del entorno del Teatro Municipal de Lima, el jirón Ica y la Casa Brescia en el Centro Histórico de Lima.

El proyecto se propuso trabajar de manera conjunta con los siguientes actores sociales:

- Creadores-artistas, de todas las disciplinas de artes visuales, escénicas y sonoras, y con posibilidad de ser estudiantes o profesionales del arte. Es importante señalar que la comunidad formada por la experiencia Espacio_02 se estableció desde el campo de las artes, muchos de los participantes seleccionados fueron jóvenes entre los veinte y treinta años que tenían un trabajo artístico interdisciplinario, la mayoría había realizado alguna vez *performance*; sin embargo, no había accedido a un proyecto pedagógico de esta

naturaleza. Fue este grupo específico de artistas quien se benefició con esta experiencia durante los cuatro meses de trabajo.

Los creadores-artistas fueron seleccionados mediante convocatoria abierta publicada en las diversas plataformas virtuales de la Municipalidad.

- Profesionales de otras áreas, también por medio de la convocatoria abierta se ofreció la residencia a profesionales de las ciencias sociales o científicas con interés en desarrollar y formar parte de una experiencia artística y con posibilidad de ser estudiantes o profesionales. De los participantes seleccionados, estos se integraron tan solo en algunas reuniones y no siguieron el proceso en su totalidad. Sin embargo, desde el ámbito académico, el programa presentó conversatorios cuyo objetivo fue el debatir los diversos enfoques sobre la *performance* y su relación con las prácticas de ciudadanía.
- Vecinos del Cercado de Lima, quienes participaron de diversas maneras, en su mayoría espontáneamente, a través de la visita a las propuestas generadas en la Casa Brescia, las actividades desarrolladas en el espacio público y la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal. Un grupo de vecinos interesados en las actividades artísticas de Espacio_02 fueron participantes recurrentes a las dinámicas de trabajo abierto en la casona y el jirón Ica. Estos vecinos vivían en los edificios ubicados dentro de esta calle.

También se debe considerar como vecinos participantes a dos instituciones que fueron aliadas del proyecto: el Centro Integral de Atención al Adulto Mayor de Lima (CIAM) y la Institución Educativa Nuestra Señora de Monserrat, ambas ubicadas en el centro de Lima, a pocas cuadras del jirón Ica. Fue con ambas instituciones con quienes los artistas lograron desarrollar trabajos participativos específicos que analizaremos en el tercer capítulo.

Desde la convocatoria, se hizo evidente la intención de generar un programa de creación artística cuyo objetivo fuese el de integrar a grupos diversos principalmente artistas, vecinos y vecinas del Cercado de Lima e instituciones aliadas al proyecto. Sin embargo, este objetivo plantea algunas interrogantes sobre su logro: ¿pueden generarse experiencias artísticas conjuntas que posibiliten nuevos sentidos de ser comunidad? ¿Puede la *performance* proponerse como una experiencia ciudadana creativa que reconfigure colectividades y territorios comunes del entorno urbano? ¿Puede la *performance*, diseñada para realizarse dentro de un barrio específico, integrar las diversas manifestaciones del grupo de vecinos que lo habita? Considero que a lo largo de este análisis las respuestas se irán resolviendo, evidenciando los logros de este programa en relación a temas de arte, cultura y ciudadanía.

Espacio_02 fue una herramienta que permitió encontrar, desde la *performance*, respuestas para las relaciones culturales institucionales entre las entidades gubernamentales y los ciudadanos dentro de territorios específicos. Estos territorios — como el caso del Centro Histórico de Lima— poseen características particulares y están conformados por una población determinada, sus historias y las expresiones de su cultura. En palabras de García Canclini, el “ser ciudadano no tiene que ver solo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades” (1995: 19). Este es el sentido de ciudadanía que me interesa rescatar en tanto pude observarla dentro de la residencia y fuertemente presente dentro de las políticas culturales municipales. El concepto de ciudadano, desarrollado en Espacio_02, resalta la importancia de pensar la ciudadanía y aquello que conlleva a ser ciudadano desde una perspectiva mayor a aquella que plantean las políticas estatales, sino que incorpora —como mencionan Miller y Yúdice (2004)— las dimensiones culturales y económicas que hacen pensar sobre la diversidad y la interculturalidad en las prácticas de convivencia.

Ello también deja claro que existen formas *diversas* y *creativas* para incentivar la participación ciudadana, una dimensión de trabajo que —puedo observar— estuvo presente a lo largo de todo el programa de Espacio_02. El desarrollo de herramientas artísticas que propiciaron espacios de participación desde la *performance* generó vínculos ciudadanos para *pensar lo común*, aquella instancia de colectividad cotidiana. Se afianzó una *toma de consciencia*, por parte de los artistas participantes, de las diversas expresiones culturales de los vecinos del Centro Histórico de Lima.

“Un recurso crítico para construir mayor ciudadanía” (Vich 2014: 20) es un aspecto clave para pensar en la cultura como aquel elemento que pudiese ser un gran y fuerte aporte para propiciar espacios que posibiliten la reflexión sobre el *rol ciudadano*. Por ello, se hace necesario constituir ciudadanos empoderados y con un fuerte sentido de comunidad que afiance múltiples necesidades y visibilice las diversas expresiones culturales del territorio en el que nos encontramos. Considero indispensable el trabajo en cultura desde esta perspectiva cuya fuerza va más allá de aquel que entiende a la cultura como un *recurso económico* que propicia espacios donde el ciudadano tan solo ejerce un *rol desde el consumo*. Desde este esquema, imperante solo en lo económico, sería imposible acoger proyectos que exploran formas experimentales o creativas que

representan y visibilizan valores que fomentan procesos, vínculos, relaciones y una mirada crítica de la realidad.

Para poder desarrollar un análisis más profundo sobre la comunidad artística de Espacio_02, a continuación, describiré el sistema organizacional que planteó la residencia. Este proyecto fue gestionado por la Asociación Cultural elgalpon.espacio y estuvo a cargo de sus gestores: los artistas Jorge Baldeón y Diana Collazos. Tanto Baldeón como Collazos provienen del campo de la *performance* y son quienes han liderado la Asociación Cultural elgalpon.espacio⁷ que, desde el año 2007, desarrolla una intensa actividad relacionada a la *performance*. Jorge Baldeón, socio fundador y miembro del equipo de gestores, es un artista y gestor cultural con estudios de pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Lima y estudios especializados en Arte y Comunidad en la Universidad de las Artes (UdK)-Berlín, Alemania. Ha cursado el diplomado de Gestión Cultural en la Pontificia Universidad Católica del Perú e integra, desde hace muchos años, el equipo pedagógico de Yuyachkani. Diana Collazos, también socia fundadora y miembro del equipo, es una artista, gestora cultural licenciada en Ciencias y Artes de la Comunicación con especialidad en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su trabajo escénico explora la *performance*, las intervenciones en el espacio público, vídeo, fotografía, instalación y poesía.

Los grupos de trabajo se definieron a partir de cinco monitores que incluyeron a Baldeón y Collazos, además de los artistas invitados Sergio Zevallos, Ricardo Delgado y Christians Luna. Todos ellos provienen de espacios profesionales de creación y pedagogía en *performance*, con proyectos vinculados a la reflexión crítica, el espacio público, la memoria y la ciudadanía.

El artista Sergio Zevallos trabaja en el campo interdisciplinario desde la década de los ochenta en nuestro país; desde su formación temprana al lado del grupo Chaclacayo, generó propuestas pioneras en el campo de la *performance* en el Perú. Zevallos ha desarrollado una propuesta artística que involucra aspectos relacionados al cuerpo como soporte de fragilidad, de violencia, de deseo, de roles sexuales para indagar en conceptos de política e ideología.

⁷ Para más información, revisar <http://elgalpon.espacio.pe/>. Como institución cultural con énfasis en la *performance*, “El Galpón” ha propuesto y gestionado una gran cantidad de talleres, residencias, presentaciones y encuentros de *performance*. Siendo los más destacados ex_posición/lab abierto en *performance*, la performeada y los Encuentros Experiencias de la Carne. Además de Baldeón y Collazos, el equipo gestor fundador está conformado por la artista Lorena Peña.

El artista Ricardo Delgado proviene del espacio de las artes escénicas y es miembro fundador del colectivo Angeldemonio (2000). Su labor dentro del colectivo ha abordado procesos creativos dentro del teatro y la *performance* entre muchas formas que exploran la interdisciplinariedad. En la actualidad, mantiene un vínculo cercano con el Conjunto Nacional de Folklore del Perú con quienes ha realizado cuatro puestas en escena que, desde un concepto interdisciplinario, atraviesan formatos multimedia, plástica e intervención.

El artista Christians Luna, desde el año 1998, ha trabajado en *performance* e intervención en el espacio público; dirigió un espacio cultural caracterizado por propuestas innovadoras e interdisciplinarias en arte contemporáneo; define su trabajo desde el campo estético y el arte relacional. Ha trabajado en proyectos desde acciones colectivas y colaborativas con el propósito de evidenciar problemáticas sociales. Su incorporación en la propuesta exhibitiva “Emergencia artística” lo relaciona con un colectivo de artistas jóvenes de finales de los noventa cercanos a prácticas artísticas con estrecha vinculación política.

Todos ellos pertenecen al panorama de las artes interdisciplinarias en el Perú, específicamente aquel que hereda su tradición en la *performance*, un formato artístico organizado desde espacios *emergentes*, usualmente fuera de marcos institucionales específicos. Dentro de la tradición arte-histórica local, la *performance* ha sido generada desde contextos independientes, participativos, activistas y políticos ciudadanos, siendo tímidamente estudiada por críticos, curadores de arte, espacios de formación de arte, museos y toda institución relacionada con la difusión de la cultura contemporánea.

De todas las prácticas artísticas consolidadas en el siglo XX, la del arte de acción o *performance* es la que parece atravesar uno de los trances más prolongados en el camino a su plena asimilación por parte tanto de las plataformas y centros de legitimación que en la actualidad la presentan, como por los aparatos culturales de difusión crítica e historiográfica que a menudo los acompañan [...] en parte, este hecho respondería a su carácter provocador como manifiesto de ruptura con todo lo que hasta entonces había sido considerado, oficialmente, fenómeno artístico-visual; pero, más aún, parece una consecuencia de su voluntad evasiva —como gesto o suceso— que, al poner el acento sobre su condición efímera, restringe la propia visualidad y concreción supuestas hasta entonces como imprescindibles desde la plástica (Tarazona 2005: 9).

Este panorama comentado por el curador Emilio Tarazona (2005) formó parte de una extensa revisión a las prácticas de *performance* en nuestro país dentro de la publicación que acompañó la exposición *Accionismo en el Perú (1965-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología*. Además de una presentación de archivos sobre propuestas desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX, la exposición fue acompañada de un festival con la presentación de algunas acciones. Los escasos vínculos de la *performance* con las instituciones artísticas y culturales han sido una problemática recurrente en nuestro contexto y se han extendido a lo largo de nuestro siglo XXI. En el año 2008, Tarazona intentó rastrear el panorama dentro de la escena contemporánea en la exposición titulada *Disgregar la escena: Miradas al Arte Acción Peruano del siglo XXI*, que además incluyó un segundo festival de *performance* dentro de las instalaciones de la galería del ICPNA en el distrito de San Miguel.

Este poco auspicioso panorama artístico institucional de promoción de la *performance* —que continua hasta la actualidad— es una de las problemáticas mayores para quienes generan propuestas de esta naturaleza. Las prácticas artísticas contemporáneas han atravesado desde los años noventa una crisis de respaldo institucional que es tangible en la falta de publicaciones, aparatos críticos sólidos, departamentos de formación artística universitaria medianamente relevantes, políticas culturales para su desarrollo y fortalecimiento, archivos de acceso público y presencia económica que las fomente (López 2009: 22). Esta situación se ha incrementado en los últimos años, pudiéndose observar una reducción en las prácticas artísticas interdisciplinarias frente a las prácticas generadas en un contexto artístico de espectacularización manifiesto hegemonícamente desde el mercado del arte y el mandato del consumo.

La cultura, como dominio de lo simbólico, ha ido ganando espacio en estos últimos años. De hecho, una fracción cada vez más importante de la economía está dedicada a la producción de cultura. El consumo y el entretenimiento rivalizan con la producción y el trabajo como actividades donde se emplea más tiempo y como espacios de formación e identidad. En la industria cultural (cine, televisión, teatro, espectáculos, etc.) la racionalidad expresiva, propia de la imaginación creadora, tiene que acomodarse con la razón mercantil, con su reducción al cálculo y su expectativa de beneficios. Además, casi toda la producción económica incorpora una dimensión estética en término de diseño o imágenes. De cualquier manera, la forma desborda la función inmediata de las mercancías. No basta que los objetos sean útiles para venderse, también deben ser seductores, ideales y bellos; de lo contrario, no son productos (vendibles), es decir, mercancías (Portocarrero 2004: 298).

Esta dimensión de espectacularización y consumo solo deja espacio para producción artística que va de la mano con la cultura del espectáculo. Esto se ve reflejado en la necesidad de artistas, instituciones, críticos y curadores de exhibir(se) y usar las mismas estrategias de los medios masivos de comunicación con el fin de promover(se) productos-marcas (objetos o personas). La publicidad y el *marketing* son utilizados para ensalzar la cultura del evento mediático en inauguraciones, exposiciones y ferias de arte —última tendencia en nuestra ciudad— cuyas pasarelas de exhibición alientan la seducción y difusión de un arte ensimismado en su consumo. Ante este panorama, parece imposible pensar en espacios de creación artística contemporánea que promuevan formatos interdisciplinarios, experimentales y se posicionen desde dimensiones sociales relacionales, propuestas que estarían alejadas de estos lugares hegemónicos de producción artística, circuitos donde prevalecen las transacciones de mercado vinculadas a lo simbólico de manera desmedida.

Indagar sobre este contexto vinculado al mercado del arte, que se viene incrementando en eventos y actividades culturales, implica poner en evidencia un fuerte contraste con experiencias artísticas como Espacio_02, estableciendo diferencias que se constituyen en relación a los artistas, las instituciones y el rol del público participante. Me pregunto entonces ¿qué establecería la principal oposición entre el formato investigado para esta tesis y aquel que se promueve desde el mercado del arte? ¿Qué estrategias utiliza este modo de operación económica en relación a sus espectadores? ¿Cómo se posiciona en los espacios de nuestra ciudad? Considero importante realizar una aproximación que permita revisar a grandes rasgos estas estrategias artísticas vinculadas al mercado-como-espectáculo.

Este sistema artístico contemporáneo articulado desde el mercado apareció en Lima con mayor contundencia en el año 2013, el mismo año que Espacio_02, a partir de la inauguración de las ferias de arte Art Lima y PArC (Perú Arte Contemporáneo). Ambas han generado cierto impacto dentro de nuestra institucionalidad artística fortaleciendo una red de consumo de arte contemporáneo ligado a estrategias de posicionamiento profesional dentro del mercado artístico local e internacional. Con ello se evidencia la incorporación de estos formatos dentro de un circuito *mainstream* del arte desarrollado fuertemente en contextos internacionales. Estos modelos están regidos por estándares de consumo y calidad desde una perspectiva hegemónica global, basados en estrategias producidas por las grandes capitales artísticas, desde donde se organizan eventos de peregrinación mundial a museos, galerías, ferias,

subastas y articulan una ruta de estímulos abundantes en todo tipo de experiencias (Lipovetsky y Serroy 2015: 46).

Lima no ha escapado a ello y el formato de ferias se ha fortalecido a lo largo de estos años. Tanto Art Lima como PARC incluyen diversas experiencias con el público al que convocan: muestras de galerías nacionales y extranjeras, selección de exposiciones y proyectos específicamente diseñados para los eventos, conferencias, recorridos por talleres de artistas, circuitos expositivos, cócteles y fiestas, etc. Todo ello con el fin de estimular y fortalecer una red de usuarios vinculados específicamente a la producción artística, el coleccionismo, la institucionalidad galerística y la museal. Desde este modelo de operatividad artístico institucional se construye una red de consumo que alienta fuertemente a profesionales y público interesado en visitar y consumir *el arte y la ciudad* alrededor de los distritos donde se presentan las ferias: Barranco, Chorrillos, Miraflores y San Isidro. Una ruta que también incentiva itinerarios en hoteles, restaurantes, recorridos turísticos, etc. Este circuito alienta concretamente la economía local desde el arte y el fortalecimiento de las industrias culturales. Desde esta posición el usuario —a diferencia de aquellas prácticas de *performance* surgidas de una alianza entre grupos artísticos autogestionados y gobiernos locales— se constituye como un consumidor en tanto accede a estos eventos desde una posición económica que lo propone como coleccionista y posible comprador.

Esta aproximación al mundo del arte constituye un espectador como *potencial cliente* que se incorpora a las más exclusivas experiencias en tanto asegura la compra de una o varias de las piezas expuestas. Por ello su formato de participación viene estipulado a partir del poder adquisitivo y sus vinculaciones con el coleccionismo (directa o indirectamente) y la compra de piezas de arte a nivel institucional y/o personal. Ello lo coloca por encima de cualquier espectador de a pie y lo vincula con el tan ansiado *mundo artístico*. El dinero y la posibilidad de inversión dan la pauta para relacionarse en mayor medida con el mundo del arte, sus actores y las diversas experiencias que se generen.

La consolidación de este modelo se genera desde múltiples plataformas de difusión que tienen como fin la visibilidad de los eventos a partir de una fuerte cobertura de prensa, ello garantiza la promoción del espectáculo dentro de las más diversas páginas de sociales. Todas estas estrategias de promoción componen un modelo de *art business* (Lipovetsky y Serroy 2015) que fusiona sistemas económicos, mediáticos y artísticos (2015: 49) y que se encuentra en constante transformación. En nuestro

contexto se adapta de la mejor manera posible a los requerimientos de un público que consiste en coleccionistas, instituciones locales, extranjeras, bancos, empresas vinculadas al turismo e importantes edificios (Flores 2014).

Este formato artístico institucional, cuyos máximos exponentes son las ferias de arte, viene consolidándose en nuestra ciudad, siendo capaz de adecuarse a los diversos momentos políticos y económicos que ha atravesado nuestro país para permanecer año a año con mayor repercusión. Por ello considero necesario observar sus niveles de expansión —pareciese que el arte contemporáneo solo pudiese existir desde este modelo— en tanto pudiese relegar prácticas artísticas experimentales como la *performance*, sus artistas y las instituciones que la difunden.

En el Perú, las prácticas de *performance* han estado presentes de manera fluctuante y alterna a los espacios institucionales artísticos, pedagógicos y expositivos. Por su mismo carácter disruptivo, efímero, interdisciplinar, estas prácticas se han gestado dentro de procesos políticos de activismo. Estas estrategias de producción artísticas contemporáneas, que vinculan *performance* y espacio público en Lima, forman parte de un legado importante posible de revisar en dos contextos específicos de nuestra historia reciente ubicados a finales de la década de los noventa y principios de este nuevo siglo. El primero vinculó lo institucional a través de políticas culturales específicas y el segundo vinculó prácticas ciudadanas, política, activismo y *performance*.

Entre los años 1997 y 2002, la Bienal Iberoamericana de Lima, organizada por la Municipalidad Metropolitana de Lima durante la gestión del alcalde Alberto Andrade Carmona, irrumpió en nuestra ciudad. Este modelo exhibitivo tuvo un fuerte impacto dentro de la escena artística local, pues por primera vez un evento de gran magnitud apostaba por el arte contemporáneo en sus prácticas más complejas: la instalación artística y la *performance*, acercando grandes públicos a propuestas artísticas poco frecuentes en nuestro contexto local. El periodo de bienales en Lima propuso un efímero —recurrente en nuestras prácticas institucionales artísticas— panorama artístico contemporáneo de exposiciones y propuestas poco desarrolladas desde nuestra tradición artística.

Por otro lado, es importante señalar otro momento de creación en *performance* que defino como *el periodo de la desobediencia simbólica* —tomo este nombre del ensayo *Desobediencia simbólica: performance y participación política al final de la*

dictadura fujimorista (Vich 2015)— que, entre los años 1995 y 2000, generó propuestas de *performances* relacionadas a prácticas político-ciudadanas siendo muchas de ellas protestas generadas desde el activismo ciudadano. Desde el espacio público hacia finales de la década de los noventa se generaron diversos movimientos de protesta ante una posible reelección de gobierno de Alberto Fujimori. Como Vich manifiesta “a partir de ese entonces, las protestas públicas fueron haciéndose cada vez más frecuentes y, poco a poco, las calles fueron convirtiéndose en verdaderos espacios de opinión popular y resistencia ciudadana” (Vich 2015: 161-162).

Fuera del espacio exhibitivo de las bienales y su propuesta de arte contemporáneo, la calle articulaba *performances* ciudadanas que irrumpirían las esferas públicas de nuestra ciudad. Sobre ello, León-Xjiménez (2017) también investiga y coincide en el crecimiento de propuestas de *performance* y espacio público desde “intervenciones críticas realizadas, vinculadas a la protesta y a contextos de manifestaciones” (2017: 183) en el Centro Histórico de Lima. Uno de los ejes estudiados por León-Xjiménez es aquel que revisa propuestas en torno a la identidad, la ciudad y el vecindario; desde este, postula que los artistas y participantes —además de presentar diversas habilidades artísticas y profesionales— desarrollaron proyectos de intervención en el espacio público desde el *rol ciudadano*, con una fuerte aproximación a la propuesta del ciudadano activo democrático (2017: 191).

Para el desarrollo de la propuesta de Espacio_02 se planteó una línea de trabajo en *performance* la cual especifico como aquella propuesta artística contemporánea que permite enunciar a los artistas una postura crítica desde la ciudadanía utilizando como herramienta la presencia del cuerpo y la voz en el espacio urbano, generando estrechas participaciones del público y subrayando en esta relación creativa artística conjunta el momento presente, la relación en el espacio/ciudad y la activación de sentidos que vinculen memoria e identidad para generar contenidos de acción y percepción significativos a todos (Espacio02 2013a).

Finalmente, sobre la *performance*, considero importante señalar aquello que la constituye desde el campo artístico: la *presencia del cuerpo*. Sobre ello, Taylor (2011) menciona al cuerpo como la materia prima vivida de forma “intensamente personal” y que atraviesa por nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia; por otro lado, señala al *contexto* que propicia que toda acción performática sea un acto con repercusiones locales (2011: 12). Las dimensiones del cuerpo y el espacio, también mencionadas en los lineamientos de trabajo de Espacio_02, son claves para entenderla

como una sumatoria de interacciones entre cuerpos y objetos a través de los cuales se investiga dentro de lugares específicos (Gómez Peña 2011).

La *performance* fue aquel vehículo a través del cual se constituyó lo que Jorge Baldeón menciona como una *comunidad efímera* (La Cruz 2018b). Baldeón señala este término en relación a los procesos de trabajo creativo del proyecto colombiano Mapa Teatro, quienes definen sus propuestas como la “creación efímera de comunidades experimentales”. En conversaciones con los gestores de Espacio_02 (Baldeón, Collazos), se mencionó a este grupo como un fuerte referente de este tipo de experiencias artísticas⁸. Una comunidad artística con diversos actores sociales fue constituida gracias al programa Espacio_02; esta comunidad efímera se afianzó a lo largo de cuatro meses. Desde ella fue posible consolidar un programa que, como he mencionado anteriormente, logró incorporar una dimensión *ciudadana* a estas prácticas artísticas, encontrando en la ciudad un escenario de estímulos para experiencias que constituyen un “ciudadano-como-artesano” (Sennett 2006) capaz de experimentar fuera del espectro y la política del consumo. Es decir, capaz de enfrentarse a la observación, comprensión y desarrollo de propuestas en determinados contextos. Desde esta perspectiva, Sennett insiste en este rol artesano como aquel *hacedor* que propicia un esfuerzo en la voluntad del saber y del hacer.

Retomando el análisis del documento de convocatoria, se precisa lo siguiente en relación a lo escénico, el espacio y la propuesta artística:

Espacio_02, laboratorio y residencia artística, partirá del concepto de campo escénico expandido, entendido como el estudio de las diversas manifestaciones que transitan por múltiples lenguajes artísticos y no artísticos, y como la ocupación de espacios no tradicionales para acciones que generan experiencias de mixtificación, transgenericidad y ruptura de los soportes formales, dilatando, retorciendo y expandiendo la propia escena sin límites. Asumiremos como campo escénico expandido a una casa/espacio en el centro de Lima, los lugares y calles aledañas, el barrio, sus habitantes, las acciones cotidianas y las relaciones a través de diversos ejercicios de artes y comunicación que se puedan generar (MML 2013a: 2).

⁸ Rolf Abderhalden, reflexiona sobre “C’úndua” (2006) uno de los proyectos claves en la trayectoria de Mapa Teatro, que implicó una estrategia de trabajo entre arte y ciudad. Una fuerte influencia para los gestores de Espacio_02. En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/modules/item/442-mapa-texts-artista-testigo>

La posibilidad de trabajar un lugar común —acaso utópico— para la conformación de esta comunidad artística es planteada desde el concepto *campo escénico expandido*, que se hizo evidente en tanto expansión de los límites de trabajo que ubican las acciones fuera de un eje-territorio artístico. Es decir, se propuso el trabajar actividades creativas dentro de los espacios expandidos al Teatro Municipal: el jirón Ica y las calles aledañas, la casona, el Centro del Adulto Mayor, etc. Estos espacios vecinales cotidianos generaron diversos vínculos entre los artistas y sus habitantes. Es necesario precisar estos términos para poder establecer herramientas de análisis que serán desarrolladas con profundidad en el segundo y tercer capítulo, donde se estudiarán propuestas específicas diseñadas y desarrolladas por los artistas y trabajadas de manera participativa con los vecinos y transeúntes del centro de Lima.

La teoría del *campo expandido* es un término propuesto por Rosalind Krauss (2002)⁹ al observar transformaciones formales en la disciplina de la escultura. Krauss detectó una inusual forma de trabajo por parte de artistas —en su mayoría escultores estadounidenses— quienes implementaron formas amplificadas de trabajar el concepto “escultura”; es decir, por medio de la expansión se alejaron de la tradición técnica de la escultura para incorporar nuevas dimensiones a este concepto. Desde el *campo expandido* fue posible presenciar proyectos en un formato interdisciplinario que incorporaron vínculos directos con la realidad y sus materiales: cúmulos de tierra, estructuras arquitectónicas, materiales de producción industrial sin ningún tipo de alteración producida por los artistas.

Esta propuesta de expansión artística en la escultura observada por Krauss fue visionaria en *ver un algo más allá* de las dimensiones de lo conocido como arte o estética. Esta propuesta se filtraba con elementos de la vida de una manera directa, donde el arte dejaba de ser el elemento externo, para incorporarse a formar parte integral de la realidad. Bajo el concepto de *campo expandido* se generó un arte decidido a incorporarse a nuevas dimensiones de la experiencia creativa, posibilitando una filtración en espacios de cotidianidad que desarrolló nuevos vínculos creativos entre los artistas y su entorno. Mucho de este arte producido decidió generar proyectos alejados de categorías artísticas emparentadas a la tradición de las bellas artes y se apartaron de espacios e instituciones tradicionales como museos y galerías. Adaptado al contexto

⁹ El concepto planteado por Rosalind Krauss aparece dentro del ensayo “La escultura en el campo expandido” publicado por primera vez en la revista académica especializada en arte contemporáneo *October* en el año 1979. Considero de suma importancia la revisión de este ensayo para una mayor y eficaz aproximación a las estrategias de producción de los artistas contemporáneos.

escénico el término también se incorpora a este como “teatro en el campo expandido” (Sánchez 2007), un espacio de acción que permite disolver las barreras entre el teatro y la vida, incorporándose a una “actividad social o cotidiana” (2007: 8).



Imagen 2

Primera visita de los participantes a la Casa Brescia, El Galpón espacio (2013c)



Imagen 3

Trabajo colectivo en el jirón Ica 17 de agosto, El Galpón espacio (2013c)

La apuesta creativa del proyecto Espacio_02 por la *experiencia artística expandida* será clave para propiciar espacios de trabajo que promuevan la construcción de esta nueva comunidad de artistas-ciudadanos y el establecer un marco de trabajo para el desarrollo de las *performances* dentro de los espacios del Centro Histórico de Lima. Los artistas deberán salir del rol tradicional e introducirse dentro de esta nueva posibilidad para ser artistas-ciudadanos y aproximarse a la cotidianidad urbana desde

este nuevo formato. Por ello, los artistas participantes desarrollaron procesos de laboratorio creativo desde *dentro y fuera del arte*. Un proceso artístico que, en palabras de Diana Collazos (La Cruz 2018c), utilizó *los espacios no convencionales para la creación*; es decir, la calle, edificios en abandono, etc. A la vez, es necesario entender a Espacio_02 como una “comunidad efímera más allá de las prácticas artísticas” con el objetivo de indagar a lo largo de los cuatro meses diversas experiencias sobre los espacios de nuestra ciudad.

1.3. Emancipación del arte hegemónico. El ritual cotidiano del *performance*

La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, dentro o fuera, próximos o distantes.

Jacques Rancière

Los procesos de laboratorio que los artistas desarrollaron dentro de la residencia fueron propuestas de trabajo creativo continuo. La particularidad consistió en generar acciones de dimensiones participativas que enfrentaron a los artistas participantes con los tres lugares elegidos para investigar (Teatro Municipal, jirón Ica y Casa Brescia). Una vez conformados los cinco grupos de trabajo con sus respectivos monitores, se establecieron dinámicas de observación, acción y participación explorando los límites e intersecciones de los espacios, los cuerpos y los objetos del entorno inmediato (objetos de la Casa Brescia, vecinos, los mismos artistas). Estos procesos de trabajo fueron constantes a lo largo del tiempo de duración de la residencia y —como veremos en los capítulos siguientes— se extendieron para concretarse en proyectos específicos que se presentaron como parte del momento final del laboratorio.

Una de las primeras *performances* que me interesa analizar es aquella denominada *Limpieza*, que inaugura un momento importante de reflexión sobre el lugar ocupado y la convivencia dentro de la Casa Brescia. Esta acción fue producto de los procesos de laboratorio creativo cuyo objetivo fue generar experiencias colectivas y cotidianas entre los artistas participantes. Para ello, se estableció un formato de trabajo desde el concepto “limpieza”, enfatizando las acciones que sobre ella se generan: remover, organizar y retirar elementos residuales; descubrir o recuperar los elementos

emergentes; mirar con selectividad lo activado por el sujeto, el otro y la colectividad. Dentro de este conjunto de prácticas de laboratorio creativo, se pusieron al descubierto diversas formas de comprensión y acción sobre el acto de limpiar. La *performance* inició con el ingreso de los participantes en silencio a la casona para luego recorrerla e indagar sobre la memoria del lugar.

Este proceso de trabajo ejemplifica lo que he definido anteriormente como el concepto de *performance* en el *campo expandido*, es decir, generar una *performance* en aquel espacio *fuera del arte*, atravesar los límites usuales de este para reconfigurarlos desde nuevas perspectivas. *Limpieza* fue un ejercicio de recuperación de la memoria de un lugar por medio de la exploración de este, el vínculo con sus objetos, las huellas generadas por estos y la posibilidad de excavación de un lugar considerado ahora ruina. Asemajando la labor de un explorador, recolector, arqueólogo, antropólogo o etnógrafo, los artistas indagaron sobre la *memoria de este espacio patrimonial*, irrumpiendo y excavando dentro de este lugar secreto y deshabitado, considerado un residuo de nuestro pasado arquitectónico republicano.

La separación del escenario y la sala es un estado que debe superarse. La finalidad misma de la *performance* consiste en suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala, suprimiendo la diferencia entre el uno y la otra, desplazando la *performance* a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad, de la vida (Rancière 2010: 21).

Este proceso de *performance* tuvo como propósito el habitar el lugar por medio de una serie de interacciones dentro de este: ordenar y tomar consciencia de los límites sobre el espacio y sus objetos, expandir y alterar roles entre artistas-espectadores-ciudadanos, desplazarse dentro de un territorio cotidiano —ajeno a un escenario— para irrumpir en la vida de la ciudad. *Limpieza* expande los límites de este territorio estudiado para asignar a los artistas nuevos roles que los coloque en la “capacidad de los anónimos, capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego de asociaciones y disociaciones” (Rancière 2010: 22).

La casona fue estudiada desde la acción de *limpiar* favoreciendo así un juego de asociaciones y disociaciones (2010) creativas que fomentó en los participantes una negociación constante con el territorio común, sus aprendizajes y las tareas propuestas

sobre este. Los artistas, en una dimensión de *espectadores emancipados* (Rancière), trabajaron el espacio dentro de un *anonimato* que propició un (*otro*) acercamiento a la casona objeto de estudio. En palabras de Rancière, “aprender, enseñar, actuar y conocer como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado” (2010: 23), sin pensarse en una posición privilegiada o punto de partida privilegiado.



Imagen 4

03 agosto – Laboratorio/ Proceso/ Acciones, Espacio02 (2013c)

Sostengo que, en la *performance Limpieza*, se estableció una de las metodologías de investigación artística utilizada por la comunidad de artistas participantes que conformó Espacio_02. Un modelo de trabajo que generó actividades de *operatividad creativa cotidiana* a lo largo de toda la residencia. Este modelo también desarrolló un mayor vínculo entre los participantes —constituirse como una comunidad en diálogo— y propició soluciones a las problemáticas sobre el uso del espacio. Esta secuencia de ejercicios inició un sinnúmero de procesos de laboratorio y exploración

que fueron construyendo nuevos sentidos de trabajar con lo sensible (Rancière 2009), para desarticularlo-rearticularlo y descubrir nuevos significados para el espacio y la comunidad artística.

Los artistas de *performance* pasamos más tiempo investigando el sitio y el tema del proyecto, reuniendo utilería y objetos, estudiando a nuestros públicos, debatiendo ideas con nuestros colaboradores, escribiendo notas rebuscadas y preparándonos psicológicamente, más que “ensayando” a puerta cerrada (Gómez-Peña 2011: 512).

En *Limpieza* se observan estrategias de la *performance* que posibilitan ocupar un lugar desde la *experiencia corpórea* a la vez que *objetual*; es decir, trabajar con los cuerpos y los objetos como *performance*. Como Gómez-Peña sugiere, mucho del tiempo que se invierte implica el investigar el lugar, sus objetos y los públicos participantes. *Limpieza* puso énfasis en ocupar la casona y revisar las narrativas de su pasado (reciente e histórico), por ello se exploraron las dimensiones espaciales y arquitectónicas del lugar. La casona ocupada se investigó desde cuatro ejes temáticos: “memoria”, “espacio”, “comunidad” y “límite”.



Imagen 5

03 agosto – Laboratorio/ Proceso/ Acciones, El Galpón espacio (2013c)

En *Limpieza*, la casona se ocupó, por medio de estrategias artísticas que “se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos” (Rancière 2010: 68). Esta actividad también generó una puesta en valor de los objetos en la casa, incorporándolos dentro de la narrativa de la experiencia artística. Este nuevo contexto para los objetos los incorporó dentro de una red de *múltiples sistemas de referencia* (Kraus 2014) para dejar evidente que los objetos siempre “adquieren diversos significados, pudiendo variar las perspectivas y factores que contribuyen a un cambio de funciones, significados, atributos y utilización” (2014: 2).

Sostengo que, a partir de esta *performance* inicial, los sucesos acontecidos en la residencia, expresados en la fuerte necesidad de interacción entre el espacio, los sujetos y los objetos, pusieron a los objetos en el centro de la atención para “no solo conocer el significado específico de estos, sino también formarse una idea de las relaciones entre las personas implicadas dentro de estos procesos de intercambio” (2014: 6).

Dentro del proceso de limpieza de la casa, pude observar aspectos cruciales para toda la estadía dentro de esta: la necesidad de explorar, remover, organizar y retirar elementos en calidad de residuo; el descubrir o recuperar objetos con algún valor de uso y, finalmente, poner en valor de uso algunos espacios de la casa. Esta acción estableció un punto de partida para dinámicas *domésticas* y *artísticas* que propiciaron una serie de interacciones entre sujetos y objetos, además de reconfiguraciones de valor y creación artística.

Después de un rato de observación, espontáneamente, comienzan a investigar en la basura y los desperdicios esparcidos por todo el espacio. Se recolectan y seleccionan ciertos objetos y la imaginación toma forma. Se descubren poco a poco las capas de la casa y sus habitantes previos (Espacio02 2013b).

El análisis sobre los objetos encontrados por los artistas participantes y las nuevas posibilidades de valor introduce los siguientes cuestionamientos a esta investigación: ¿cómo se constituye el valor de estos objetos encontrados en la Casa Brescia y por qué han interesado tanto a los participantes? ¿Cómo se generan estos procesos dinámicos de sentido y se incorporan a nuevos flujos de valor? ¿Cómo es la

trayectoria de elementos que han perdido su valor de mercado (consumo) y gracias a las acciones artísticas se involucraron en un nuevo flujo de valor, el artístico?



Imagen 6

03 agosto – Laboratorio/ Proceso/ Acciones, Espacio02 (2013c)

Analizar esta relación de los participantes con el lugar y sus objetos esclarece las implicancias del término *performance*, donde el uso del cuerpo y las situaciones generadas con él se vuelven lo prioritario. Sin embargo, queda claro que *Limpieza* constituyó un sentido para el lugar a partir de la interacción con sus objetos. Dentro de esta acción, se observa una reutilización de aquellos objetos cotidianos que pudiesen servir para *ocupar* el espacio desde lo *doméstico*, haciendo posible habitar la casa.

Finalmente, la casa es habitada por nosotros por primera vez. Los participantes, en grupos, transforman objetos e intervienen espacios de la casa. Se mezclan las memorias de los viejos habitantes con las de los nuevos. Nos hacemos parte de la casa (Espacio02 2013b).

Stallybrass (1988), quien problematiza sobre los objetos como valor de mercancía y valor de cambio, menciona algunos factores que se involucran dentro de los procesos de circulación de los objetos, los *procesos de memoria* (1988: 195). Durante el proceso de *Limpieza*, la memoria fue aquello que posibilitó rescatar información de los objetos, reconocer sus fallas, sus huellas de pasado y una posible reincorporación al presente. Considero que este ha sido uno de los procesos clave para el trabajo realizado dentro de este lugar cuya memoria es agónica, pero que en el

contexto de Espacio_02 se expone como una problemática creativo-artística. Un proceso de análisis que generó lo que Stallybrass denomina como el *desnudar la memoria* (1988: 195), un proceso a través del cual el objeto se aleja de su uso y sus particularidades históricas para reconstruirse en un nuevo valor y sentido.

Considero que la memoria fue uno de los temas que marcó el vínculo entre sujetos y objetos, aquello que otorgó un valor e insistió en investigar sobre un espacio en absoluto abandono. Cada *arruga* o *memoria* (Stallybrass 1988: 195-196) descubierta gracias a la acción de limpiar se transformó en una posibilidad para la creación e interacción entre los participantes, quienes por primera vez exploraron el misterio de esta casa histórica. El proceso de Espacio_02 develó las potencialidades de este lugar para los artistas participantes, los vecinos y el barrio.

Limpieza inaugura un nuevo valor para este recinto patrimonial que, con la frecuencia de actividades desarrolladas por los artistas a lo largo de la residencia, lo transformaría en un espacio de reuniones, festejos, concursos, clases y diversas experiencias artísticas. Expandiendo su valor de uso, amplificando la experiencia urbana e incorporando un sentido a este lugar, tal vez un posible “centro vecinal” para desarrollar diversos contextos de aprendizaje, experiencias y diálogo para fomentar un rol de “ciudadano-como-artesano” capaz de reconocer sus derechos culturales¹⁰, la plena acción cultural y creativa respecto a sus espacios, costumbres y apreciación de las artes en un barrio donde eso, hasta ese momento, parecía lejano. Una apuesta artística dentro de un contexto de ciudad donde impera con mayor fuerza el modelo del “consumidor-espectador-ciudadano”, cuyos espacios de ocio están fuertemente vinculados a la experiencia del consumo.

Esta aproximación a una de las primeras *performances* de Espacio_02 ha permitido encontrar también una puesta de *valor afectivo* para el lugar estudiado (la Casa Brescia). Foster (2008) establece que los objetos no solo poseen un valor como mercancía —en este caso, un valor complicado en una casa patrimonial en absoluto abandono— puesto que estos se vinculan de múltiples maneras con los sujetos, estableciendo conexiones emocionales. Aunque su análisis está generado desde el contexto de los objetos y las marcas, menciona algunos aspectos que hoy en día dominan la forma bajo la cual nos involucramos con nuestro entorno material; es decir,

¹⁰ Yúdice (2010) reflexiona sobre los derechos culturales desde una perspectiva ampliada de la cultura. Para ello considera indispensable la participación de los ciudadanos en la vida cultural, desde un enfoque que incluya la diversidad y garantice una postura intercultural.

la experiencia, como agente disparador en el vínculo entre los sujetos y los objetos, “es intrínsecamente personal, existiendo solo en la mente de un individuo que ha estado involucrado en un proceso emocional, físico, de nivel intelectual o incluso espiritual” (2008: 14).



Imagen 7

03 agosto – Laboratorio/ Proceso/ Acciones, El Galpón espacio (2013c)



CAPÍTULO 2

La reconfiguración de espacios en la ciudad. Alternativas para ocuparla fuera del esquema de urbanización capitalista

2.1. La *performance* como una metodología para el estudio de los espacios de la ciudad

Uno de los ejes importantes de Espacio_02 propuso la investigación sobre el territorio urbano a partir del desarrollo de procesos creativos desde la *performance*. Gracias a estos ejercicios, fue posible generar propuestas donde los espacios de la ciudad fueron reconfigurados, al mismo tiempo que, lejos de entenderlos y trabajarlos como elementos separados, fueron integrados unos con otros. Operaciones simbólicas, desde la *performance*, que forjaron una aproximación al espacio urbano a través de experiencias sensoriales, expresivas y vivenciales con la finalidad de mapear las diversas narrativas que los espacios estudiados manifestaban.

Para vivir la ciudad necesitamos salir a las calles, caminar por ellas entre la multiplicidad de transeúntes, descubrir cómo en esta experiencia peatonal descubrimos plazas, plazoletas o parques como grandes lugares de encuentro y circulación de la población. Es en este ir y venir por los espacios públicos de la ciudad que podemos construir nuestra propia percepción de cómo se relaciona el espacio construido con el espacio habitado a escala ciudad (Vega Centeno 2017: 125).

El estudio de una zona emblemática como el Centro Histórico de Lima propone un debate para la exploración de este territorio y las diversas problemáticas que lo aquejan en la actualidad. Lima, como ciudad en constante cambio y expansión, se resignifica y su centro histórico se enfrenta a procesos de transformación continua que necesitan ser estudiados desde diversas disciplinas y de este modo observar: la convivencia entre la tradición histórica de casonas y plazas, el efecto *nostalgia* de una modernidad limeña presente en los primeros centros comerciales del jirón de la Unión, la aparición de nuevos *malls* y tiendas por departamento, la resignificación desde espacios de *tensión* y *política* (Palacio de Gobierno, Palacio Municipal, plaza San Martín), el ritmo cambiante de sus recorridos urbanos fomentados por la expansión neoliberal.

El centro de operaciones de la residencia ubicó a los artistas participantes dentro de un eje urbano que forma parte de la historia de nuestra ciudad desde los primeros años de su fundación: el jirón Ica. Una calle que se ubica a pocas cuadras de la Plaza Mayor, el jirón de la Unión, la plaza San Martín, por mencionar algunos de los lugares más importantes dentro de la zona de investigación. Recorrer esta calle implica encontrarse con una mezcla de historias pasadas, presentes, y los muchos cambios que nuestra ciudad está atravesando; sin duda, el jirón Ica es un lugar que registra nuestra historia por medio de los edificios emblemáticos que constituyen su entorno y son fuente histórica de narrativas urbanas visuales, arquitectónicas, económicas y políticas de nuestra ciudad.

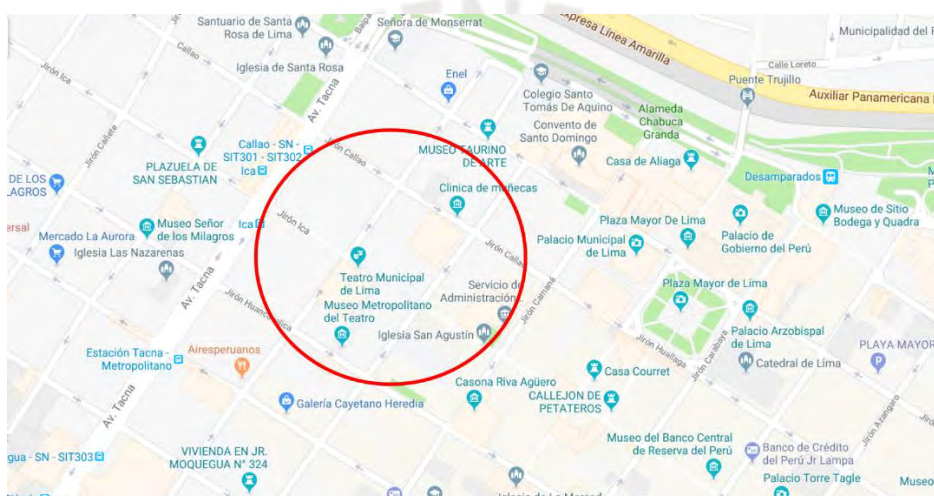


Imagen 8

Captura de pantalla, Google Maps s/f

Para llegar al eje central de este jirón, comprendido entre la primera y cuarta cuadra, existen varias alternativas desde el transporte público y/o privado. El recorrido habitual que solíamos tener muchos de los artistas participantes de Espacio_02 iniciaba en el cruce de la avenida Tacna con Emancipación (Estación Tacna-Metropolitano), lugar bastante cercano a la Iglesia de las Nazarenas, zona de mucha tradición histórica y religiosa. Entrar al jirón Ica desde la cuadra cuatro propiciaba el encontrarse con diversas edificaciones que marcan historias dentro de este territorio: el Cine Central (1942, probablemente en sus últimos días de cine solo para adultos antes de ser clausurado), la casa Fernandini (1913, aún en funcionamiento como casa cultural); además, dentro de esta cuadra se ubican una quinta aún habitada y el edificio Santos, cuyos vecinos participarían en las actividades de Espacio_02.

La cuadra tres del jirón Ica fue el lugar donde se llevaron a cabo la mayoría de experiencias generadas por los artistas participantes de Espacio_02. Es dentro de esta donde se encuentran los edificios que acogieron la residencia, ambos inmuebles de carácter monumental¹¹ en el Centro Histórico de Lima: el Teatro Municipal de Lima (1916-1998, remodelado en 2010), institución cultural administrada por la Municipalidad de Lima y lugar emblemático tradicional limeño; y la Casa Brescia (1883; jirón Ica 350, 352, 356, 364, 372), lugar histórico y patrimonial, de diseño arquitectónico republicano y propiedad privada.

Además de estos dos edificios, la cuadra tres del jirón Ica alberga el inmueble de la AAA – Asociación de Artistas Aficionados (jirón Ica 323), que propone una cuadra que fomenta un espacio para el teatro y la cultura, estableciendo una pequeña ruta escénica que ha ido incorporando año tras año actividades culturales dentro de la zona. No puedo dejar de mencionar el edificio habitacional vecino a la Casa Brescia (jirón Ica 338) que generaría una participación de sus vecinos en las diversas actividades planteadas por Espacio_02.

Finalmente, para terminar este necesario recorrido dentro de la zona estudiada, cabe señalar que en la cuadra dos de esta calle se encuentra la Iglesia de San Agustín (1573), además del convento —parte de este vuelto galería comercial— y un espacio público bastante utilizado: la plazuela de San Agustín. Desde esta cuadra, mucho más cercana al jirón de la Unión, es posible observar una mayor densidad de peatones que hacen uso del espacio público, además de un mayor número de inmuebles dedicados al negocio de la comida, en diversos formatos y precios: menús, chifas, cafés, etc., así como también la venta ambulatoria de productos y alimentos, e incluso algunos artistas músicos de la calle ofreciendo algún espectáculo que se integra al recorrido peatonal a lo largo de este punto de la ciudad.

El ejercicio de indagación sobre el espacio que forma parte de esta investigación me lleva a reconocer con mucha más precisión —que en el momento de la residencia Espacio_02— que nos encontrábamos en un lugar con mucha carga histórica diversa que visibiliza hasta la actualidad un lugar de tensión entre múltiples tiempos y espacios.

¹¹ Sobre ello, es posible consultar <http://datosabiertos.munlima.gob.pe/index.php/datos/242/lista-de-inmuebles-monumentales-en-el-centro-historico-de-lima> dentro de la página web de la Municipalidad de Lima que los señala como inmuebles monumentales en el Centro Histórico de Lima. Considero importante señalar el carácter patrimonial de estos edificios, factor clave para el análisis y la observación en relación a las reconfiguraciones generadas por los participantes de Espacio_02.

Muchos de los edificios mencionados reflejan momentos de nuestra historia de ciudad que la han constituido dentro de diversos esquemas de poder y emergencia, a la vez que exponen el carácter residual de un pasado que —arquitectónicamente— desaparece.

Involucrarse con este entorno urbano nos remite a ciertos momentos de nuestra historia de ciudad: una Lima fundada como capital del virreinato español en América del Sur; “los que la habitaban buscaron afirmar en ella sus diferentes rangos adquiridos o heredados dentro de la naciente sociedad colonial” (Vega Centeno 2017: 126), donde los espacios públicos fungían como escenarios para la afirmación social y existía una fuerte segregación racial (2017: 126). Otro momento de Lima, el republicano, que implicará cambios de uso de la ciudad y a la vez un crecimiento demográfico que la expande más allá del casco histórico colonial; es dentro de este contexto donde se construyen muchos de los edificios que involucran la ruta urbana que acompaña el recorrido por las calles del jirón Ica y zonas aledañas.

Tanto Pablo Vega Centeno (2017) como Elio Martuccelli (2017) mencionan el periodo entre los años 1870 y 1919 como aquel que incorpora una visión de Lima como metrópoli en expansión, con modernos bulevares, parques, palacios cuya iniciativa estuvo a cargo de la “aristocracia ilustrada con poder político” (Vega Centeno 2017: 128). Este es el momento histórico que construirá algunos lugares emblemáticos de nuestra ciudad que continúan vigentes hasta la actualidad: el gran Parque de la Exposición (1872), el Palacio de la Exposición (1872, actualmente sede del Museo de Arte de Lima – MALI), el Paseo Colón (1898), la cripta de los héroes (1907), el Palacio Legislativo (1908), la estación de Desamparados hacia 1910 (Martuccelli 2017: 70-72) y el Parque de la Reserva (1929).

Todos ellos constituyen una serie de grandes espacios públicos y edificios con una fuerte influencia urbana francesa, al estilo del París de Haussmann, que evidenciaría los anhelos de una clase dominante perteneciente a la denominada “República aristocrática” presentando una “fe ciega en el progreso, las ciencias y el trabajo” (2017: 69). Este periodo de edificación, al cual pertenecen los dos inmuebles que acogen la experiencia Espacio_02, fue aquel que visibilizó un poder acompañado de un proceso de urbanización expansiva desarrollado bajo el esquema de las clases altas limeñas vinculadas al dominio político y económico del país.

De esta época son también los teatros que perduran en Lima, espacios para la diversión de la aristocracia. El actual Teatro Segura, de Julio Lattini, fue inaugurado en 1909; el Teatro Forero, hoy Teatro Municipal, fue construido entre 1916 y 1920 por el ingeniero Alfredo Viale, ambos en forma de herradura. El Teatro Colón en la Plaza San Martín, de Claudio Sahut, fue realizado originalmente con una fachada *art nouveau*, como varias de las obras residenciales que este autor dejó, incluyendo las del Paseo Colón. La influencia de este estilo, el *art nouveau* o modernismo, se hizo sentir hacia 1910-1915. En ellas están las obras de los hermanos Masperi. Otro ejemplo curioso sería la fachada del estudio fotográfico de Courret (1910), de estilo caprichoso y libre, hecha por Enrique Ronderas (Martuccelli 2017: 73).

Este planteamiento histórico urbanista y arquitectónico permite situarme dentro de esta investigación en el contexto específico bajo el cual estos inmuebles, El Teatro Municipal de Lima y la Casa Brescia, fueron construidos. Un contexto que los vincula con determinadas narrativas de poder vigente, aunque también de residuo agonizante y una zona emergente en constante transformación y ocupación. En ese sentido, este capítulo propone la revisión de aquellas *performances* que potenciaron una *reconfiguración* de estos espacios de la ciudad, por medio de herramientas creativas para la transformación de sentidos: una recolocación de “sujetos”, “territorios” y “sentidos de uso” que se visibilizan en las tres propuestas artísticas que analizaré.

Desde la propuesta teórica de Raymond Williams (1980), analizaré el Teatro Municipal, la Casa Brescia y el jirón Ica como aquellos lugares que se relacionan simbólicamente con lo *dominante*, *residual* y *emergente* en el contexto de los espacios urbanos del Centro Histórico de Lima.

Parque abierto al público (solo por hoy) fue una *performance* que incidió sobre aquel lugar que señalé como lo *dominante de la cultura* “El Teatro Municipal de Lima y la Plazuela de las Artes”. El componente que llamo *dominante*, para este lugar de arte y cultura, lo revela dentro de un discurso de sentido *totalitario de las prácticas artísticas*, a partir de la *imposición* de formatos artísticos que generalmente se encuentran relacionados con la *alta cultura*¹². Desde esta reducida perspectiva de la cultura, se excluyen muchas de las prácticas artísticas desarrolladas en nuestro país. La *performance* que analizaré se presentó como una irrupción sobre el Teatro —o al menos su Plazuela— y propuso la reconfiguración de su espacio dominante.

¹² Expresión de este pensamiento sobre la cultura puede ser revisado desde la postura de Mario Vargas Llosa en su “Breve discurso sobre la cultura” (2009).

Habitar, la segunda *performance* que analizaré, se desarrolló como un proceso de varias intervenciones sobre la Casa Brescia, aquel espacio que denominé como un elemento *residual de la cultura*. El componente que llamo *residual* para este lugar (patrimonio de nuestra cultura), revela el estado de residuo en el que se encuentra, sobreviviendo desde el pasado hacia el presente, habiendo perdido su representación dominante. La casa, como un elemento del pasado, actúa débilmente en el presente, como una presencia remanente.

La tercera *performance*, *Muro*, consistió en una intervención sobre aquel espacio que he denominado *emergente de la cultura*, el jirón Ica. El componente que llamo emergente para este lugar (espacio abierto y público) revela la calle como el territorio de lo naciente, de aquello que irrumpe y promueve lo nuevo. El jirón Ica, como un elemento emergente, hace posible —hasta la actualidad— el desplazamiento peatonal, además de acoger diversas expresiones de quienes lo ocupan: peatones (paseantes), vendedores ambulantes, músicos que amplían su sentido y establecen nuevas experiencias para su recorrido.

Finalmente, considero que es necesario precisar dos términos que se abordan a lo largo de este capítulo: *reconfiguración* y *espacio público*. La *reconfiguración* de estos tres espacios del Centro Histórico de Lima involucró el uso de estrategias creativas desde la *performance* para incorporarles nuevos sentidos, narrativas y valores que amplificaron aquellas características que han ocupado —hasta la actualidad— su significado: dominante, residual y emergente. Por ello, las *performances* concebidas para estos lugares incorporaron *transformaciones simbólicas alternas* para establecer nuevos vínculos entre estos lugares y sus habitantes. Estas acciones artísticas y las posibilidades de reconfiguración sobre los lugares elegidos propiciaron *momentos de encuentro ciudadano* dentro de estos espacios de la ciudad.

El *espacio público* es entendido como un *lugar en constante negociación*. Un territorio urbano que articula diversos actores, espacios e instituciones a través de un *pacto de convivencia* que comparte sentidos, trayectos y límites sobre lo común. Este se encuentra delimitado por un acuerdo social; es decir, leyes que lo ordenan y funciones que le otorgan sentido, leyes de convivencia dentro de una estructura orgánica que regulan las interacciones sociales dentro de un territorio. En esta investigación, el jirón Ica se postula como un articulador de esta noción de espacio público dentro del Centro Histórico de Lima. Para Borja (2003), el espacio público se

define como aquel “lugar de relación e identificación, de contacto entre las personas, de animación urbana y, a veces, de expresión comunitaria. El espacio público es el espacio referencial muchas veces heredado; en consecuencia, toda la ciudad existente, y por lo tanto heredada, es toda ella ciudad histórica” (2003: 122).

Desde este autor, es posible enunciar que las ciudades y los espacios públicos se organizan dentro de un *dominio público*, presentando de este modo un uso social colectivo y multifuncional (2003: 124). Me interesa esta forma de abordar el espacio público en tanto propicia una reflexión de uso de los espacios de la ciudad a partir de una dimensión social, colectiva, multifuncional y diversa. Aspectos del espacio público que aún es posible observar en nuestras calles del centro de Lima; aquella heterogeneidad de usos, expresiones sociales, colectivas y creativas. Espacio_02 tendrá como eje de espacio público el jirón Ica para, desde allí, articularse con el Teatro Municipal-Plazuela de las Artes y la Casa Brescia.

Sostengo que existe un fuerte potencial de espacio público emergente en el jirón Ica que, a su vez, se articula con el jirón de la Unión y el jirón Ucayali propiciando un flujo peatonal de alta densidad con estaciones de descanso, cultura y disfrute organizadas más allá del consumo que —últimamente y con más fuerza— se posicionan dentro de esa área. Es desde esta posición que comento sobre las experiencias concebidas dentro de Espacio_02, una posición que pone en evidencia el logro en el estudio de los espacios de la ciudad desde la *performance*. Una potente exploración de sentidos desde el arte para un espacio de Lima que debe protegerse y garantizar una experiencia democrática sobre nuestra ciudad.

Los habitantes de Lima, en toda su diversidad social y cultural, enfrentan pues la encrucijada de vivir en una ciudad donde los espacios públicos están lejos de constituir escenarios en los cuales ellos se afirmen e identifiquen como parte de este rico mosaico cultural y social, y aprendan a convivir cotidianamente al interior de sus múltiples diferencias. Se hace urgente afirmar esta necesidad para que la metrópoli se construya como un futuro colectivo sostenible para todos (Vega Centeno 2017: 141).

Los artistas participantes de Espacio_02 plantearon *performances* que profundizaron en relación al espacio público: los sentidos que lo constituyen, las negociaciones de convivencia, el uso de los lugares, y el vínculo de estos con sus vecinos y transeúntes. Los ejercicios se desarrollaron de manera individual y colectiva, a través de propuestas que fueron monitoreadas y comentadas de manera grupal y en

constante seguimiento por los actores de la residencia. De las estrategias recurrentes para el trabajo de laboratorio artístico, me interesa señalar tres que fueron utilizadas de manera continua:

- Infiltración en procesos de la realidad. Los artistas participan dentro de los lugares elegidos a partir de acciones de operatividad que rescatan su condición ciudadana (ciudadano-como-artesano). Operan como transeúntes y vecinos que exploran el territorio común dentro de los diversos espacios del jirón Ica.
- Mediación entre espacios, sujetos y objetos. Los artistas trabajan afectando los dos edificios estudiados (Teatro Municipal y Casa Brescia) con acciones específicas que involucran la participación en simultáneo con diversos actores sociales de la zona: vecinos, transeúntes, músicos ambulantes, empleados de los diversos locales comerciales de la zona.
- Articulación y énfasis en nuevas posibilidades simbólicas. Los artistas trabajan transformando los sentidos y las narrativas de los lugares elegidos. Los alteran, resignifican, modifican sus límites y afectan el sentido de lo común.

2.2. Parque abierto al público (solo por hoy). Reconfiguración de la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal de Lima.

Parque abierto al público (solo por hoy) fue la *performance*, presentada dentro de la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal de Lima, que planteó un nuevo uso de este espacio para cuestionar su función cotidiana, integrarlo al entorno urbano —la calle del jirón Ica— e incorporarle una programación artística alterna a aquella propuesta dentro de las instalaciones del emblemático Teatro de nuestra ciudad. Un nuevo momento cultural se vivía para esta institución que tan solo tres años atrás (2010) fuese reinaugurada.

En el año 1998, debido a un penoso accidente, el Teatro Municipal de Lima se destruyó, “el incendio acabó con un teatro de casi un siglo de historia y una fuerte tradición” (Puertas 1998). La noticia, publicada en el diario *El País*, compartía el testimonio de uno de los miembros de la Asociación Prolírica limeña quien indicó la pérdida de “cerca de 40 escenografías de ópera, entre ellas la de Aída, que tiene cerca de 40 años” (1998). Luego del incendio, el teatro esperó doce años para su reinauguración y el estreno de su remozado edificio.

El Teatro Municipal de Lima luce hoy su máxima expresión de belleza y magnificencia. La restauración se ejecutó respetando los diseños originales con gran precisión histórica, para ello se realizó una investigación exhaustiva en todos los archivos públicos y privados para encontrar las evidencias y reconstruir todo aquello que ya no existía como resultado del incendio (Infoartes 2013).

Uno de los mayores problemas con los que se enfrenta un espacio cultural recientemente construido —en este caso recuperado y reinaugurado—, caracterizado por presentar una programación con énfasis en expresiones artísticas como el ballet y la ópera, es aquel que involucra la incorporación y participación de diversos públicos. Si bien en nuestra ciudad los intentos por implementar diversas opciones de programación cultural se encuentran en vías de crecimiento, la mayoría de los espacios culturales generan programas que se caracterizan por pertenecer al pequeño *boom* de la cultura ligada al *consumo-espectáculo*. Por otro lado, este mercado cultural junto con propuestas culturales alternas —proyectos de autogestión fomentado por artistas, gremios culturales y comunidades— muchas veces se enfrenta a la poca presencia de públicos en el día a día de su gestión. Es decir, los espacios dedicados al arte y la cultura se enfrentan a grandes retos para generar una activa y constante participación de públicos visitantes.

Un espacio cultural no puede ni debe ser visto solo como *un espacio*; lo que evidencian muchos de estos nuevos lugares es que deben desarrollar un plan de acción para fortalecer la relación, articulación e involucramiento con los ciudadanos (públicos visitantes) y su territorio. La presencia del Teatro Municipal y su relación con el entorno en el que se encuentra (barrio del jirón Ica - Centro Histórico de Lima) es una de las problemáticas que se han trabajado desde su reinauguración. Entendiéndolo como un “bien cultural de nuestra ciudad” y de todos los ciudadanos, la integración del teatro al jirón Ica me genera las siguientes preguntas: ¿cómo articular un espacio que recoge iniciativas sobre arte y cultura a una colectividad transeúnte y barrial? ¿Qué tipo de artes y desde que perspectiva se deben exhibir? ¿Cómo generar un uso democrático de los espacios de un teatro que es patrimonio de la ciudad de Lima?

Intervenir la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal, para plantearla como un espacio público de articulación ciudadana, fue la idea que planteó el grupo de artistas liderado por Diana Collazos e integrado por Félix Méndez, Nilton Melgar y Gianine Tabja. Esta *performance* propuso utilizar este gran patio abierto que forma parte del Teatro Municipal como un parque público, aprovechar el uso cotidiano y generar una ocupación

de los vecinos y transeúntes de la zona. De este modo se generó un nuevo contexto para la Plazuela de las Artes, que solo permanece abierta para actividades artísticas específicas; durante el resto del tiempo permanece cerrada al uso público.

Comparar el jirón Ica y la Plazuela de las Artes evidencia un fuerte contraste. El primero demuestra una dinámica de circulación peatonal de alta densidad y una fuerte presencia de negocios; en el 2013 aún se encontraban muchas imprentas, además de los diversos negocios que permanecen hasta la actualidad: bodegas, restaurantes, una panadería, el edificio de la Asociación de Artistas Aficionados, un hotel, etc.; por lo tanto, el jirón Ica es un espacio de tránsito peatonal vibrante y continuo. El segundo se presenta como un *no lugar* al permanecer cerrado, un gran patio vacío activado eventualmente para presentaciones puntuales. Aquello que lo torna inaccesible, visual y físicamente, es la gran reja que divide el patio del jirón, generando la sensación de espacio vacío.

El enrejado que separa la Plazuela de las Artes del jirón Ica funciona como un elemento que remarca física y visualmente la inaccesibilidad a este lugar, fungiendo de elemento de seguridad, a la vez que de exclusión; he ahí uno de los grandes problemas que caracteriza la concepción y uso de diversos espacios públicos o semipúblicos en las concepciones de las ciudades latinoamericanas contemporáneas. Como señala Caldeira, se construyen ciudades de muros con las siguientes características:

[...] barreras físicas cercan espacios públicos y privados: casas, edificios, parques, plazas, complejos empresariales, áreas de comercio y escuelas. A medida que las élites se retiran hacia sus enclaves y abandonan los espacios públicos para los sin techo y los pobres, el número de espacios para encuentros públicos de personas de diferentes grupos sociales disminuye considerablemente (Caldeira 2007: 363).

Por lo tanto, el entorno peatonal del jirón Ica es el espacio público para aquel flujo de peatones, vecinos, paseantes que deambulan por sus alrededores y las calles aledañas. Muchos de ellos, en palabras de Vega Centeno (2017), acuden al centro de Lima desde otros puntos de la ciudad por “necesidades laborales, educativas, para contar con servicios y por razones comerciales” (2017: 133). A pesar de la expansión de nuestra ciudad, es evidente que el espacio público se reduce en un contexto que lo descuida cada vez más, o lo subdivide en lotes controlados por aparatos de vigilancia perpetua, fiscalizados en tanto posibilidad de una regulación de conductas, muchos de

estos son abandonados y deteriorados o, de lo contrario, absorbidos por el régimen neoliberal que les otorga un valor de uso comercial.

El problema de habilitación de rejas, barreras o muros se hace presente a lo largo de la ciudad de Lima. La reja que “protege” la Plazuela de las Artes del exterior hace recordar el propósito de seguridad que persigue a los limeños, muchos distritos y espacios públicos terminan impidiendo la circulación peatonal y vehicular, así como la ocupación cotidiana de espacios para cohabitar (parques, plazas, etc.). Ahora bien, Vega Centeno señala que este tipo de práctica se ha difundido en todos los sectores sociales con mayor fuerza en los sectores altos y medios de nuestra ciudad. Data del 2006 informa que, para ese momento, existían en Lima alrededor de “tres mil tranqueras, rejas u otro tipo de bloqueo de calles” (2017: 137).

Este control e implementación de *muros de seguridad* surge como respuesta a diversos procesos de crecimiento de la ciudad desde la década de los ochenta: abandono gubernamental de las problemáticas del espacio público, deterioro físico de bienes inmuebles, parques y plazas, la fuerte ola de violencia con las acciones terroristas y una posterior ola de violencia urbana por medio de robos y asaltos. De este modo, el casco central de nuestra ciudad sufrió un proceso de continuo deterioro e inseguridad, transformando el panorama urbano (2017: 134). Todos estos son los motivos que puedo señalar han contribuido con esta tendencia de *inhabilitar espacios* desde su enrejado, generando a largo plazo problemas —para aquellos lugares de uso público como parques, centros culturales, museos, etc.— al potenciar simbólicamente un carácter poco integrador, excluyente y poco partícipe del entorno en el que se encuentra.

La confrontación de estos dos espacios, el de la calle y el de la Plazuela, a partir de la problemática del enrejado, generó en los participantes de Espacio_02 la necesidad de repensar el sentido de ocupación cotidiana e integración entre ambos lugares. A través de la *performance*, se permitió establecer cierta noción de flexibilidad en la Plazuela, que aquel día lucía como parte del territorio que la circunda. Este concepto de flexibilidad es señalado por Vega Centeno como aquel que:

Supone para el urbanismo la necesidad de planificar una ciudad con espacios públicos flexibles, que permitan o faciliten las múltiples iniciativas que las personas pueden tener. Resulta fundamental combatir la tentación de proyectistas y gestores urbanos por pretender reglamentar los tipos de actividades que pueden ocurrir en un espacio público

determinado. Estas iniciativas, que privilegian labores de control social amparados en una demanda de seguridad, ponen en peligro no solo las libertades ciudadanas, sino también el potencial creativo de las personas, sustento esencial que se expresa en aquellas ciudades que son competitivas en la economía actual, como señala Glaeser (Vega Centeno 2015: 361).

En un contexto como el del Centro Histórico de Lima, más allá de la utilidad específica de los espacios de la ciudad, se hace sumamente necesario el pensar la flexibilización de lugares hacia espacios que apuesten por un *encuentro social*. Generar posibilidades para “aproximarnos a las formas en las que el espacio tenga una incidencia en las interacciones humanas” (Vega Centeno 2015: 361). La propuesta de *Parque abierto al público (solo por hoy)* coincide plenamente con esta necesidad de flexibilización de los espacios. El planteamiento de esta *performance* promueve el concepto de *apropiación* que Vega Centeno, citando a Remy y Voyé, menciona para describir “la forma en que la población al frecuentar cotidianamente un espacio perceptualmente lo hace suyo, imprimiéndole su sello vital” (2015: 361).

Parque abierto al público (solo por hoy) descentró el uso de la Plazuela de las Artes para promoverla como un espacio de *encuentro y apropiación*. Esta *performance* puso énfasis en el repensar relaciones orgánicas y significativas con los diversos públicos/visitantes a este espacio de encuentro con las artes y la cultura. El Teatro Municipal de Lima, al igual que muchas otras instituciones culturales, enfrenta el problema de constituir y articular un público visitante —que defino como *orgánico*, es decir, natural, vivo, secuencial— que participe de las experiencias relacionadas a las artes escénicas y las presentaciones de sus elencos a lo largo de la programación anual.

De igual forma, es necesario articular visitantes ciudadanos que se apropien de la Plazuela como un espacio para el descanso, el disfrute, las experiencias, las emociones y el desarrollo de un sinfín de posibilidades de apreciación de las artes. Fomentar situaciones creativas que beneficien los espacios de reflexión sobre experiencias artísticas relacionadas a temas de diversa índole como: el cuerpo, el espacio, los sentidos, las emociones, la identidad, la ciudadanía.

Esta *performance* también incorporó el debate relacionado a la condición simbólica-dominante que se vincula con el Teatro Municipal. Este edificio aún se constituye como un espacio representante del poder del arte y la cultura, promotor de sentidos y prácticas artísticas vinculadas a la voluntad de ciertos sectores sociales que

participaron en su fundación. Una Lima jerárquica, colonial, clasista con reminiscencias de la aristocracia criolla e intelectual que se instalaba en lo que se denomina como la época gloriosa del Centro Histórico de Lima. Por ello, se hace necesario revisar los paradigmas de un arte que solo ha sido construido desde un eje, básicamente aquel que lo vincula con espacios de representación de poder. Expresiones artísticas que perpetúan la hegemonía de una cultura marcada por un carácter elitista que representa únicamente las aspiraciones artísticas de aquello denominado como alta cultura.

Esta subrepresentación de la cultura, u ocultamiento de lo simbólico, tiene consecuencias múltiples. Para empezar, se difunde la idea de que la cultura es UNA: la de las élites que pretenden conducir el llamado proceso de civilización. De este concepto se deduce que las élites merecen más, pues su contribución a la sociedad es mucho más importante. El autocontrol y dominio de sí se postulan como razón de ser de su mayor productividad. Ellas representan el modelo del éxito, lo que todos deberían desear alcanzar. Mientras tanto, los supuestos culturales de los otros mundos sociales son valorados como resultado de la carencia y la privación. Es decir, en medio de la pobreza, se está dominado por los impulsos y por las necesidades inmediatas; en todo caso, solo se puede aspirar a ser borrador o copia imperfecta de las élites (Portocarrero 2004: 293).

Parque abierto al público (solo por hoy) confronta los discursos que constituyen representaciones artísticas desde los espacios de la alta cultura e irrumpe en la Plazuela de las Artes visibilizando una posible ocupación de su espacio para reconfigurarlo como un lugar para el encuentro y la interacción social heterogénea. La propuesta transformó la Plazuela en una extensión de la calle, un lugar de bienvenida al vecindario, y ofreció al transeúnte la posibilidad de descubrir y construir colectivamente diversos sentidos para las artes dentro de un espacio que, vuelto público, incluyó a todos. La *performance* recuperó momentáneamente la identidad cultural del barrio, expandiéndola a un espacio público capaz de integrar las diversas expresiones creativas de su entorno.

Para aminorar el impacto físico y visual de la reja de la Plazuela se instaló una gigantografía que invitaba a los vecinos y transeúntes a utilizar el espacio y volverlo de uso público. Esta cubría visualmente toda la estructura generando un efecto visual que replicaba las fachadas de las casonas del jirón Ica, como un espejo, exhibiendo las paredes deterioradas como metáfora del descuido y la precariedad de un pasado arquitectónico vuelto hoy residuo urbano. El texto de la gigantografía anunciaba el título de la *performance Parque abierto al público (solo por hoy)* e invitaba a ocupar el espacio de la Plazuela ahora vuelto público. Este texto presentado en un verde fluorescente

cumplía la función de cartel que llamaba la atención de curiosos vecinos y transeúntes quienes rápidamente fueron incorporándose al lugar.



Imagen 9

Acción Parque abierto al público (solo por hoy), Espacio2 (2013c)

Parque Abierto al Público (solo por hoy) se propuso como un ejercicio para repensar lo común, y entender el espacio urbano como un lugar para el compartir ciudadano. Retomando la propuesta de Caldeira, esta *performance* manifiesta que “la calidad del espacio construido inevitablemente influencia sobre la calidad de las interacciones sociales que allí tienen lugar” (2007: 364). Es decir, la configuración de los espacios moldea determinadas acciones sociales y además influencia en los tipos de interacciones sociales que se desarrollan en el uso de ellos. La posibilidad de recorrer libremente la Plazuela del teatro promovió el disfrute de un espacio poco accesible en horarios ajenos a presentaciones escénicas, un contexto inusual para este lugar, así como para muchos de los espacios urbanos tugurizados y poco accesibles de nuestra ciudad.

La intervención en la Plazuela incluyó pequeñas alfombras de césped natural colocadas para que los vecinos y el público asistente pudiese sentarse al ras del suelo, poniendo en evidencia la necesidad de más espacios verdes para la ciudad. “Se puede pisar el césped” avisaban carteles a los vecinos y transeúntes, anuncios colocados al lado de estas alfombras que ofrecían la posibilidad de ocupación/utilización similar a aquella realizable en los parques públicos de la ciudad. La Plazuela se reconfiguró como

un parque público cuyo fin sería la visita, el reposo y la apreciación de una programación con artistas de la calle. En una ciudad como Lima el espacio público es controlado, acostumbrándonos a plazas y parques privados, enrejados, prohibidos —este es uno de los grandes debates de nuestro terrible y precario espacio urbano— y en constante control. Vivimos en un régimen de la sospecha, de la violencia. Los parques difícilmente se ocupan por los ciudadanos y es posible observar una creciente tendencia de control sobre estos desde los municipios, que deciden operar sobre ellos o codician su territorio. Un territorio donde lo que importa es el valor de la tierra y el negocio que con esta se pueda generar.



Imagen 10

Acción Parque abierto al público (solo por hoy), Espacio02 (2013c)

Dos categorías de análisis son precisas para las conclusiones teórico-críticas de esta *performance*. En primer lugar, desde Mouffe (2014) comentaré las posibilidades desde el arte para contrarrestar una hegemonía del capital que lo toma todo y articula desde la cultura espacios simbólicos para afianzar sus poderes y el consumo. En segundo lugar, desde Rancière (2010) comentaré la posibilidad de acción disidente para el sujeto, quien es devuelto a un espacio que promueve una acción que relocala en un momento fuera del mandato dominante. Ambos proponen la idea de que el arte es el espacio de la movilización y reconfiguración de los límites de lo común.

En la actualidad, los artistas ya no pueden pretender constituir una vanguardia que ofrece una crítica radical. Pero esto no es motivo para proclamar que su papel político ha

concluido; tienen un rol importante para desempeñar en la lucha hegemónica. Mediante la construcción de nuevas prácticas y nuevas subjetividades, pueden contribuir a subvertir la configuración de poder existente (Mouffe 2014: 109-110).

La propuesta teórica de Chantal Mouffe, las *prácticas artísticas de intervención agonista*, coincide plenamente con la estrategia artística de *Parque abierto al público (solo por hoy)*. Las prácticas artísticas agonistas se instalan dentro de contextos hegemónicos institucionales, políticos, económicos y sociales para contraponer sus sentidos con acciones que los reconfiguren. De este modo, se propician espacios simultáneos contrahegemónicos. Mouffe menciona como ejemplo aquellas prácticas artísticas agonistas en instituciones culturales y museos para detectar “las tensiones que siempre existen dentro de una determinada configuración de fuerzas y la posibilidad de actuar de un modo que subvierta su forma de articulación” (2014: 106).

De acuerdo con el enfoque planteado por Mouffe, desde estas instituciones transformadas en espacios públicos agonistas, los artistas pueden combatir abiertamente la hegemonía. Por ello, la acción *Parque abierto al público (solo por hoy)* se circunscribe dentro de un espacio de acción que penetra la hegemonía operante en el Teatro, como un representante de formas de producción artísticas hegemónicas, evidenciando contradicción y tensión dentro de un contexto de producción artística local heterogéneo contemporáneo. El uso de la Plazuela como una acción contrahegemónica abre nuevas posibilidades para su uso cotidiano, cuestionando el carácter inaccesible de este lugar histórico.

La segunda categoría de análisis que planteo hace referencia a la posibilidad de un *disenso* en las acciones del sujeto. Es decir, la posible expansión, en el sujeto, de los límites comunes impuestos desde un eje dominante o hegemónico y la transformación del acuerdo común. Rancière (2010) ilustra esta posibilidad de acción en el *disenso* por medio de un ejemplo que cito a continuación:

Creyéndose en casa, aunque no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y plantea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas (Rancière, cita artículo de Gabriel Gauny 2010: 65).

El ejemplo de Rancière comenta la publicación de un artículo “apolítico” (Gabriel Gauny “*Le travail á la journée*”) que describe la jornada de trabajo de un obrero carpintero que debe entarimar la habitación por cuenta de su patrón y que, en medio de la faena, se permite una acción de *disenso*, es decir, salir del rol impuesto y consentir el transformar su experiencia sobre lo común —en este caso, detenerse y mirar libremente el paisaje—. Por lo tanto, lo que Rancière define como *disenso* es la acción de descolocación frente al rol dominante impuesto; es decir, el “choque de dos regímenes de sensorialidad” (2010). La posibilidad de salir de la actividad impuesta para permitirse “insertar un espacio de libre inactividad” (2010) y así expandir los límites e ir más allá de la norma.

Ese choque determina una conmoción en la economía “policia” de las competencias. Apoderarse de la perspectiva ya es definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del “trabajo que no espera”. Es romper el reparto entre los que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y los que disponen de la libertad de la mirada. Es finalmente, apropiarse de esa mirada en perspectiva asociada tradicionalmente al poder de aquellos hacia quienes convergen las líneas de los jardines a la francesa y las del edificio de lo social (Rancière 2010: 65).

El ejemplo de Rancière contextualiza el análisis propuesto para la *performance* que introdujo el *disenso* para recolocar límites, saberes, conductas y usos del espacio dominante. Esta acción ofreció la posibilidad a la Plazuela de *ser un lugar* para todos aquellos que transitan el jirón Ica. Una vez ocupado el espacio, vuelto ahora un parque público, los ciudadanos pudieron establecer momentos de *disenso*, la posibilidad de encontrarse en un lugar para generar una “libre inactividad”, aquella que coloca al ciudadano fuera del régimen dominante de producción y consumo. Los sentidos del arte dominante (Teatro Municipal) se expandieron confrontándose con la calle (territorio emergente), visibilizando las estrategias artísticas *populares* y la presencia del ciudadano de a pie y sus vecinos. *Parque abierto al público (solo por hoy)* ofreció a los ciudadanos la posibilidad de “constitución de otro cuerpo que ya no está adaptado al reparto policia de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales” y genera una “ruptura estética” que “crea un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (2010:65). La Plazuela se transformó en espacio público y estableció una *tensión* con la arquitectura dominante del Teatro Municipal, para cuestionar su uso, sus visitantes, las exhibiciones y el arte que este acoge.

2.3. Habitar. Reconfiguración de la Casa Brescia

La casona en el jirón Ica 356 en la que estamos trabajando es prácticamente una ruina. Justamente, ese estado de abandono es un momento vacío en el cual, se puede repensar la función del terreno, la utilidad de los escombros y el uso de las pocas habitaciones transitables. Actualmente el destino del inmueble parece ser, que se deteriore hasta su muerte para luego aprovechar el terreno, lo más probable para construir un edificio o una zona comercial (Zevallos 2013).

El testimonio de Zevallos (monitor de la residencia) sobre la Casa Brescia, el lugar principal desde donde se desarrollaría Espacio_02, expone la dura realidad que atraviesan muchas edificaciones monumentales históricas que se encuentran en la actualidad en un estado de deterioro. Aquel estado, residual, que propone a estos espacios como aquello que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams 1980: 144). Zevallos (2013) señala para la casona la posibilidad de un resurgimiento desde otro eje de funcionalidad: el del neoliberal.

La Casa Brescia ha funcionado como espacio de alquiler: cuartos habitados por familias, depósito para mercadería de diversas empresas; incluso habría albergado en sus instalaciones un negocio. Este sinfín de múltiples usos evidencia su constante proceso de devaluación y la amenaza de una inminente destrucción. La casa presenta “ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante” (Williams 1980: 144), actividades que la fueron alejando de su rol primordial y, finalmente, la establecieron como una base remanente de ese Centro Histórico arquitectónico y republicano que hoy forma parte del pasado.

Para el estudio de la propuesta *Habitar*, es necesario analizar el proceso de trabajo que desarrolló el artista Ricardo Delgado y el grupo a su cargo integrado por: Cecilia Rejtman, Ani Chung y Gonzalo Fernández. Delgado incorporó a su proceso de investigación en *performance* un formato de trabajo que estudió sobre las conexiones entre cuerpo humano —memoria, habitar, convivir— y el espacio arquitectónico —construcción, contenedor, hogar—.

El ser humano, desde sus inicios, mide el mundo partiendo de su propio cuerpo. Es tal vez por eso que el cuerpo del hombre empieza a relacionarse tan directamente con el espacio arquitectónico. Toda casa nos muestra su interior igual que el rostro de un hombre nos muestra sus sentimientos interiores. La fachada de una casa nos podría hablar de lo que hay detrás de ella y qué tipo de sensaciones experimentaremos en su interior (Delgado 2013).

Habitar es un conjunto de *performances* que trabajó desde la experiencia escénica relacionada al cuerpo y la memoria, entendiendo al cuerpo como “un contenedor de memoria la cual se manifiesta a través de nuestra estructura física para trascender y habitar” (El Galpón espacio 2013b). Las estrategias de investigación en *performance* se circunscribieron desde las siguientes aproximaciones:

- El espacio.- cuyo planteamiento implicó una exploración de usos escénicos y plásticos para investigar sobre arquitectura, historia y contexto urbano.
- El cuerpo.- cuyo planteamiento implicó una exploración sobre arquitectura y memoria de los cuerpos. El estudio de la presencia y composición del cuerpo en relación al uso del espacio (como se ocupa y distribuye), la materia plástica artística y el diálogo con los elementos circundantes.

La revisión de los informes de Espacio_02 presentados a la municipalidad ha facilitado que pueda estudiar con mayor detenimiento las estrategias artísticas desarrolladas por los participantes y monitores de la experiencia. Un resumen de las ideas principales propone los siguientes objetivos de investigación:

- Desarrollar a partir de la investigación del residente una nueva visión sobre la arquitectura de la ciudad de Lima y su inminente transformación, y lo que esta significa en el usuario de a pie que solo la habita en su exterior.
- Ser un canal de conexión entre los usuarios del Centro Histórico de Lima y compartir una visión de conservación de la arquitectura y la implicancia que esta tiene en el desarrollo de ciudadanos.
- Buscar los puntos de conexión entre la arquitectura del cuerpo y la arquitectura de la casa a intervenir, los cuales son contenedores de nuestra historia individual y colectiva (El Galpón espacio 2013b).

“¿Cómo se ofrece vida a un espacio que está muerto?”, comenta Delgado (La Cruz 2017) fue la pregunta inicial para vincularse con este edificio histórico. Un espacio

patrimonial encontrado en un estado de absoluto abandono; ruina y residuo de una Lima que no existe más.

Habitar incorporó el estudio de las acciones cotidianas dentro de la casa como una metodología para observar el proceso de ocupación de este lugar. Este proceso de trabajo implicó la permanencia en el inmueble varias horas al día para habitarla e involucrarse en acciones domésticas requeridas en el habitar un lugar: cocinar, comer, limpiar, recorrer el lugar, descubrir sus memorias, explorar sus materiales de construcción (caña, adobe, quincha). El indagar dentro de este lugar y descubrir posibilidades creativas estableció diversos recorridos, gracias a los cuales se fueron construyendo nuevos significados y nuevas relaciones, que confluyeron en una *recuperación vivida* de este espacio en ruinas.

Dicha labor fue bastante complicada al inicio: ocupar el espacio involucraba enfrentarse con un territorio cuya mayor característica era el abandono, y esto generó dificultades en su ocupación. La casona presentaba espacios fuertemente deteriorados: un gran patio terroso poblado de desperdicios y objetos abandonados, un segundo piso prohibido de utilizar por riesgo de accidentes, un primer patio lleno de escombros. El baño era bastante precario, hacía falta un lugar de cocina y uno para las comidas. Sin embargo, las necesidades de uso del espacio, fueron planteando progresivamente cambios y mejoras sobre este. Por ello, si bien el baño estuvo operativo desde el inicio de la residencia, conforme se fue ocupando la casona, se fueron implementando mejoras y cuidados del espacio y de la higiene.

Habitar la Casa Brescia organizó a los artistas participantes de Espacio_02 para hacer de esta un espacio viable para su ocupación durante los meses intensos de trabajo. Ello requirió un esfuerzo comunitario para sacar adelante el lugar y poder permanecer ahí en mejores condiciones. La ocupación y mejora de infraestructuras por la comunidad de artistas reprodujo maneras de vivir y ocupar las casonas antiguas en el Centro Histórico de Lima. Ello me lleva a pensar en las costumbres de barrio, comunidad y las problemáticas de infraestructura habitacional que enfrentan muchas familias y pobladores que viven alrededor de esta zona.

Panfichi (2017) comenta sobre ello que la heterogeneidad de grupos sociales que vivían en el centro de Lima disminuyó significativamente desde principios del siglo XX; esto coincide con la expansión de Lima hacia nuevos distritos ubicados fuera de este perímetro. Por lo tanto, pobres y clases medias empobrecidas permanecerían,

habitando y subdividiendo casonas abandonadas alquiladas en rentas bastante bajas (2017: 84). La ocupación de la Casa Brescia hizo consciente las muchas maneras en las cuales estas casonas abandonadas por propietarios y sus familias son reutilizadas; la casona en algún momento fue utilizada de esta manera sirviendo como espacio de vivienda para muchas familias que ocupaban cuartos y subdivisiones.

Esta revisión histórica permite establecer que los problemas de vivienda que se presentan en el Centro Histórico de Lima tienen buen tiempo en nuestra historia de ciudad. Si bien es un territorio cambiante y, poco a poco, se está transformando desde el esquema neoliberal urbano, aún persisten los espacios tuzurizados, las casas que acogen familias, cuyos cuartos son alquilados y que comparten espacios. Esta es la forma bajo la cual el proyecto Espacio_02 vivenció el día a día de esa cotidianidad barrial. La Casa Brescia, adaptada por los participantes en el *habitar*, implicó el uso de espacios comunes y la experiencia compartida de una convivencia de vecindad.

Este esquema de ocupación habitacional, relacionado al inquilinato compartido de estos inmuebles, es posible de encontrar en los alrededores de las cuadras tres y cuatro del jirón Ica y las manzanas alrededor (Torrico, Cailloma), donde todavía se conservan algunos edificios de viviendas, quintas, y casonas habitadas. Estos edificios también son ocupados con fines comerciales como depósitos, pequeños restaurantes de menús y ópticas que proliferan en la zona. La *performance Habitar* reproduce una ocupación vecinal, y transforma nuevamente la Casa Brescia a una *casa de vecindad* (Panfichi 2017: 91), un conglomerado de personas que habitan el lugar y lo transforman en una red de ocupación múltiple. Probablemente, como han vivido muchas personas a lo largo de los años, dentro de estas emblemáticas casas que el presente deteriora cada vez más.

Por otro lado, como menciona Panfichi —en el estudio que realiza sobre comunidades en el centro de Lima (caso Barrios Altos)— destacan las redes que se generan dentro de la vida social del barrio. Estas son comunidades de apoyo barrial que se concentran principalmente desde el interior de estos barrios, es decir, en el entorno inmediato que las acoge: sus calles pequeñas, las plazuelas y alrededores de las iglesias coloniales y los patios centrales de las grandes casonas, callejones y solares (2017: 102). Retomando la ocupación realizada por los nuevos habitantes de la Casa Brescia, llama mi atención la similitud de esta con los procesos estudiados por Panfichi en los formatos de convivencia desde los cuales se habitan estos lugares.

Una de las acciones recurrentes en el *Habitar* la Casa Brescia fue aquella de cocinar y almorzar dentro de esta, en palabras de Ricardo Delgado: “una de las cosas que se me ocurrió es eso que dicen que el corazón de las casas es la cocina, cocinar en el espacio. No llevar comida preparada, sino cocinar en el espacio y compartir con todas las personas” (La Cruz 2017). El espacio tomado para cocinar fue el gran patio posterior, el lugar visiblemente más afectado por la destrucción y el descuido de años. Patio gigantesco, un lugar de tierra y muros que gracias a los diversos procesos de ocupación y *performance* (*Limpieza, Habitar* y diversos procesos generados por la comunidad de artistas de Espacio_02) se fue transformando en un lugar de encuentro y asentando la idea de una comunidad de habitantes activa dentro de esta *casa de vecindad*. En *Habitar*, cocinar y comer funcionaron como elementos integradores para la comunidad de artistas que permitieron a los participantes sentirse finalmente parte de este barrio al igual que sus vecinos y vecinas, quienes confirman que “no hay barrio de la desesperanza y el conformismo sino una comunidad que se renueva demográficamente y lucha vitalmente con sus redes de amigos y parientes para sobrevivir e incluso progresar” (Panfichi 2017: 103).



Imagen 11

03 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, Espacio02 (2013c)

Este eje integrador participativo, que propicia espacios para la comunidad, estuvo presente a lo largo de Espacio_02, reforzando la cohesión de la comunidad de artistas, evidenciando un interés por la experiencia artística colaborativa, un laboratorio

de creación conjunta y uno de los ejes fundamentales de trabajo dentro del planteamiento conceptual generado por elgalpon.espacio para esta residencia artística.



Imagen 12

03 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, El Galpón espacio (2013c)



Imagen 13

03 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, El Galpón espacio (2013c)

La propuesta *relacional* de estas experiencias enfatiza un arte que denominaré *Arte Participativo*, pero que, desde las experiencias del arte contemporáneo, suele llamarse de diversas maneras “arte socialmente comprometido, arte basado en la

comunidad, arte dialógico, arte del litoral, arte intervencionista, arte basado en la investigación o finalmente arte colaborativo” (Bishop 2006a: 179). Todas estas categorías nominales descritas detallada y críticamente por Bishop (2006a, 2006b, 2012) apuntan fuertemente a una estrategia de producción artística que implica un arte que se genera desde un proceso social¹³. Es decir, un arte que se manifiesta por medio de la articulación de múltiples actores que, desde un espacio social, interactúan para la creación de una experiencia artística. En beneficio del análisis de las propuestas desarrolladas en Espacio_02, considero pertinente introducir esta categoría, debido a que se propuso como uno de los componentes claves de operatividad artística.

Lo participativo se presentó como una categoría artística que se aproxima al concepto *relacional* propuesto por Nicolas Bourriaud (2008)¹⁴, es decir, aquel conjunto de prácticas artísticas que “toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social” (Borriaud 2008: 142). Espacio_02 desarrolló propuestas creativas, desde la *performance*, que fueron incorporando la participación de los diversos actores sociales del jirón Ica y las zonas aledañas. El concepto *relacional* también ha sido abordado por Rancière, quien expande los criterios sociales del arte relacional a una propuesta integral, en tanto opera *en conjunto* para *reconfigurar relaciones en el mundo entre sujetos, objetos y espacios*.

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la predisposición de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas microsituaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear y suscitar modos de confrontación y de participación nuevos (Rancière 2005: 15-16).

A partir de *microsituaciones de operatividad*, los artistas participantes de Espacio_02 propiciaron una reconfiguración de lo común, incorporando a las *performances* participativas los diversos actores sociales del barrio. Estas acciones conjuntas en el campo de lo simbólico se proponen como posibilidad para “reafirmar una

¹³ Para un mayor análisis sugiero revisar *Participation* editado por Bishop (2006b) donde se pueden encontrar textos de una diversidad de autores (Bourriaud, Foster, Kaprow, Rancière) que han reflexionado sobre estas prácticas artísticas.

¹⁴ El concepto de estética relacional es propuesto por Bourriaud en el texto del mismo nombre publicado en 1998. Este puso énfasis en aquellas propuestas artísticas de la década del noventa que involucraron formatos de participación social. La estética relacional es un concepto que ha sido ampliamente discutido en el campo teórico y se ha logrado insertar fuertemente dentro de la institucionalidad artística.

función comunitaria del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común” (2005: 16). Gracias a estas, es posible repensar el territorio como “un tejido de inscripciones sensibles totalmente alejadas del mundo de la equivalencia mercantil de los productos” (2005: 16); por lo tanto, esta estrategia de producción artística se manifiesta como aquella que construye “espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (2005: 17).

Otra de las *performances* que forma parte del proceso *Habitar* fue desarrollada por el artista Gonzalo Fernández, quien investigó sobre la naturaleza de los materiales que conformaban la casona, experimentó con ellos, sus estructuras y las interacciones que estos generan con sus habitantes. El gran patio terroso y derruido de la Casa Brescia fue tomado principalmente por Fernández y el artista Félix Méndez, quienes en muchas oportunidades trabajaron conjuntamente con los materiales de la casa. Ambos ocuparon el patio donde trabajaron como constructores, excavaron su tierra e, incluso, fabricaron ladrillos de ella.

Estas duras jornadas de acciones físicas en la casona recuerdan los trabajos de construcción que cada vez son más comunes de observar en Lima y el crecimiento inmobiliario que se manifiesta con más fuerza en nuestra ciudad. Barrios que son transformados y casonas que se destruyen en beneficio de este plan de expansión urbana infinita, que transforma —o acaso desaparece— barrios, tradiciones urbanas. Una expansión urbana que obedece al mercado, y toma la ciudad con toda la operatividad que ello conlleva; es decir, pistas clausuradas, camiones mezcladores, más tráfico, etc. Como una “coreografía de la construcción”, Méndez y Fernández trabajaban y construían al mismo ritmo con el que las calles del jirón Ica se iban transformando con el cambio de pavimentación.

Por otro lado, estas acciones recuerdan otra de las formas de expansión que han configurado nuestra Lima desde la segunda mitad del siglo XX: la construcción de las barriadas. Extensiones de la ciudad y producto de la urgencia evidencian que una “falta de planeamiento a largo plazo para resolver el problema de vivienda de los pobres ha producido una ciudad horizontal y segregada, en continua expansión y eterna construcción” (Fernández-Maldonado 2017: 59). El paisaje terroso del lugar ocupado dentro de la Casa Brescia propuso a Fernández y Méndez el ejercicio de la construcción permanente, una metáfora de lo que constituye nuestra Lima contemporánea, ciudad de emergencias y ocupaciones que han generado redes de solidaridad y autogestión para cubrir necesidades que los gobiernos no han sido capaces de realizar.

La exploración de Fernández relacionada a procesos de construcción nos remite a aquellos procesos de expansión urbana bajo los cuales Lima se viene configurando, donde son los pobladores quienes deben construir sus casas. Los ejercicios de *performance* con cañas replican la idea de autoconstrucción, que demandaron una fuerte actividad física para el artista quien trabajó vigorosamente la relación entre este material de construcción y su cuerpo por medio de acciones físicas como el movilizar y construir espacios y formas. En palabras de Fernández:

Cuando ingresé a la casa encontré un elemento que me llamó mucho la atención: la caña. Eso es lo que elaboro, por ejemplo, con las cañas comienzo a habitar. Me llama mucho la atención el elemento, entonces comienzo a habitarlo, así también el elemento se vuelve parte de mí. Uno siempre hace un esfuerzo, siempre es el esfuerzo que haces para construir algo, cuando tu construyes una casa siempre haces un gran esfuerzo o incluso las cosas que elaboramos, por ejemplo, para constituirnos como persona, como arquitectura, también necesitamos esfuerzo. Después de construir algo, caes y te mimetizas, quieres formar parte de eso (El Galpón espacio 2013a).



Imagen 14

10 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, El Galpón espacio (2013c)

Durante la *performance* realizada para la presentación final de Espacio_02, Fernández recolectó las cañas colocándolas en lugares visibles del patio de la casa. Luego de dejarlas agrupadas, como una gran masa, Fernández dejó caer su cuerpo sobre ellas, mimetizándose con ellas, siendo parte de esta masa construida. El cuerpo

agotado del artista reposaba sobre este montículo de cañas, momento final para pensar en una *performance* que remite a los cuerpos que construyen esta ciudad, cuerpos que deben tomarla, hacerla suya ante la urgencia y precariedad de esta. Situación que evidencia la falta de planeamiento urbano generando una escasez de oportunidades para barrios con condiciones mínimas de habitabilidad.



Imagen 15

Habitar: acción 4, Espacio02 (2013c)

Finalmente, dentro de los procesos simbólicos establecidos en la Casa Brescia, quisiera comentar aquel que trabaja la *performance* vinculada a la memoria afectiva, como también explicita la preocupación ante la inminente destrucción de este lugar. Durante el proceso de trabajo en la residencia, pude observar que la memoria frente a este territorio en calidad de residuo fue una preocupación predominante en la mayoría de trabajos de la comunidad de artistas de Espacio_02. La Casa Brescia, como contenedor de memorias, nos ofrecía datos históricos en noticias y rumores en comentarios de los vecinos, huellas desde su arquitectura. La *performance Rompe la piñata* de Ricardo Delgado integró los procesos de memoria de este lugar a su trabajo de investigación. El proyecto indagó sobre la memoria de infancia del artista para vincularse con la historia de la casa, partiendo de una mala experiencia. Sobre ello Delgado comenta:

La acción que he venido trabajando se llama *Rompe la piñata* [...] parte de un recuerdo de niño de una especie de frustración porque nunca había ganado una piñata. Ese recuerdo... se fue llegando a ese recuerdo a partir de la acción de construir, de destruir,

realizando un paralelo con la casa. Esta casa ha sido como una gran piñata, en lo que significó hasta quedar como un cartón vacío. Se define que, lo que tú habites, lo que tú le des el valor, el precio a nivel de vida, historia, sentimiento, dedicación, así sea un espacio como este, es un espacio que se logra habitar igual que el cuerpo. Tu cuerpo, tú lo puedes habitar, pero, si tú también quieres, también lo puedes abandonar (El Galpón espacio 2013a).

Como su testimonio señala, la piñata es la metáfora de la casa, un objeto construido para ser destruido en el tiempo; así como la piñata, la casona se destruye y queda vacía luego del despojo. La acción iniciaba con el ingreso de Delgado a la casona, quien se encontraría con la piñata colocada sobre la base de una de las puertas — aquella que conecta casa y patio—. La piñata estaba atada mediante un cuidadoso sistema que facilitaba su manipulación, como en el juego de la piñata en las fiestas infantiles, subiendo y bajando, moviéndose de un lugar a otro. Delgado bajaría la piñata para colocársela en la cabeza y empezar a caminar alrededor de la casona, situación bastante complicada ante el hecho de que, una vez puesta la piñata en la cabeza Delgado, quedaría sin visibilidad.

Un hecho fortuito transformó una de sus presentaciones: cuando, en plena acción, una señora que transitaba por el lugar no pudo contenerse ante lo que estaba observando y se involucró con el fin de apoyar al enceguecido Delgado. Ella se ofreció a guiarlo y caminar junto a él; caminaron con cautela hasta un punto en el cual el artista se detuvo para retirar la piñata que aún permanecía colocada en su cabeza. Fue en ese momento cuando se inició un acto violento de destrucción de la piñata, golpeando con el mazo la piñata una y otra vez, hasta romperla. La señora, que todavía se encontraba observando, muy impactada —todos lo estaban—, se acercó a Delgado; ambos se abrazaron fuertemente conmovidos por la fuerza de la acción.

Este potente acto desestabilizador de lo común ejerció la posibilidad de reapropiarse del espacio desde una temática personal que actuó como catalizador de emociones generadas a partir de procesos de memoria. He decidido incluir esta *performance* como ejemplo de las fuertes conexiones de los artistas participantes con el lugar que se generaron durante la residencia artística.



Imagen 16

24 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, Espacio02 (2013c)



Imagen 17

24 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, El Galpón espacio (2013c)



Imagen 18

24 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, El Galpón espacio (2013c)

2.4. Muro. Reconfiguración del jirón Ica

El centro tiene hoy otro rostro. Después de casi cien años de ser abandonado por una élite social que apostó por el suburbio y la conversión del centro en un *Financial District* según el plan urbanístico de la naciente República aristocrática, el centro se debate hoy en medio de un dramático dilema: o se convierte en un revalorizado centro histórico para su reapropiación por los exponentes de la llamada neooligarquía limeña, moderna pero al mismo tiempo urgida de lucir blasones y estirpes de familia antigua, o se transforma en un renovado centro para quienes, desde los años cincuenta, empezaron a otorgarle un nuevo significado social, cultural y económico (Ludeña 2009: 319).

A lo largo de este capítulo se ha hecho una revisión de lugares como el Teatro Municipal de Lima y la Casa Brescia, que acogen significados específicos para el Centro Histórico de Lima. La apuesta de los artistas de Espacio_02 fue la de *reconfigurar* estos significados para producir una transformación y propiciar un *disenso* en los sujetos que lo ocupan. El último de los lugares a analizar, el jirón Ica, se presenta como el espacio representativo de lo emergente. El Centro Histórico de Lima es uno de los espacios susceptibles a los planes de transformación urbana, y foco principal en nuestra ciudad para su modificación y reciclaje arquitectónico, invasión de negocios de bienes inmuebles y el uso de una arquitectura como escenografía para el consumo. Como Ludeña señala, el Centro tiene otro rostro de aquel que fuese como el lugar privilegiado y concentrado en poder. Su constante estado emergente posibilita diferentes contextos para pugnas políticas, económicas y sociales relacionadas al uso y sentido de sus espacios. Un lugar en constante cambio cuyo esquema, aún novedoso y fluctuante, comienza a verse cada vez con más fuerza dominado por las pugnas del mercado urbano.

El contexto de “urbanización capitalista”, modelo imperante de la lógica neoliberal que se apropia de las ciudades es una estrategia de este marco posmoderno globalizado que se ha instalado en nuestras ciudades latinoamericanas. Este modelo “tiende perpetuamente a destruir la ciudad como bien común social, político y vital” (Harvey 2013: 125) para beneficiar un sistema bajo el cual se propician claras exclusiones y divisiones del territorio, capitalizando lugares de la ciudad y dinamizando formatos bajo los cuales cierta élite se va apropiando de los espacios de la ciudad. Este debate teórico urbanista es abordado por varios autores (Ciccolella, Borja, Caldeira, Harvey, Vega Centeno, Ludeña) quienes visibilizan la forma bajo la cual la ciudad se transforma en mercancía.

En el contexto latinoamericano, nuestras ciudades contemporáneas son propuestas desde su condición esencial de *naturaleza híbrida* (Ciccolella 2012) e incorporan todas aquellas características que encuentro en el centro de Lima:

Una serie de atributos evidentes como la yuxtaposición de rasgos preibéricos, coloniales, agroexportadores, industrialistas y neoliberal-posmodernos; la exacerbación de las contradicciones y los contrastes; el agravamiento de las desigualdades sociales, económicas y territoriales; el incremento de la fragmentación por una selectividad territorial creciente del capital y las inversiones; y obviamente, un creciente y rico proceso de hibridación cultural (Ciccolella 2012: 15-16).

El análisis sobre la categoría emergente ha sido desarrollado desde el jirón Ica, propuesto como el lugar para procesos de transformación, la construcción de nuevos sentidos y oportunidades. Retomando a Williams (1980), por emergente se entiende a los “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones que se crean continuamente” (1980: 145). Si bien el proceso bajo el cual se establece lo emergente es complejo, es necesario precisar que el jirón Ica, como espacio de lo emergente, presenta estos ejes de transformación constante que lo oponen, la mayoría de las veces, al factor de lo dominante.

El jirón Ica es una calle que convive con lo dominante y lo residual. Opuesta en sentido al espacio del Teatro Municipal, esta calle acoge una variedad de transeúntes, vecinos, ciudadanos que transitan cada vez con mayor frecuencia este lugar de paso. La variopinta concurrencia que recorre el jirón incluye también a los artistas callejeros, a los trabajadores de los diversos negocios que por allí abundan. Este espacio se transforma orgánicamente por sus diversos usos.

Sin embargo, resulta preocupante pensar que estos cambios pudiesen venir acompañados de procesos de transformación de urbanización capitalista que tan solo alientan aquella dinámica que todo lo integra para su propio beneficio, es decir, la dinámica del mercado inmobiliario. Según Ludeña, esta Lima del siglo XXI se ha reestructurado, en primer lugar, a partir de “tímidos cambios de piel [...] cambia primero la piel para luego mudar su esencia” (2009: 355). Las primeras escenografías de estos cambios surgen “exaltando el consumo por el consumo” (2009: 355) para luego continuar con el segundo momento: “aparecen los megaproyectos y la ciudad se privatiza bajo el enorme impacto de inversiones que mueven la ciudad (o sus partes) en función de los nuevos intereses económicos y sociales” (2009: 355).

“El centro se renueva” es el artículo del diario *La República* que en el año 2012 anunciaba el plan de renovación urbana para el Centro Histórico de Lima que propuso —algo que hasta el día de hoy se conserva— generar en las calles del jirón Ica y jirón Ucayali un paseo peatonal. La noticia, que incluyó el testimonio de una de las vecinas del lugar, evidenciaba algunas de las problemáticas a las que se enfrentan los vecinos dentro de este territorio urbano. Este artículo¹⁵ mencionó la aparente solución y mejora

¹⁵ Este artículo no sería el único que mencionase las transformaciones urbanas para esta zona. Los diarios *Gestión* (2012), *Perú 21* (2013) y el portal de noticias RPP (2011) indican un interés por la zona debido a su peatonalización. Se menciona el interés de una tienda por departamentos para abrir un local, así como

de esta zona gracias a la iniciativa de Emilima (Empresa Municipal Inmobiliaria de Lima) cuyo eje sería el desarrollo de un paseo cultural y arquitectónico en la zona. Llama la atención lo que el artículo destaca como mejora para el lugar: una ruta turística cultural auspiciosa para proyectos que incluso mencionan a la Casa Brescia como posibilidad para que “se instale allí el gran restaurante que hace falta en Lima” (La República 2012). Asimismo, se mencionan una serie de empresas —algunas no se instalaron hasta la fecha— como multicines UVK (que tomaría el espacio del cine Central, cerrado por aquellas fechas por su funcionamiento como sala de películas solo para adultos), o las recientemente inauguradas cadenas de comida rápida KFC y café Starbucks que tomaron la histórica Casa Welsch (2012). En palabras del representante de Emilima Carlos Castillo:

El eje Ica-Ucayali será peatonal entre las 9 de la mañana y las 9 de la noche, lo que permitirá que, por la madrugada, ingresen los camiones de la basura y de los proveedores de los negocios. Los fines de semana y feriados, la peatonalización se extenderá unas horas más. Está previsto que en diciembre salgan las más de 60 imprentas que hay en la vía y se espera que esos locales vacíos sean ocupados por nuevos restaurantes cafés, librerías y tiendas de artesanía (La República 2012).

A pesar de que los planes mencionan un eje cultural y arquitectónico, llama la atención la importancia enfática en el uso del espacio relacionado a diversos negocios de entretenimiento y consumo, y en cómo este eje de peatonalización trabajaría en función del comercio según el plan de Emilima. Este formato de transformación corresponde con aquel modelo de operatividad dentro de las ciudades contemporáneas, un modelo de producción-circulación-consumo (Ciccolella 2012) que las expande hacia contextos de recreación, turismo y marcas internacionales reproducidas infinitamente en *malls* representativos de la estética globalizante. Es así como se constituye este nuevo esquema de ciudad que Ciccolella denomina de varias maneras: global, informacional, megaciudades, metápolis, ciudad-red, ciudad sin confines, ciudad genérica (2012: 10) que establece el uso del “*marketing urbano* que consiste en un conjunto de políticas tendientes a dotar a la ciudad de una imagen y de unas infraestructuras y atractivos en materia de calidad de vida y de ambientes de negocios que las coloque en condiciones de competir con otras ciudades para atraer inversiones extranjeras” (2012: 10).

también la transformación de la Casa Brescia en una alternativa gastronómica de primer nivel a cargo de Gastón Acurio o chefs como Rafael Osterling y James Berckemeyer.

Esta lógica desde el esquema neoliberal urbano fomenta un espacio de interacción social que solo incorpora a aquellos quienes pueden acceder al consumo de estas experiencias, la ciudad y con ella sus espacios públicos terminan privatizándose para el libre uso de aquellos quienes pueden pagarlos. Como menciona Ciccolella, al analizar nuestras ciudades latinoamericanas, se está perdiendo “la ciudad como ámbito vivencial de encuentro, de sociabilidad, de articulación social y solidaria; ha ido cediendo espacio a la valoración capitalista exacerbada, a la lógica territorial de la economía global, al avance sobre el espacio público” (2012: 11). Probablemente sea el Centro Histórico de Lima una zona —en relación a su configuración histórico territorial— de lenta transición para este esquema debido a diversos procesos políticos y económicos que sobre este lugar se han presentado. A casi seis años de Espacio_02 y transformaciones urbanas como la peatonalización del jirón Ica-Ucayali, aún podemos decir que la calle se resiste a una fuerte transformación. Aquella ruta de urbanización capitalista aún no cobra fuerza y se puede afirmar que los jirones históricos (Ica, Ucayali y Unión) continúan siendo espacios públicos heterogéneos.

Sin embargo, no deja de ser preocupante que este esquema, que relega a los ciudadanos a segundo plano e incentiva el espacio público desde el consumo, pudiese fortalecerse en cualquier momento. Digo ello siendo testigo de las transformaciones que se vienen realizando en barrios limeños como Magdalena, Jesús María, Lince, San Miguel y, con mucha más fuerza, Barranco, territorios que serían excelentes casos de investigación sobre este formato de crecimiento urbano sobre el que esta investigación viene comentando.

Muchas de las actividades desarrolladas a lo largo de la residencia artística implicaron *performances* de exploración e interacción en el espacio público. Este fue comprendido como un lugar de cambios y emergencias constantes, un movimiento continuo de transeúntes en un diario recorrer sin posibilidad de inacción, sin ningún tipo de asombro, una ciudad que vive en constante desplazamiento y donde todo se vuelve funcional. Muchas de las *performances* incluyeron acciones cotidianas que irrumpieron el espacio urbano de una manera tangible con elementos de su misma naturaleza material (ladrillos, madera, objetos de construcción, etc.). Además, se generaron diversas intervenciones que propusieron estrategias de recorrido, convivencia, historia, baile y reconstrucción. Acciones capaces de promover diversos usos del espacio público y propiciar nuevos contextos creativos para todos aquellos quienes atraviesan por este lugar.

El proceso de la *performance Muro* se generó desde los momentos de laboratorio y experimentación que los integrantes del grupo monitoreado por Diana Collazos tuvieron a lo largo de la residencia. Esta *performance* nació específicamente del laboratorio que incluyó la visita del artista Antonio Araujo, director del Teatro Da Vertigem¹⁶, desde Brasil quien se integró al proceso de Espacio_02 por una semana. A lo largo de la semana, el trabajo con Araujo incluyó conversatorios sobre *performance* y la ponencia pública “La ciudad como campo de experimentación artística: derivas e intervenciones urbanas en diferentes proyectos del Teatro Da Vertigem” presentada en el salón de los espejos del Teatro Municipal. La presencia de Araujo durante la residencia afianzó el carácter pedagógico de esta, generando en los participantes nuevas experiencias y reflexiones sobre las prácticas de intervención en el espacio público.



Imagen 19

04 setiembre – conversatorio *La ciudad como campo de experimentación artística: derivas e intervenciones urbanas en diferentes proyectos del Teatro da Vertigem*. Por Antonio Araujo, Espacio02 (2013c)

¹⁶ El Teatro Da Vertigem es un grupo de investigación teatral que tiene como característica el uso de espacios no convencionales, con una fuerte incidencia en el espacio público.

Las estrategias de investigación creativa propuestas por el director del Teatro Da Vertigem desafiaron a los artistas a nuevos formatos de exploración creativa del espacio urbano, nuevos encuentros relacionados a conceptos como la convivencia, los acuerdos, memoria, sucesos, desconciertos, consensos y disensos. Se experimentaron aspectos bajo los cuales fue posible articular situaciones artísticas que defino como *momentos de irrupción* en el campo escénico expandido, y que funcionaron como uno de los ejes principales de experiencia urbana bajo el cual trabajaron los artistas en este nuevo contexto de la residencia. La metodología de investigación propuesta por Araujo desarrolló estrategias que movilizaron a cada uno de los participantes y que incluyeron desde caminatas abiertas por zonas aledañas hasta acciones que los enfrentaron a experiencias de *disenso*, permitiendo así salir de roles impuestos y percibir la ciudad desde una posición alterna a aquella cotidiana.

Los participantes realizaron ejercicios en una de las calles comerciales más transitadas y heterogéneas de nuestra ciudad, el jirón de la Unión, con dinámicas que incluyeron el caminar a ojos cerrados y sin un rumbo específico, desplazarse lentamente casi sin moverse, retando el fuerte flujo circulatorio de peatones, e incluso recostarse en la vía pública para observar la ciudad desde el suelo. Estos ejercicios reforzaron experiencias en el espacio público a partir de acciones mínimas de *disenso* cuyo efecto destabilizador rompió con los acuerdos comunes dentro de los recorridos por la ciudad. Al irrumpir el flujo peatonal desde la lentitud —caminar a paso lento, muy lento— o recostarse en la vía pública, se generaban tensiones sobre las estructuras del acuerdo común. Por ejemplo, permanecer recostados e inactivos en el piso del jirón de la Unión despertaría las reacciones del personal de seguridad de los negocios, quienes veían esta acción como impedimento a la movilización de sus posibles compradores; este ejercicio incluso generaría reacciones violentas por parte de los peatones, una de nuestras compañeras sufriría un intento de ataque de parte de un transeúnte al pretender recostarse sobre ella.

Dentro de estas experiencias de laboratorio, también se investigaron el Teatro Municipal y la Casa Brescia, articuladas a través de acciones en el jirón Ica. Estas últimas sesiones de trabajo también contaron con la presencia y asesoría del director de Yuyachkani¹⁷, Miguel Rubio. Su mirada y experiencia, desde lo local, complementó el trabajo creativo que venían desarrollando los participantes de Espacio_02.

¹⁷ Yuyachkani es un grupo de teatro peruano que se caracteriza por un trabajo escénico de creación colectiva con contenido político y social.

La *performance Muro* propuso la toma simbólica del espacio público articulando los tres lugares estudiados: la casa, el teatro y la calle. La *performance* inició con la sustracción de una gran pila de ladrillos ubicados dentro de la casa, siendo removidos por cada uno de los integrantes de Espacio_02 y transportados hacia la calle. Este proceso de desplazamiento de los residuos de la casa hacia la calle tuvo por objetivo visibilizar una de las tantas historias del jirón Ica, la de una casa histórica que, en ese contexto, permanecía inaccesible. Como acción colectiva, la calle fue tomada por esta nueva edificación, ladrillos que yacían alineados, uno sobre otro, tratando de emerger en los espacios de la ciudad. Una vez concluida la acción, los participantes tomaron la calle con música y un baile que celebró la forma emergente, un espacio urbano para compartir, una calle que baila, ciudadanos que se apropian de esta libremente. La acción finalizó, una vez terminado el baile, con un nuevo desplazamiento; esta vez algunos de los compañeros utilizaron una cinta de pabilo para extenderla alrededor de los participantes, generando simbólicamente una red, un vínculo entre estos.

Esta toma simbólica del espacio público es un ejercicio que considero clave para pensar en los procesos bajo los cuales sea posible defender nuestro uso del espacio público, posibilidad que desde las artes y en alianza con diversas comunidades puede construir nuevos sentidos creativos para contrarrestar los efectos de aquel sistema urbano capitalista imperante que depreda nuestra ciudad y, con ella, el derecho a esta de sus ciudadanos. David Harvey comenta sobre ello en su reflexión sobre las revoluciones urbanas contemporáneas, señalando que, a pesar del difícil contexto actual que ha debilitado la idea de “ciudad como cuerpo político colectivo”, existen aún contextos que posibilitan “movimientos sociales urbanos que tratan de superar el aislamiento y de reconfigurar la ciudad respondiendo a una imagen social diferente de la ofrecida por los poderes de los promotores respaldados por el capitalismo financiero y empresarial y un aparato estatal con mentalidad negociante” (Harvey 2013: 36-37). Movimientos emergentes que van articulándose en las últimas décadas en diversas ciudades alrededor del mundo (los Okupas a nivel global por mencionar algunos) y que en la nuestra ha formado una parte sustancial en los últimos años; marchas en distintas ciudades del Perú, organizaciones que visibilizan las distintas tensiones sociales, económicas y políticas en diversos actos simbólicos del contexto urbano.

Citando nuevamente las reflexiones de Pablo Ciccolella para el contexto latinoamericano, se hace necesario fortalecer estas redes colaborativas comunitarias para “la revitalización de la sociedad civil a través de movimientos sociales clásicos o la

proliferación de nuevos movimientos y organizaciones sociales de base territorial o temática comprometidos e involucrados en proyectos autogenerados para un barrio o una ciudad mejor para todos” (Ciccolella 2012: 19).

La *performance Muro* fue realizada por segunda vez invitando la participación de los vecinos y peatones de la zona. La presentación estuvo anunciada por medio de una pancarta hecha a mano que comunicaba lo siguiente: “Gran baile y Construcción de Muro. ¿Dónde? Aquí entre el teatro y esta casa. ¿Cuándo? Jueves 10 de octubre/ 2013 7 p.m. Auspicia elgalpón.espacio”. Esta estrategia comunicativa bastante sencilla despertó la curiosidad de vecinos y transeúntes propiciando su participación a través de dos ejes de acción: la construcción como una acción de operatividad material, que alude a procesos de toma, migración y reconfiguración del espacio público; y el baile, como un acto colectivo festivo, el accionar del cuerpo ciudadano. Estas dos acciones participativas, construir y bailar, generaron un espacio de interacción colectiva en el jirón Ica, activando simbólicamente la tradición de fiestas vecinales en el espacio público, fomentando en el barrio nuevos sentidos para relacionarse con el entorno inmediato y los espacios de la ciudad.



Imagen 20

06 setiembre – Laboratorio/ proceso/ acciones, Espacio02 (2013c)



Imagen 21
Muro, Espacio02 (2013c)



Imagen 22
Muro, Espacio02 (2013c)

CAPÍTULO 3

Una gran escuela para proyectos culturales en Lima cuadrada. Reconfiguración de identidades e imaginarios en la comunidad del jirón Ica

3.1. Espacio_02, una propuesta educativa para aprender *performance*

¿Qué puede hacer el des-artista cuando abandona el arte? Imitar la vida, como antes.

Meterse de lleno. Enseñar a otros cómo.

Allan Kaprow

El segundo capítulo de la tesis introdujo el término *arte participativo* como una de las metodologías de trabajo desarrolladas por los artistas participantes dentro de la residencia artística. Es a partir de este formato creativo que me interesa profundizar en las propuestas que comentaré a continuación. Estos procesos creativos fueron configurados desde una *impronta educativa* que involucró, desde la *participación conjunta* en las *performances*, a vecinos y artistas como aquellos ciudadanos agentes de conocimiento. Espacio_02 logró afianzar a lo largo de la residencia una metodología artística educativa que propició un vínculo entre la comunidad de artistas y los vecinos dentro de las experiencias artísticas, estableciendo un conjunto de prácticas ciudadanas desde el arte que involucraron a los participantes con determinados contextos, objetos y personas del Centro Histórico de Lima.

Es importante señalar que retomo el concepto de *arte participativo* —revisado desde la *performance*— a lo largo de este capítulo para analizar aquellas prácticas que utilizaron los artistas participantes de Espacio_02, de manera sostenida, en la búsqueda por afianzar una metodología para generar vínculos con los vecinos, transeúntes y comunidades dentro de la zona. Los términos de *arte* y *participación* serán revisados como conceptos presentes en las prácticas artísticas contemporáneas para incorporar un debate desde múltiples perspectivas: los vínculos de este con lo político y estético (Rancière 2005, 2009, 2010, 2011); lo artístico, ético y pedagógico (Bishop 2006a, 2012); y lo antropológico (Marcus 2017, Foster¹⁸ 2001). Desde el campo teórico artístico, Bishop (2012), Camnitzer (2008, 2016) y Kaprow (2007, 2016) evidencian que las

¹⁸ El artista como etnógrafo es la propuesta teórica que Hal Foster desarrolla en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (2001). Foster detecta un *giro etnográfico* en las prácticas artísticas contemporáneas y en el rol del artista quien alterna entre el creador y el etnógrafo. Sobre ello se visibiliza el interés de los artistas por el trabajo con comunidades específicas, desarrollar un proceso de observación participante y trabajar proyectos que se encuentran en contextos particulares, fuera de los espacios tradicionales expositivos (museos, galerías, etc.).

prácticas participativas en el arte son un formato que aparece fuertemente vinculado a la *performance* y el arte conceptual desarrollados desde los años sesenta y a través de múltiples formas de acción, una de ellas fuertemente vinculada a formatos pedagógicos.

Si bien el análisis teórico de Bishop presenta una perspectiva crítica hacia la idea de *participación*, la autora se atreve a señalar que “es tentador sugerir que este arte es posiblemente la vanguardia que tenemos hoy: un artista que concibe las situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado y políticamente comprometido para continuar el llamado de vanguardia para hacer del arte una parte más vital de la vida” (2012: 13). Sin embargo, pone énfasis en la forma de lectura artística de estas experiencias y la posibilidad de pensar su efecto político y artístico.

Considero que un aspecto crucial de la mayoría de estas propuestas artísticas ha incorporado en el trabajo conjunto entre individuos esta dimensión social que permite repensar el mundo *más allá* del consumo. Estrategias artísticas pedagógicas que permiten enfrentar creativamente la cotidianidad, estableciendo nuevas formas de relacionarse y cohabitar el mundo. Estas son las dimensiones de análisis que se evidencian con mayor énfasis en las *performances* participativas que analizo en este capítulo: acciones que presentan estrategias de trabajo participativo sostenido en el tiempo. Sesiones de clases-talleres con vecinos adultos mayores, visitas guiadas programadas con estudiantes y docentes de secundaria de una escuela vecina, concurso exposición de cuidado de plantas en el hogar, reuniones vecinales para debatir sobre temas de arte, patrimonio, barrio y cultura.

En ese sentido, coincido con la propuesta de Rancière que pone énfasis en la idea de un arte participativo que recoloca nuestro mundo común a partir de situaciones específicas que modifican la perspectiva de nuestro entorno colectivo (2011: 30). El autor, en su definición de arte participativo, hace énfasis en estas *microsituaciones* que además señala como apenas distinguibles de la vida cotidiana, desde las cuales es posible generar encuentros entre individuos; estos pueden ser posibles a través de diálogos o situaciones de confrontación. El espacio para el encuentro y la reafirmación de la *función participativa del arte* estuvo presente dentro de la residencia, propiciando experiencias de aprendizaje compartido que encontró “un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común” (2011: 31). Es en esta reorganización de los cuerpos, los objetos, el espacio desde la cual Rancière encuentra una dimensión política del arte.

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de masas designadas por Benjamin como “estetización de la política” (Rancière 2011: 34-35).

Una extensión de lo político se avizora en la propuesta de Espacio_02, en tanto se alteran los formatos de habitar lo común desde nuevas vinculaciones entre sujetos, objetos, tiempos y espacios. Esta redefinición de aquello que es lo común atraviesa todo el sistema de nuevas relaciones con las personas y los lugares que acogieron a la comunidad de artistas participantes de Espacio_02, específicamente el entorno del jirón Ica, el Teatro, la calle y sobretodo la Casa Brescia. Este último lugar favoreció constantemente el encuentro y las relaciones durante el tiempo de la residencia entre todos los involucrados: un grupo humano conformado por la comunidad de artistas participantes, los vecinos, las instituciones vecinas aliadas y los transeúntes. A través de las prácticas de arte participativo que ocuparon este lugar, se incorporó para este una nueva función: un centro cultural, que se instituya como una *escuela de arte y cultura* para todos. Un lugar capaz de propiciar dinámicas constantes de disenso y reconfigurar identidades e imaginarios para sus vecinos. Una celebración de sus tradiciones, expresiones culturales, el disfrute y aprendizaje de aquello que aún vive — y fuertemente— en el Centro Histórico de Lima.

Espacio_02 tuvo como uno de los objetivos fundamentales de trabajo artístico el desarrollo de *performances* elaboradas de manera conjunta con vecinos del jirón Ica. El fortalecimiento de las relaciones entre artistas, vecinos del jirón Ica y las instituciones vecinas aliadas generó el redescubrimiento de esta zona histórica artística desde un espacio de lo social, expandiendo el campo de acción del arte a los lugares que aún albergan viviendas, edificios y casonas habitadas. Una de las principales preocupaciones de los artistas a su llegada al barrio fue el descubrir que la comunidad de vecinos se encontraba poco integrada a las transformaciones que articulaban la calle desde los nuevos formatos que la iban ocupando: aparición de negocios de comidas,

actividades del teatro y la Plazuela de las Artes, artistas visitantes, asistentes a las funciones del teatro municipal, etc. Esta transformación pudo —y puede— poner en peligro de exclusión a los vecinos del lugar. Si bien esto no ha sucedido hasta la fecha —han pasado seis años de ello—, es posible que se retomen e intensifiquen en algún momento estas transformaciones en el barrio del jirón Ica desde espacios destinados al turismo y el consumo.

Por lo tanto, los formatos de trabajo artístico participativo sirvieron como una alternativa para relacionar a vecinos, transeúntes, artistas e instituciones vecinas que, de manera conjunta, propiciaron espacios de aprendizaje y ciudadanía. La *impronta educativa desde la performance participativa* funcionó como un articulador de relaciones y memorias comunes para los ciudadanos, quienes desarrollaron experiencias creativas articuladas con entidades que confiaron en el proyecto: el CIAM, Centro Integral del Adulto Mayor¹⁹ ubicado a pocas cuadras del jirón Ica; la institución educativa Nuestra Señora de Monserrat y un grupo de vecinos de los edificios contiguos a la casona ubicados en la cuadra tres y cuatro del jirón Ica interesados en las actividades.

El vínculo con los vecinos se fue desarrollando de diversas maneras, pero se propició fundamentalmente a partir de la presencia cotidiana de la comunidad de artistas en el barrio. Marina Guimoye, vecina del jirón Ica, comenta que fue la curiosidad que la invitó a preguntarse por los nuevos vecinos del lugar: “Veía unos chicos, de repente veía una chica que comenzaba a buscar palitos, juntando las cañas, yo la veía a ella. Ella también sentiría que alguien miraba. Veía que siempre buscaban, un chico se puso a hacer unos adobes. ¿Qué están haciendo? Me preguntaba” (La Cruz 2018d). Esa curiosidad involucró a Marina con Espacio_02, quien observaba desde su departamento las acciones en el patio de la Casa Brescia. Marina fue una de las primeras *espectadoras*²⁰ que se enfrentó a los procesos creativos de los artistas desde su departamento en el 8.º piso del edificio contiguo donde ella vive, observando las *performances* que continuamente se generaban en la casona y que he analizado en los capítulos anteriores. Me refiero a *Limpieza* y *Habitar* sobre las que Marina comenta lo siguiente:

¹⁹ Toda la información sobre los centros de atención integral al adulto mayor se encuentra en la web de la municipalidad de Lima:

<http://www.munlima.gob.pe/departamento-de-atencion-integral-a-las-personas-adultas-mayores>

²⁰ Me interesa señalar esta condición de espectadora, porque ha sido uno de los roles debatidos en esta investigación desde la propuesta del “Espectador Emancipado” de Rancière (2007).

Eso fue hace 5 años, y bueno, hace 5 años yo tenía un trabajo...estaba iniciándome en el trabajo de un *stand* de venta de libros. Realmente estaba poco tiempo, pero habían tardes que no iba a trabajar y me quedaba mirando ... me llamaba mucho la atención ... y ya me comenzó a interesar... ¿por qué hacen eso?... hasta que un día me atreví y la vi a ella, a Cecilia [la artista participante Cecilia Rejtman]. Y entonces la veía a ella y justo cuando yo salía, pasaba y la vi que ella empujaba el portón. Entonces yo, me apresuré... Hola, le dije, quería ver que estaban haciendo... Ah, pasa, pasa, me dijo. Y ahí vi toda la maquinaria que estaban haciendo de cultura, porque para mí, fue como poder ver una maquinaria que se estaba moviendo para algo. Ella [por Cecilia] fue muy amable, muy acogedora, ¿no? Y por primera vez entraba yo a la casa de al lado (La Cruz 2018d).

Como nuevos vecinos integrados al barrio, las labores cotidianas de los artistas participantes de Espacio_02 despertaron la curiosidad de los residentes del jirón Ica. Las actividades generadas en la calle, el Teatro y la casona, propiciaron un clima de curiosidad que involucró gradualmente la participación de vecinos e instituciones vecinas aliadas de diversas maneras. Por ello considero que el estudio de problemáticas urbanas, los entornos barriales y sus comunidades puede ser abordado desde la *performance* y sus componentes participativos. La *performance*, como metodología de enseñanza-aprendizaje en Espacio_02, permitió investigar simbólicamente un territorio, tiempo y población específicos. Una posibilidad para cuestionar las formas bajo las cuales se establece el rol de los ciudadanos, desde la *participación colectiva*, y el uso de los espacios de la ciudad. Este fue uno de los aspectos importantes dentro de la residencia que propiciaría en los artistas participantes importantes reflexiones sobre las relaciones con los diversos actores sociales del entorno estudiado, sus posibles alianzas para la creación participativa y la proyección de un trabajo artístico sostenido en el tiempo de manera colaborativa.

Los cambios en la manera de consumir han alterado las posibilidades y las formas de ser ciudadano. Siempre el ejercicio de la ciudadanía estuvo asociado a la capacidad de apropiarse de los bienes y a los modos de usarlos, pero se suponía que esas diferencias estaban niveladas por la igualdad en derechos abstractos que se concretaban al votar, al sentirse representado por un partido político o un sindicato. Junto con la descomposición de la política y el descreimiento en sus instituciones, otros modos de participación ganan fuerza. Hombres y mujeres perciben que muchas de las preguntas propias de los ciudadanos —a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses— se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos (García Canclini 1995: 13).

Retomo a García Canclini, quien analiza el *rol ciudadano* en tiempos de consumo y estandarización de la cultura, para preguntarme sobre las alternativas que propició Espacio_02 como una metodología para estudiar la ciudad, a los ciudadanos que la habitan y los formatos novedosos de participación artística colectiva. Desde la propuesta teórica de García Canclini (1995), me interesa retomar el análisis sobre el rol contemporáneo de los ciudadanos (consumidores y ciudadanos), además de incorporar una reflexión mayor sobre la posibilidad de Espacio_02 como estrategia artística que permite enriquecer y complementar los estudios sobre los espacios de la ciudad en diálogo con otras disciplinas como la antropología, la sociología y los estudios comunicacionales.

Sobre otras disciplinas que estudian la ciudad y a sus ciudadanos, encuentro clave la perspectiva antropológica de Georges E. Marcus, quien plantea un *enfoque interdisciplinario* o una propuesta de *antropología contemporánea* que se constituye de múltiples saberes y que es capaz de interactuar en sus investigaciones incorporando herramientas de las artes contemporáneas y el trabajo de los artistas. Marcus hace énfasis en el arte participativo, partiendo del enfoque de Bishop, para encontrar un diálogo entre esta práctica artística y las metodologías propias del campo de la antropología. Para Marcus la investigación desde la antropología contemporánea:

Requiere formas y normas para remediar las formas textuales de que disponemos, haciéndolas performativas y en parte más activamente intervencionistas, y cambiando la escala de los ideales clásicos regulativos del método etnográfico en sí mismo. Formas de actuación, emplazamiento y textualidad dentro y durante el trabajo de campo son lo que busco. Pareciendo ser teatro, *performance* o experimentación en el sentido estético, por un lado, o el trabajo de *studio* de diseñadores, por otro lado, sostengo que estas alianzas crean formas para lograr los distintivos fines histórico-analíticos y teóricos de la indagación antropológica en tanto estos han ido desarrollándose desde los años ochenta (Marcus 2017: 38).

La perspectiva antropológica de Marcus introduce una importante reflexión sobre el *arte participativo* o, como el autor la denomina, *performance participativa*, presentándolo como una metodología de investigación artística. El autor menciona como “los socios inspiracionales, o los referentes, han sido tanto el pensamiento y métodos del diseño, y algunos movimientos de arte contemporáneo (*site-specific* y arte participativo y sus predecesores)” (2017: 44-45). Métodos creativos cuyo objetivo es

“enfocarse en los artistas post-studio²¹ que operan en escenarios sociales y naturales encontrados, que abandonan los trabajos como tales por proyectos y que, al producir eventos *site-specific*, están interesados sobre todo en la participación que borra la distinción entre el artista y el espectador” (Marcus 2017: 46). Estos métodos son aquellos en los que me detendré para analizar las propuestas de Espacio_02 que trabajan enfáticamente en esa línea donde artista y espectador comparten un rol de aprendizaje conjunto.

Marcus, hace una revisión de la postura de Bishop (2012) para detenerse en cinco argumentos que atraviesan un cuestionamiento sobre esta práctica. Resulta importante la revisión de este análisis en tanto incorpora una dimensión crítica para el estudio de las *performances participativas* generadas en Espacio_02. Ante ello, debe entenderse, cuestionarse y debatirse los diversos formatos de producción y resultados que estas prácticas artísticas generan; además de profundizar sobre las relaciones desarrolladas entre artistas, participantes y aquellos espectadores que posteriormente se enfrentan a los resultados del proyecto. Retomando el análisis de Marcus, el primer argumento manifiesta que el arte participativo se concibe como proyectos, donde los artistas son considerados como “colaboradores y productores de situaciones” (Marcus 2017: 47) y, finalmente, los espectadores son ahora incorporados a un rol de creadores participantes. Este argumento confirma la manera bajo la cual trabajaron los artistas participantes de Espacio_02, quienes en algunos proyectos específicos —como los que comento dentro de este capítulo: Talleres con instituciones vecinas aliadas (CIAM, I.E. Nuestra Señora de Monserrat, *Concurso yo y mi planta* y *Escuelita*)— pusieron un fuerte énfasis en la participación de los vecinos, incorporándolos como creadores participantes para desarrollar prácticas de aprendizaje conjunto.

El segundo argumento plantea la dificultad de visibilizar estas prácticas a una audiencia que estaría presente de manera paralela o en presentaciones posteriores de este tipo de proyectos, por ello señala que se requieren “maneras de comunicar estas actividades a aquellos que vienen después de los participantes” (2017: 48); es decir, el trabajo posterior exhibitivo, si existiese y sus posibilidades de discusión, crítica, difusión y sistematización. En el caso específico de Espacio_02, el canal de difusión es el archivo web²² que aún se conserva y que, en mi caso, ha sido un material de estudio y consulta

²¹ Se refiere a aquellos artistas que trabajan fuera del *studio* (taller) incorporándose en proyectos en contextos diversos: intervención en el espacio público, arte con comunidad, etc.

²² <http://espacio02.tumblr.com/> web archivo del proyecto donde es posible encontrar en detalle los procesos de trabajos generados a lo largo de la residencia. El video, que además se encuentra en la

importante, además de una herramienta de difusión de la metodología utilizada por los artistas, los textos elaborados por ellos, una pequeña publicación y, finalmente, un video que resume el proyecto de manera bastante clara. Gracias a este punto, puedo otorgar especial valor a todo el registro y archivo digital que me ha permitido en este último año de investigación revisar el proyecto desde fuera, en el rol de *audiencia secundaria*.

El tercer argumento pone en cuestionamiento las posibilidades respecto a la *transformación social* y el impacto que estos proyectos pudiesen tener en el entorno y su posterior incorporación a otros espacios de difusión institucional. Ello implicaría que una repercusión favorable vincularía los proyectos y sus resultados a otros ámbitos académicos e institucionales. Dentro del contexto de producción artística local, se hace necesario hacer revisión de los formatos bajo los cuales se sistematizan, conservan y difunden estas prácticas, además del posicionamiento que estas y los artistas que las realizan tienen en nuestro país.

El cuarto punto, nuevamente, hace incidencia en los aspectos comunicacionales de este tipo de experiencias y las problemáticas que generan desde la estrategia de producción para un *sitio específico (site-specific)*. Con ello, se hace evidente la preocupación de Bishop en relación a los públicos, especialmente aquellos quienes pudiesen observar en un rol posterior la situación artística. Se hace necesario ofrecer a los diversos públicos el indagar en aquella situación cocreada para “comunicar en dos niveles —con los participantes y con los espectadores— las paradojas que están reprimidas en el discurso cotidiano, y de explicitar experiencias perversas, perturbadoras y placenteras que amplían nuestra capacidad de imaginar el mundo y nuestras relaciones” (2017: 48).

El quinto argumento manifiesta la dificultad en sostener un arte que enfatiza “el proceso por encima de una imagen, concepto u objeto definidos” (2017: 48). Este punto hace evidente aquello que se ha venido comentando como parte de la experiencia de la residencia Espacio_02; es decir, un contexto de creación cuyo énfasis estuvo puesto en el desarrollo de experiencias y procesos dentro de un entorno específico. Un arte participativo que se constituye de experiencias efímeras: dinámicas de grupo, acciones entre ciudadanos, intervenciones en los espacios de la ciudad. Formatos que asemejan a los espacios para el *encuentro* y la *reunión*, como las juntas vecinales, fiestas

plataforma Vimeo <http://vimeo.com/79856891>, ha sido un elemento clave para el análisis de los testimonios de los artistas participantes, además de un elemento vital en la difusión del proyecto en diversos espacios pedagógicos e institucionales.

profundos, etc. Reconstituir la experiencia única es aquello que dificulta que este arte pueda sostenerse en el tiempo. Probablemente este aspecto ha sido aquel que complicó el acercamiento de otros espectadores a Espacio_02 fuera del entorno inmediato y los vecinos de la zona.

Además, incluiría como otra dificultad, la dimensión duracional del proyecto que implicó incorporarse en una experiencia compleja que demandaba de tiempo para aproximarse a las *performances* desde múltiples perspectivas de observación. Esta investigación ha requerido que comparta muchas de las formas bajo las cuales me he involucrado con este proyecto para un estudio adecuado: participante, artista, observador e investigador. Múltiples posiciones en el análisis que, además, me hicieron revisar documentación, conversar en varias oportunidades con los gestores y algunos artistas participantes de la residencia. Este proceso ha permitido abordar la residencia desde múltiples puntos de vista y verificar su impacto en la comunidad de artistas participantes. Sobre los puntos a tomar en cuenta desde las observaciones de Bishop quedarían algunos cuestionamientos para proyectos futuros sobre las formas de afianzar relaciones con otros actores sociales participantes, además de generar contextos posteriores de acción y reflexión sobre los proyectos.

Atravesar la experiencia de Espacio_02, desde el análisis de Marcus a las teorías de Bishop, sostiene teóricamente la perspectiva sobre el arte participativo identificada a lo largo de esta tesis. Evidencia que este proyecto incorporó fuertemente a la *performance* una dimensión participativa desde múltiples acciones: duracionales (sostenidas en el tiempo), cotidianas, disruptivas (reconfiguración de los espacios) y pedagógicas.

Además, esta se propuso como un espacio de aprendizaje conjunto entre artistas y vecinos, ofreciendo la posibilidad de aprender *en y desde* la *performance*. Espacio_02 generó estrategias de pedagogía que incluyeron las siguientes características:

- Procesos pedagógicos experimentales relacionados a la *performance* y prácticas interdisciplinarias. Un sistema de trabajo en prácticas creativas que plantearon dinámicas de infiltración de *performances* en procesos cotidianos de la realidad. Este formato fue uno de los ejes de aprendizaje que interpelaron a los artistas a desarrollar prácticas creativas para sitios específicos abordando fuertemente una experiencia sobre estos, sus narrativas, historias, sensaciones y memorias. Considero que, además de las diversas prácticas generadas por los artistas

participantes en el centro de Lima, uno de los momentos pedagógicos cruciales se desarrolló dentro del taller de trabajo con Antonio Araujo, director de Teatro Da Vertigem, y la visita de Miguel Rubio, director de Yuyachkani. El grupo de artistas participantes se apoyó en los diversos ejercicios propuestos por Araujo, formatos de aprendizaje *in situ* que llevaron la experiencia del *performance* a enfrentarse con nuevas dimensiones del espacio urbano y entorno circundante a la Casa Brescia.

- Procesos pedagógicos desde mesas de trabajo, conversatorios y revisión de la *performance* desde múltiples disciplinas. Estos espacios formativos ofrecieron una programación de conversatorios a cargo de diversos profesionales que investigan, desde la teoría y la práctica, sobre la *performance*. Estos conversatorios fueron presentados en el Salón de los Espejos del Teatro Municipal y fueron abiertos al público general. Los temas que se abordaron fueron los siguientes: “*Performance* (cuerpo) y espacio público” a cargo del artista Santiago Cao (Argentina); “Poéticas del duelo: memorias que ocupan la ciudad” a cargo del doctor en literatura hispanoamericana, investigador y docente Víctor Vich; “La ciudad en escena: fiesta andina y agencia cultural” a cargo de la doctora en antropología Gisela Cánepa; “La ciudad como campo de experimentación artística” a cargo del director del Teatro da Vertigem Antonio Araujo (Brasil) y, finalmente, el conversatorio “Ciudadanía en Práctica” a cargo de los artistas Karen Bernedo, Fernando Olivos y Elizabeth Lino (la última reina). Es importante destacar la organización de este ciclo de conversatorios que contribuyó a generar un espacio de aprendizaje enriqueciendo el debate desde ámbitos artísticos y académicos. Sostengo que las actividades ofrecieron a la comunidad de artistas diversas herramientas formativas sobre *performance*, generando un importante espacio de aprendizaje tanto para los artistas de Espacio_02 como para todos aquellos interesados en el tema, un contexto abierto de formación en *performance* poco usual en nuestra ciudad.
- Procesos pedagógicos experimentales desde el arte participativo. Este es el eje sobre el cual me concentraré a lo largo de este capítulo. La participación fue fundamental para los procesos creativos de *performance* que se fueron desarrollando por la comunidad de artistas, y la participación de vecinos y transeúntes. A lo largo de los cuatro meses de la residencia hubo disposición a un trabajo que involucró experiencia artística conjunta, y este formato de participación se afianzó en algunos proyectos de manera más específica. Por ello, he seleccionado aquellas acciones participativas que involucraron espacios de aprendizaje conjunto sostenidos en el tiempo, como aquel desarrollado con

la comunidad del CIAM y el compartir los espacios de la casa para encuentros entre artistas y vecinos como el concurso de plantas, las visitas guiadas y los espacios de diálogo constituyendo este lugar como una posible escuela vecinal.

Retomo la conversación con Marina, vecina amiga quien se interesó en el proyecto por curiosidad, como comenté al inicio de este capítulo. Desde su testimonio es posible encontrar gratamente coincidencias con las ideas que esta tesis presenta. Marina comentó sobre las intervenciones en el jirón Ica, las dinámicas que estas generaban y que a ella llamaban mucho la atención. También mencionó la importancia de Espacio_02 como un articulador para el encuentro entre vecinos de la zona: “Muchos vecinos nos hemos conocido, yo no sabía que había una señora que vivía allá, que escribía poemas, yo no sabía que había una vecina que tocaba guitarra, yo no sabía que tenía un vecino que vivía en el noveno piso y bailaba y cantaba” (La Cruz 2018d). Su testimonio corrobora aquella idea sobre la necesidad de encontrar un lugar para brindarles a los vecinos una casona vecinal de cultura, que se establezca en el barrio como “una gran escuela para proyectos culturales en Lima Cuadrada”²³ (2018d).

3.2. Talleres CIAM (Centro Integral de Atención al Adulto Mayor de Lima), visitas guiadas I.E. Nuestra Señora de Monserrat

La propuesta de trabajo con el Centro Integral de Atención al Adulto Mayor de Lima - CIAM, se concibió desde los gestores del proyecto Jorge Baldeón y Diana Collazos. Los talleres de arte para el CIAM fueron planteados como actividades para la articulación de vínculos con los vecinos; una de las maneras más eficientes para propiciar encuentros significativos con una comunidad vecina específica: involucrar a los vecinos adultos mayores usuarios de este lugar. Los Centros Integrales de Atención al Adulto Mayor pertenecen a la Municipalidad de Lima y su finalidad es brindar diversos servicios que incluyen actividades de carácter social, así como también servicios de salud, desarrollo personal y actividades artísticas. La propuesta de los artistas fue llevar un curso de bordado —bastante sencillo de realización— para trabajar en clase.

El taller de bordado, frecuentado en su mayoría por una treintena de personas adultas mayores, casi todas mujeres, estableció una dinámica de *trabajo de taller artístico*. Es decir, un pequeño curso práctico en donde los participantes aprendían

²³ Esta es la frase propuesta por Marina para describir Espacio_02. Al escuchar esta propuesta, comprendí que el eje pedagógico había estado fuertemente presente en el proyecto. Marina había utilizado la frase perfecta que decidí sea el título para este capítulo.

alguna técnica artística. Distribuidos a lo largo del patio central de la casona ubicada en el jirón Conde de Superunda, calle cercana al jirón Ica, las señoras recibieron de muy buena manera al grupo de artistas y las clases de arte relacionadas al bordado se desarrollaron en un clima bastante amigable, cordial y con mucho ánimo de trabajo. El espacio amical propició conversaciones sobre temas diversos y la memoria de la comunidad. Las integrantes de esta comunidad estaban involucradas con el CIAM de diversas maneras: actividades que incluían talleres de baile y canto, tardes de bingo y tardes de peña criolla. Una de las actividades más esperadas por parte de la comunidad CIAM fue la clausura del taller, un evento festivo organizado por los artistas participantes de Espacio_02, una fiesta inspirada en la tradición de las peñas criollas representativas en la cultura popular tradicional del Centro Histórico de Lima.



Imagen 23

26 setiembre – Taller en la casa del adulto mayor en el centro de Lima, Espacio02 (2013c)

La fiesta de clausura fue una gran oportunidad para la comunidad CIAM en compartir los intereses artísticos de sus miembros, los participantes cantaron temas de música criolla, bailaron y recitaron poemas. Luego de cuatro semanas de trabajo conjunto, el encuentro festivo tuvo como local vecinal la Casa Brescia. Para ese entonces, se había consolidado la participación de la comunidad CIAM y vecinos interesados en las actividades artísticas propuestas por los artistas, por lo que al evento se incorporaron de manera entusiasta, prepararon números artísticos y colaboraron con viandas de comida. Los artistas participantes de Espacio_02 prepararon la clausura con

el mayor de los cuidados, la casona fue acondicionada especialmente como un espacio festivo: un estrado, un gran telón color rojo, una banda y una mesa de comidas. La fiesta de clausura fue un gran momento de compartir entre artistas y la comunidad CIAM, una *performance* participativa que consolidó la apuesta relacional de Espacio_02. El vínculo creativo con la comunidad CIAM y los vecinos interesados —que se había generado de manera periódica en las diversas actividades, los talleres y presentaciones— fue constituido simbólicamente con la celebración de este encuentro y la transformación de la casona en un lugar festivo, un espacio capaz de albergar una comunidad y su celebración. Nuevamente, un ejemplo de cómo este espacio se transformó desde las prácticas artísticas en una casa vecinal.



Imagen 24

Fiesta / Casa del adulto mayor. Archivo personal (2013)

El trabajo con la comunidad CIAM es aquel que ejemplifica de mejor manera la propuesta participativa de la residencia. Este formato integró a los artistas a un compromiso continuo con la comunidad, generó un espacio social potenciando diversas experiencias dentro de la residencia: conocer otras (nuevas) realidades, conocer las memorias de sus vecinos, generar *espacios comunes* de aprendizaje. Fue a través de estas acciones que se originó un intercambio horizontal de conocimiento, una comunidad de vecinos compartiendo información y expresiones artísticas. Torrens (2007) menciona algunos casos de pedagogía de *performance* que coinciden con el formato bajo el cual los artistas de Espacio_02 desarrollaron su práctica pedagógica,

específicamente aquella planteada por Charles R. Garoian²⁴ en 1999 quien la define, en palabras de Torrens, como “una práctica crítica emancipatoria que lleva inherente un esfuerzo del performista y de la audiencia y los prepara para una ciudadanía crítica dentro de una sociedad radicalmente democrática” (2007: 52). Este planteamiento, además, manifiesta seis formas pedagógicas de *performance* que abordan determinados campos de acción, una de las cuales implica la *performance* comunitaria que promueve en los ciudadanos el trabajo en colaboración para el fortalecimiento de las “identidades culturales dentro de sus barrios” (2007: 52).

Dos ideas me parecen puntuales desde esta perspectiva: en primer lugar, la definición de pedagogía de *performance*, aquella que promueve la *emancipación* como práctica conjunta entre artistas y audiencia. La segunda, aquella que postula la práctica social de ciudadanos. Estas estrategias para una pedagogía de la *performance* coinciden plenamente con la revisión que hace Rancière sobre los procesos pedagógicos a través del planteamiento de *emancipación intelectual*²⁵; es decir, la “verificación de la igualdad de las inteligencias” (Rancière 2010: 16). Esta apunta a un aprendizaje conjunto, de igual a igual, como aquel que se generó en Espacio_02 alterando el orden impuesto de artistas y espectadores —maestros y alumnos— para promover el trabajo conjunto de dos inteligencias emancipadas. En palabras de Rancière: “Y quien emancipa no tiene que preocuparse por lo que el emancipado debe aprender. Aprenderá lo que quiera, tal vez nada. Él sabrá que puede aprender porque la misma inteligencia está obrando en todas las producciones del arte humano, porque un hombre siempre podrá comprender la palabra de otro hombre” (2007: 33-34).

La *performance* sería aquello que articula el aprendizaje: una práctica por explorar en conjunto. Este es el método emancipatorio que presento a través de los casos analizados en este capítulo, evidenciando un proceso de aprendizaje de los artistas participantes sostenido con la comunidad de vecinos del Centro Histórico de Lima (CIAM). Este capítulo retoma a Rancière para analizar el componente educativo de Espacio_02. La residencia planteó una metodología que se sustenta en el romper con lo que Rancière denomina la *pedagogía del sistema explicador*, aquel método que

²⁴ Profesor de la Escuela de Artes Visuales en la Universidad Estatal de Pennsylvania, fue director de la escuela entre 1999 y 2010. El texto sobre el cual se basa su teoría de educación en *performance*, comentada por Torrens, se titula *Performing pedagogy: toward on art and politics* (1999).

²⁵ Jacques Rancière parte de la teoría de *El maestro ignorante* (2007) generando una serie de reflexiones sobre la palabra *emancipación* y una metodología pedagógica que atenta de innovadora y subversiva, aquella propuesta por Joseph Jacotot, a quien define como “un extravagante pedagogo de comienzos de siglo XIX” (2007: 7). Aquella revolución planteada por Jacotot sería la de eliminar la pedagogía explicadora en beneficio de una práctica de la emancipación de las inteligencias. “Emanciparse solos”.

organiza todo sistema educativo que se constituye desde la necesidad de explicaciones, siendo estas las que conllevan a roles específicos: quien sabe y explica, quien ignora y aprende. Dentro de esta metodología, Rancière manifiesta una lógica de *poder*, es decir, la necesidad frente a la incapacidad, una demostración de quien no puede comprender por *sí mismo*, una desigualdad de las inteligencias. Como he observado, a lo largo de las dinámicas que se establecen en Espacio_02, la residencia propuso una problemática sobre la pedagogía de la *performance*, entendiéndola como una posdisciplina (Taylor y Fuentes 2011) que implica una complejidad en su investigación y práctica.

Por lo tanto, la lógica de la *emancipación intelectual*, se resiste a la lógica de la desigualdad del *sistema explicativo* que se impregna en todo: desde las instituciones educativas básicas hasta las instituciones públicas, privadas y los medios de comunicación (Lectura Mundi 2013). El formato imperante que impregna el *saber contemporáneo*, explicación y verificación, se constituye a partir de procesos de burocracia evaluable que se articulan perfectamente con las leyes del mercado. Desde esta perspectiva, se promueven diferencias en el saber y la posibilidad de igualdad, aquello a lo que se aspira y que no se concreta en estos protocolos infinitos de la explicación.

Hay que invertir la lógica del sistema explicador. La explicación no es necesaria para remediar la incapacidad de comprender. Por el contrario, justamente esa incapacidad es la ficción estructurante de la concepción explicadora del mundo. Es el explicador quien necesita del incapaz y no a la inversa; es él quien constituye al incapaz como tal. Explicar algo a alguien es, en primer lugar, demostrarle que no puede comprenderlo por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos (Rancière 2007: 21).

Los artistas participantes de Espacio_02 se enfrentaron a la residencia desde la postura de *aceptación del desconocimiento* y trabajaron desde este para la creación de espacios de aprendizaje conjunto. Es en este contexto educativo donde se realizaron intercambios de saberes y desconocimiento. Considero que desde este enfoque, es posible concebir programas de aprendizaje en *performance*, siendo la residencia / laboratorio una propuesta pedagógica que alentó un entorno de emancipación intelectual. Por otro lado, como participante-observador de más de dos experiencias diseñadas por elgalpon.espacio (fundamentalmente Espacio_01 y Espacio_02), sostengo que El Galpón ha desarrollado una diversidad de programas pedagógicos

alrededor de la *performance* de manera efectiva. Ello ha implicado una sostenida apuesta por el riesgo y cuestionamiento, propiciando un clima de aprendizaje que se sustenta en una red de saberes compartidos. El Galpón ha construido una sólida propuesta pedagógica *en y desde la performance*, una metodología reconocida por sus participantes como escuela, un modelo hacia el aprendizaje participativo y emancipatorio. Espacio_02 fue un dispositivo de aprendizajes en *performance* y arte participativo vinculados a la identidad de un barrio, el patrimonio histórico, la intervención de espacios de la ciudad desde experiencias creativas, la historia de la ciudad y sus habitantes.

Los artistas participantes de Espacio_02 articularon un contexto pedagógico de socialización en los talleres del CIAM que implicaron tres puntos específicos: la memoria, el barrio y sus tradiciones. Dentro del taller fue posible establecer una ruta de investigación de las memorias ciudadanas por medio de los recuerdos, las formas y los usos de la cultura de la comunidad CIAM. Se recuperó aquella tradición que acompaña a los adultos mayores del Centro Histórico de Lima, quienes fueron una comunidad activa en el diálogo y la transmisión de sus saberes. Las tradiciones y costumbres se compartieron a lo largo de todo el taller, y coincidieron en aquel momento de celebración propuesto en la fiesta de clausura. Esta actividad final transformó el espacio de la Casa Brescia en un lugar de celebración, el patio vecinal celebratorio de la cultura en los barrios del Centro Histórico de Lima.

La fiesta en la casona como *performance emancipadora*, fue aquel momento donde los vecinos celebraron el lugar y compartieron aprendizajes desde el canto y el baile, la comida y la bebida. Esta *performance* participativa incorporó experiencias artístico-estéticas desde los saberes barriales y las tradiciones impregnadas en los vecinos y vecinas del Centro Histórico de Lima. Los artistas participantes de Espacio_02 fueron desaprendiendo todo formato reconocible y explicador sobre la *performance*, mientras se incorporaban a las diversas prácticas ciudadanas compartidas con la comunidad vecinal del CIAM. Esta práctica pedagógica fue uno de los aspectos prioritarios en su formación *en y desde la performance*; es decir, el acto de aprender fuera del rol del aprendiz explicado. Estas acciones pedagógicas desvanecieron la línea que separa a los que enseñan de los que aprenden.

Esta metodología de aprendizaje generó que las actividades llamadas arte, *performance*, taller de bordado, baile, canto, fiesta estuviesen entremezcladas, generando un espacio para la emancipación. Estas actividades fueron significativas

para la comunidad de artistas incorporando a su práctica de *performance* dimensiones experienciales lúdicas y reivindicando formatos que se han alejado con frecuencia de los espacios de aprendizaje, tanto para los artistas como para el público en general.



Imagen 25

Fiesta/ Casa del adulto mayor, Archivo personal (2013)



Imagen 26

Fiesta/ Casa del adulto mayor, Espacio02 (2013c)

Esta propuesta de experimentación de la *performance* desde el juego como espacio para la interacción ha sido trabajada por diversos artistas que provienen de la tradición del *happening* y la *performance*. Allan Kaprow (2007, 2016) reflexiona sobre la posibilidad del *juego* para los procesos creativos; por ello, acciones que promueven el “salir del arte” y “dejar de ser artista” (*Un-Artist*²⁶) involucran el utilizar el lenguaje del *juego* y, desde este, proponer espacios de experiencia creativa. Kaprow considera que son los artistas quienes pueden replantear la capacidad de jugar, entendiendo por esta una actividad creativa, de acuerdos comunes, divertida, con posibilidad de desarrollo de capacidades y la intervención del *azar*. La inclusión del *azar*, los acuerdos, la dimensión creativa son características que se presentan dentro de la práctica del *performance* y, de alguna manera, he observado esa dimensión experimental participativa a lo largo de las acciones que he analizado dentro de esta investigación. Según Kaprow: “La mejor forma de aprender a jugar es con el ejemplo, y los *des-artistas* [*Un-Artist*] pueden darlo. En su nuevo papel como educadores, todo lo que tienen que hacer es jugar como antes lo hacían bajo la bandera del arte, pero entre aquellos a los que no les interesa dicha enseñanza” (2007: 68).

Esta propuesta educativa, desde una práctica relacionada al *performance*, apuesta por el *juego* como una posibilidad para aprender y observar la vida por medio de “una articulación de experiencias significativas de la vida ordinaria” (Montesinos 2007: 115) y encontrar dentro de esta acción una ilimitada fuente de medios creativos.

Retomando las ideas de Rancière (2007, 2010, 2011) que atraviesan esta investigación, pongo énfasis desde su configuración de la educación sobre el *azar* y el *juego*. La metodología de la emancipación intelectual señala que es “la inteligencia la que ve primero el *azar*” (2007: 77) y, a partir de este, por medio de la repetición se incorporan condiciones para “ver de nuevo lo que ha visto, para ver hechos similares, para ver hechos que podrían ser su causa” (2007: 77). El *azar* como aquel detonante en Espacio_02 se incorporó en una práctica continua, presente en los momentos de trabajo en los distintos espacios utilizados. Las *performances* ocurrían dentro de un proceso de *azar* y repetición, aprovechando pequeños sucesos cotidianos que, posteriormente, se volvían una práctica en la repetición. Por medio de este ejercicio simultáneo fueron incorporadas las pautas de las acciones creativas que finalmente concluyeron en los proyectos que he comentado a lo largo de esta tesis.

²⁶ *Education of Un-Artist* (*La educación del des-artista*, 2007/1993) es un texto que recoge algunas de las ideas más importantes de Allan Kaprow en relación a su práctica y pedagogía de *performance*. También se sugiere revisar el texto *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening* (2016).

Por otro lado, Rancière en su análisis de la exposición contemporánea²⁷ —y en esto coincide mucho con Kaprow— menciona cuatro formatos importantes utilizados por los artistas: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio (2011). Sobre el juego, este se refiere a un doble-juego, una alteración de los sentidos, una reconfiguración de la vida cotidiana.

La reduplicación, ligeramente desplazada, de espectáculos, accesorios o íconos de la vida cotidiana, no nos invita ya a leer los signos en los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende agudizar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los signos mismos, y el placer de jugar con lo indecible (Rancière 2011: 69-70).

La capacidad de alterar el cotidiano y sus sentidos, son las acciones que se encuentran presentes en cada uno de los procesos de trabajo de los artistas participantes de Espacio_02. *Performances* que nos invitan a observar y actuar frente a hechos que subvierten nuestros sentidos de lo cotidiano. Explorar lo indecible, incorporar nuevas lecturas (2011).

Las prácticas de integración vecinal, el aprendizaje conjunto entre vecinos y artistas, reforzaron el carácter participativo de la residencia por medio de estrategias que fueron generadas desde las posturas artístico-pedagógicas que he comentado. La impronta educativa se generó a partir de redes de construcción de aprendizaje conjunto donde los artistas participantes y protagonistas del barrio intercambiaron saberes entre sí. Estas estrategias hicieron posible expandir la experiencia con el arte y el aprendizaje de este desde múltiples dimensiones: la *performance*, las visitas guiadas al Teatro y la casona, los talleres con la comunidad CIAM. La experiencia educativa *en* y *desde* la *performance* fue capaz de integrarse a dos instituciones vecinas aliadas, siendo otro de los procesos educativos importantes aquel establecido con una escuela del Centro Histórico de Lima.

La I.E. Nuestra Señora de Monserrat, ubicada muy cerca de la zona de la residencia, aceptó la participación dentro del programa con visitas guiadas para sus alumnas a los lugares de trabajo del proyecto (Teatro, casona, jirón Ica). Gracias a la coordinación con las profesoras Lily y Marina se concretaron visitas guiadas que

²⁷ Este es un análisis sobre el formato bajo el cual se configuran los proyectos expositivos de arte contemporáneo en el libro *El malestar en la estética* (2011).

consistieron en actividades educativas vinculadas a la *performance* en el Teatro Municipal, la Plazuela de las Artes, la Casa Brescia y el jirón Ica. Las visitas fueron propuestas como una experiencia dinámica y participativa con las estudiantes. Empezaban con un recorrido por el Teatro Municipal para luego participar de una *performance* en la Plazuela de las Artes. Esta consistía en ubicar a las estudiantes y sus maestras dentro de una gran cinta elástica blanca, todas juntas, como un grupo cohesionado. Una vez dentro, el grupo exploraba el entorno de la Plazuela y el jirón Ica. Esta experiencia es la recreación de la *performance Aquí en donde caminamos*²⁸ de los artistas Gustavo Ciriaco y Andrea Sonnberger, que prioriza la experiencia de recorrido urbano, a partir de un itinerario de caminata establecido por el grupo participante. El grupo de escolares también recibió una pequeña charla sobre arte contemporáneo, visitaron la casona y conocieron los proyectos que en ese momento se estaban realizando.



Imagen 27

19 de setiembre – visita guiada, El Galpón espacio (2013c)

Una tendencia desde el arte y la educación promueve el desarrollo de programas educativos que trabajen de manera conjunta con las comunidades vecinas a las instituciones artísticas. Las instituciones culturales (museos, teatros, centros culturales) desarrollan una variedad de procesos pedagógicos que vinculan a los diversos públicos

²⁸ *Aqui enquanto caminamos* (2006) es una *performance* creada por los artistas Gustavo Ciriaco (Brasil) & Andrea Sonnberger (Austria). <http://gustavociria.co/trabalhos/aqui-enquanto-caminamos/>

visitantes y trabajan para un mayor fortalecimiento de la relación entre el espacio institucional y el barrio donde estas se encuentran. La propuesta de visitas guiadas con estudiantes escolares del centro de Lima es una idea potencialmente viable para su implementación dentro del programa de actividades del Teatro Municipal. Este tipo de propuestas posibilitan una mayor relación entre las instituciones, los vecinos, las escuelas y el barrio. Propician una integración que incentiva en los vecinos el uso de los equipamientos culturales de la ciudad (teatros, centros culturales) en beneficio de nuevas y mejores relaciones entre la comunidad y las instituciones culturales. A partir de estas experiencias educativas, se hace evidente la necesidad de afianzar la relación entre las instituciones culturales y las comunidades del entorno inmediato. Se hace necesario reconocer proyectos que apunten a un trabajo sostenido a largo plazo.



Imagen 28

19 de setiembre – visita guiada, El Galpón espacio (2013c)

3.3. Concurso yo y mi planta

La *performance* participativa *Concurso yo y mi planta* es otra de las acciones pedagógicas dentro de Espacio_02. Esta propuesta fue una iniciativa del artista Christians Luna, a la que se sumaron los demás artistas participantes de la residencia, para proponer un formato de “concurso de vecindario”. Este concurso, de convocatoria abierta, también favoreció la participación de vecinos del Centro Histórico de Lima, zonas aledañas, transeúntes y todo aquel interesado en exhibir alguna o varias de las plantas que tuviese y cuidase en su casa.

La convocatoria e inscripción generó bastante expectativa en un grupo de vecinos del barrio. Estos ya tenían conocimiento de las actividades de Espacio_02 y habían participado de las diversas acciones que se venían trabajando. El concurso consistió en la exposición de plantas caseras —aquellas plantas que vecinos y vecinas poseen y cuidan dentro de sus casas— además de compartir con el público y jurado las formas de cuidado hacia estas. Contar su historia con ella: desde cuándo la tiene, cómo llegó a tenerla, qué cuidados debe tener con la planta, etc. Sobre ello Luna comenta:

Este concurso invitaba a los vecinos del centro de Lima o alrededores a traer una planta de su casa y exhibirla y decirle a un jurado qué cosa significa una planta en su vida. El individuo es el que debe cuidar la planta y la idea es un poco ver si es que él entiende cuál es el significado real de la planta y, en realidad, le da el verdadero valor que tienen las plantas en nuestra vida (El Galpón espacio 2013a).

El día del concurso el espacio de la casona fue transformado nuevamente por los artistas en un lugar festivo, decorado con cadenas de colores y mesas preparadas para la exhibición de las plantas. La actividad involucró a un grupo de vecinos, quienes mediante su testimonio generaron espacios de diálogo, para compartir su afición por las plantas, flores y vegetación.

Con esta *performance* participativa, la casona nuevamente evidenció la posibilidad de una transformación a futuro en un centro vecinal comunitario; gracias a este encuentro entre artistas y vecinos se hizo más evidente la necesidad de compartir espacios y conocerse como grupo humano a partir del arte y la pedagogía. Esta *performance* demuestra la preocupación del colectivo de artistas por generar *espacios de cohabitación* donde sea posible vincularse al barrio y sus habitantes desde diversas perspectivas que incorporen lo social, lo artístico, lo urbano, lo barrial y doméstico. La reflexión sobre las áreas verdes, dentro de la ciudad y dentro del espacio doméstico, también es una preocupación que estuvo presente en los artistas participantes a lo largo de la residencia, probablemente para evidenciar lo poco valorado de los espacios naturales (parques, malecones, parques zonales, etc.) en nuestra ciudad.

Gracias a la *performance Concurso yo y mi planta* la Casa Brescia fue transformada en un lugar de aprendizaje y exhibición. Las plantas expuestas por los vecinos propiciaron la admiración para todos los que asistieron a la presentación. Esta pequeña actividad en el vecindario es un buen ejemplo para pensar en posibles encuentros futuros entre artistas y ciudadanos dentro de contextos específicos que

evidencia lo importante de generar estos espacios físicos y sociales, para establecer diálogos y propuestas de convivencia ciudadana.



Imagen 29

28 setiembre – Concurso yo y mi planta, Espacio02 (2013c)

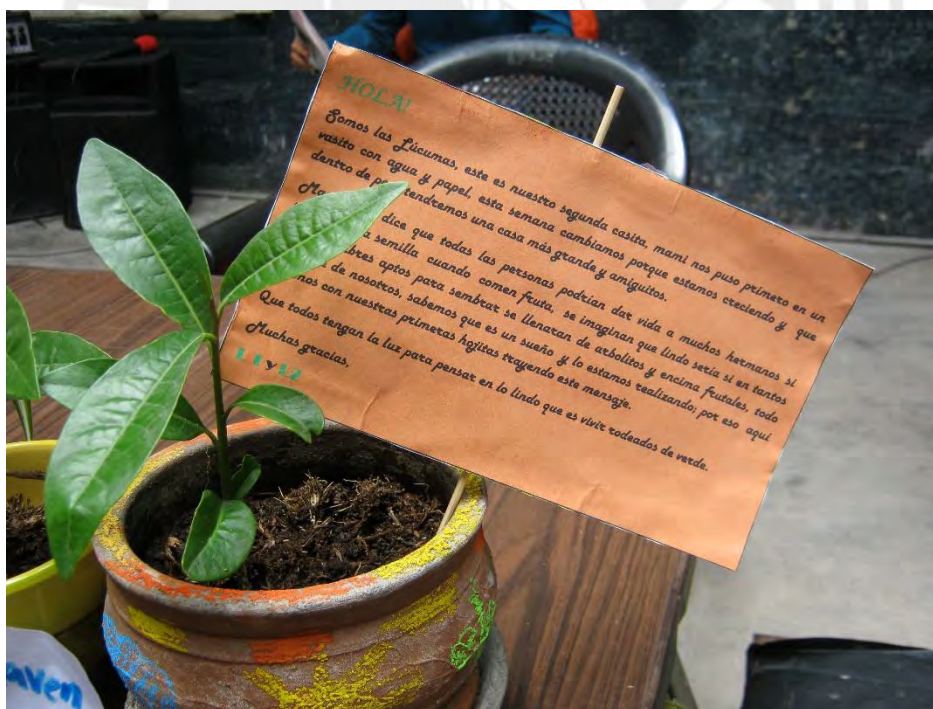


Imagen 30

28 setiembre – Concurso yo y mi planta, Archivo personal (2013)

Esta propuesta presenta la impronta educativa que he comentado en los trabajos anteriores con la comunidad CIAM y las estudiantes de la institución educativa Monserrat. La transmisión de saberes se genera desde experiencias compartidas horizontales, donde el rol maestro / aprendiz, profesor / alumno, ponente / público, artista / público ha sido alterado, posibilitando espacios educativos ciudadanos. Desde el arte y la apuesta por la *emancipación*, se genera la toma de control sobre procesos de aprendizaje y convivencia para organizarlos, protegerse e implementar mejoras en la comunidad.

Así como el azar y el juego se hacen presente en el desarrollo de los espacios creativos del arte contemporáneo, también es posible pensar en estos procesos desde la propuesta de Jameson (1992), quien plantea una estética de *mapas cognitivos* para restablecer una representación renovada de los sujetos en el sistema actual. Es posible pensar los intentos desde el arte contemporáneo por generar espacios de posicionamiento crítico identificando diversos aspectos de la realidad y reconfigurando sus significados, intercambiando conocimientos, construyendo y articulando aquellos silenciados por contextos que ejercen poder —desde lo político, desde un sistema neoliberal global— anulando toda posibilidad de fomentar espacios comunes, aprendizajes, enseñanzas colectivas que establezcan puentes de ciudadanía y reflexión.

Una estética de la confección de mapas cognitivos —una cultura política de carácter pedagógico que pretendiese devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global— tendría que tener necesariamente esta dialéctica de las representaciones que hoy ha alcanzado un enorme grado de complejidad: tendría que retroceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas de ella (Jameson 1992: 120).

Desde el arte se enuncia la posibilidad de *irrumper* activamente en la realidad, y esto es trabajar creativamente desde lo cotidiano, permitiendo un análisis que establezca nuevas formas o aquellas existentes pero restablecidas a nuevas dimensiones que permitan tomar posición sobre ellas. A través del arte —lo define como un nuevo arte político— es posible generar estos cambios y nuevos planteamientos de acción. Espacio_02 ha generado un trabajo de mapeo a escala espacial y social. Como he comentado en cada uno de los trabajos analizados, la residencia ha investigado desde la teoría y la práctica, los espacios de la ciudad y sus significados; a los ciudadanos habitantes de estos espacios y su memoria, su presente. Identifico una

“estética en la confección de mapas cognitivos” que hace posible un arte de la *performance* involucrada dentro de procesos creativos, pedagógicos, sociales, culturales y urbanos.

Un nuevo arte político —si tal cosa fuera posible— tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— y forzar al mismo tiempo una ruptura con él mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos, y nuestras posibilidades de acción y lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social. Si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial (Jameson 1992: 120-121).

Una dimensión de lo político avizora en una propuesta como Espacio_02, en tanto se alteran los formatos de nuevas vinculaciones entre sujetos, objetos, tiempos y espacios. Redefinir aquello que es común, como sucedió en el Teatro, la calle y sobretodo la Casa Brescia. Esta última, como el lugar para explorar constantemente desde la *performance* las relaciones entre todos los involucrados: artistas, vecinos y ciudadanos. Esta fue capaz de proponer a este lugar dentro de la categoría de centro vecinal, una escuela de arte y cultura para todos. Un lugar capaz de propiciar dinámicas constantes de *disenso* y *reconfigurar* identidades e imaginarios en este grupo de ciudadanos. Una celebración de sus tradiciones, expresiones culturales, el disfrute y aprendizaje conjunto de aquello que aún vive —y fuertemente— en el Centro Histórico de Lima.

La jornada del *Concurso yo y mi planta* no solo planteó la posibilidad de construir un espacio de apreciación y diálogo sobre el cuidado de plantas y flores en casa; también otorgó un rol protagonista y agente a los vecinos participantes de esta experiencia, quienes compartieron su testimonio en relación al cuidado, recuerdo y cariño hacia las plantas de sus hogares. Escuchar el testimonio de cada vecino fue una experiencia inspiradora para los artistas participantes que generó nuevos espacios para pensar nuestros vínculos con la naturaleza, con el hogar y el cuidado de estos seres vivos. Este concurso impulsó un espacio para compartir experiencias, aprender en conjunto y generar alternativas entre los artistas y vecinos para difundir buenas prácticas en el barrio. La jornada fue una clase magistral sobre la naturaleza de las plantas y sus cuidados en el hogar. Cada vecino y vecina incorporó información sobre los cuidados

de sus plantas y algo verdaderamente significativo para todos quienes estuvimos en ese momento fue el escuchar sus vivencias, emociones y reflexiones; imprimió una dimensión humana que se expandió a todos los asistentes.

El uso de acciones pedagógicas desde la *performance* propició el pensar la casa como un lugar para el encuentro, la participación, la enseñanza y el aprendizaje. La potencia del lugar utilizado como un *centro de aprendizaje vecinal* fue crucial para el desarrollo y reflexión sobre prácticas ciudadanas desde el arte en el contexto de Espacio_02. Estas alternativas de arte y educación en la residencia propiciaron un giro de las actividades centrales y ofrecieron mayores posibilidades de acción social y trabajo colaborativo entre las instituciones vecinas aliadas, vecinos interesados en el programa y los artistas participantes de la residencia.



Imagen 31

28 setiembre – Concurso *yo y mi planta*, Espacio02 (2013c)

3.4. Escuelita

Hoy en día, podemos reconocer no solo el discurso, sino también la enseñanza como medio artístico. Si Beuys dibujó una línea conceptual entre su producción como escultor y su obra discursiva / pedagógica, muchos artistas contemporáneos no ven distinciones fundamentales entre estas categorías. Programar eventos, seminarios y discusiones (y las instituciones alternativas que pueden resultar de estos) pueden ser considerados como resultados artísticos exactamente igual que la producción particular de objetos, *performances* y proyectos. Al mismo tiempo, el arte pedagógico plantea un persistente

conjunto de problemas epistemológicos para el historiador y crítico de arte: ¿qué significa hacer educación (y la programación) como arte? ¿Cómo juzgamos estas experiencias? ¿Qué tipo de eficacia buscan? ¿Necesitamos experimentarlos de primera mano para comentarlos? (Bishop 2012: 245)

La educación como medio artístico es un recurso que artistas contemporáneos utilizan dentro de sus procesos creativos. Más allá de cuestionar procesos y prácticas que establecerían un debate sobre lo que es o *no pertinente* desde el arte y la posibilidad de estas acciones educativas como propuestas artísticas —algo en lo que Claire Bishop (2012) profundiza con suma pertinencia—, mi intención ha sido analizar las propuestas artístico-pedagógicas de Espacio_02 como aquellas que formularon y potenciaron la residencia a nuevas y significativas experiencias artísticas. Considero importante valorar este tipo de experiencias artístico-pedagógicas en contextos como el nuestro en donde el diálogo, la colaboración y la dimensión relacional se construyen como necesidad de encontrar formatos de acción ante una precaria institucionalidad artística y educativa.

Es esta dimensión de la *urgencia* y la *participación* desde donde encuentro grandes posibilidades para estas plataformas artísticas de enseñanza-aprendizaje, una potencia que fue desarrollada por los artistas participantes de estas experiencias pedagógicas dentro de Espacio_02. Artistas junto con un grupo de vecinos participantes cooperaron en este formato de trabajo pedagógico; lejos de entrar en cuestionamientos sobre lo que se define como arte / no arte, desarrollaron experiencias e intercambio de saberes. Estas estrategias plantearon pensar en formas de mediación con el mundo desde procesos de enseñanza-aprendizaje, una metodología que puede ser respuesta al contexto contemporáneo en donde somos los ciudadanos quienes debemos *rearticular el mundo*, a saber, lo real cotidiano, lo político, lo común y su potencia en lo colectivo. Mapear nuestra cultura, nuestros lugares y articularnos en esta exploración que nos lleve a recuperar y recrear todo espacio que ha sido tomado por el poder. Es posible pensar que el giro participativo y pedagógico del arte contemporáneo responde a esta necesidad de relacionarse nuevamente con el mundo, entre sujetos, en lo cotidiano. Como se ha demostrado a lo largo de esta investigación, ha sido prioritario para la comunidad de artistas plantear por medio de las diversas estrategias de laboratorios / procesos / acciones una mediación que permita estudiar la realidad desde diversos formatos creativos y replantear los vínculos con esta.

La *performance Escuelita* que desarrollé como parte de mi experiencia artística hacia el final de la residencia, partió de mi decisión por generar un espacio de

experimentación basado en una propuesta de arte y educación. Considero, como artista participante de Espacio_02, que pude aproximarme de diversas maneras a la *performance* y al arte participativo, a la vez que aprender de todo el entorno en el que nos encontrábamos. La residencia fue para la comunidad de artistas un campo expandido de aprendizaje constante, un proyecto alternativo a los espacios de pedagogía tradicionales, que tuvo como fin proponer un lugar accesible a todos (artistas, vecinos, transeúntes, visitantes) para aprender creativamente: un aula expandida capaz de integrarse a cualquier lugar y en el que todos los interesados pudieron participar. *Escuelita* continuó la premisa de trabajo conjunto entre artistas y vecinos, confirmando que fue en el compartir y trabajar de manera colectiva donde se presentaron los mayores logros de aprendizaje, gracias a los cuales se enriquecieron las reflexiones sobre el arte y la educación dentro de Espacio_02.

La *performance Escuelita* ocupó la Casa Brescia, para transformarla en una *escuela abierta*. Esta escuela no tuvo límite de edad ni selección alguna. La casa fue transformada en un espacio abierto para el diálogo entre artistas, vecinos y transeúntes a partir del uso de recursos pedagógicos típicos de una sesión de clase en la escuela (elaboración de mapas conceptuales, fichas con dibujos o frases sobre papeles de colores, lluvia de ideas, etc.) con el fin de fomentar la conversación y debate entre los participantes. Durante esa experiencia, no solo tuve la suerte de contar con el apoyo de mis compañeros artistas de Espacio_02, sino que además conocí vecinos, transeúntes, gente de todas las edades que tenía ganas de formar parte de esta *escuela efímera*, y sobre todo opinar, pero también escuchar.

Espacio_02 fue principalmente un espacio de formación en *performance*, por ello es de especial interés comentar en este subcapítulo la dimensión formativa de los artistas participantes dentro de la residencia. Un formato de aproximación a la *performance* y el arte participativo poco habitual en nuestros contextos formativos artísticos en el año 2013. Una metodología que enfatizó la necesidad de un aprendizaje fuera del aula y en pleno contacto con un entorno específico de nuestra ciudad. Un formato que Groys (2009) reclama para los procesos de formación de artistas.

Ahora, como nunca antes, la educación de los artistas suspende al estudiante en un ambiente que tiene el propósito de aislarlo, de ser exclusivamente un lugar de aprendizaje, análisis y de experimentación exento de las urgencias del mundo exterior. Paradójicamente, el objetivo de este aislamiento es precisamente preparar a los estudiantes para la vida fuera de la escuela, para la "vida real". Sin embargo, esta

paradoja es quizás lo más práctico de la educación en arte contemporáneo. Es una educación sin reglas. Pero la llamada vida real, donde estamos sujetos a una infinita variedad de improvisaciones, sugerencias, confusiones y catástrofes, está también, finalmente, sin reglas. En última instancia, enseñar arte significa enseñar vida (Groys 2009: 27).

Las propuestas artísticas de carácter pedagógico de Espacio_02 (taller CIAM, visitas guiadas I.E. Monserrat, *Concurso yo y mi planta* y *Escuelita*) tienen en común partir de una decisión que involucra aspectos de enseñanza-aprendizaje en diferentes momentos y con diferentes fines; sin embargo, me interesa precisar que considero que las *performances* que se han comentado a lo largo de la tesis presentan también una impronta educativa. Por lo tanto, concluyo que el componente pedagógico ha estado presente a lo largo de toda la residencia haciendo de esta un espacio para la formación de los artistas participantes en prácticas de *performance*. La preocupación de los gestores de Espacio_02 por el aspecto formativo de la residencia deja en evidencia una absoluta conciencia sobre la carencia de espacios de enseñanza de arte contemporáneo en sus estrategias de producción: instalación, *performance*, prácticas interdisciplinarias, etc. Como uno de los artistas participantes de la experiencia formativa, es importante poner énfasis en la oportunidad que proyectos como este generan en la comunidad de artistas. Un espacio de formación capaz de ofrecer herramientas de aprendizaje significativo sobre un arte como el de la *performance*. Camnitzer (2016) reconoce la complejidad en los modelos educativos para la formación de artistas y hace una pertinente reflexión sobre los procesos críticos necesarios para generar un adecuado espacio pedagógico. La apuesta pedagógica de la residencia coincide con la mirada de Camnitzer quien ve necesario incorporar nuevos formatos de aprendizaje para los artistas, enfatizando una metodología que apueste por el diseño de *laboratorios interdisciplinarios* (2016), capaces de expandir la teoría y “sacudir los paradigmas fosilizados y jugar con especulaciones y conexiones consideradas ilegales en el campo del conocimiento disciplinario” (2016: 120).

La propuesta pedagógica para la formación de los artistas participantes de Espacio_02 planteó un aprendizaje desde la *performance* y el arte participativo. Un aprendizaje desde prácticas interdisciplinarias que originó la expansión de un proceso educativo hacia la investigación creativa en lugares específicos y el entorno circundante. Espacio_02 evidencia la decisión de irrumpir con el supuesto encapsulamiento que todo proceso educativo en arte conlleva. Es decir, procesos educativos que se generan desde modelos burbuja aislando a sus estudiantes en regímenes disciplinarios con el

fin de separarlos de toda experiencia integral en contextos ciudadanos. Espacio_02 hizo evidente que otros procesos de aprendizaje son posibles dentro del contexto artístico, que se hace necesario incluir —en su estudio y práctica— las manifestaciones del arte desde su desmaterialización hacia el campo expandido (*performance* y participación) y sus manifestaciones creativas como hecho social, político, cultural e identitario.

Considero que Espacio_02 fue una respuesta educativa en la formación de artistas, un modelo que es posible replicar como apuesta pedagógica. Se hace necesaria una apuesta educativa en el contexto de las artes que enfatice una dimensión local cultural, genere procesos de aprendizaje capaces de incorporar espacios creativos de reflexión sobre problemáticas de nuestro contexto y sociedad.



Imagen 32

Escuelita, Espacio02 (2013c)

Bishop (2012) hace una revisión crítica del sistema educativo para manifestar que, en oposición a una crisis educativa e institucional artística, se ha generado una importante tendencia que incorpora prácticas pedagógico-artísticas —en mi opinión, Espacio_02 sería prueba de ello— para desde espacios alternos generar nuevos formatos y metodologías de aprendizaje. Estrategias de aprendizaje que se están posicionando en diversos lugares (sobre todo en museos, centros culturales, barrios y comunidades), creando nuevos vínculos y formatos de pedagogía colectiva (2012: 241-

242). Ante este contexto, me pregunto lo siguiente: ¿se puede hablar de un posicionamiento de la pedagogía desde las prácticas artísticas contemporáneas? ¿La tendencia hacia prácticas de arte participativo es aquella que ha permitido una expansión de estas hacia la pedagogía?

Desde elgalpon.espacio, como institución cultural gestora de la residencia artística, ha habido un fuerte interés por las prácticas de pedagogía; estas se han reflejado en los diversos proyectos ejecutados, generando espacios (talleres, laboratorios) para explorar desde la teoría y la práctica la *performance*, expandiendo sus significados a diversos formatos de trabajo interdisciplinario. El equipo gestor de elgalpon.espacio ha sido el responsable de la conceptualización, implementación, desarrollo y presentación de la propuesta pedagógica en el proyecto Espacio_02. La residencia artística logró conformar una comunidad de aprendizaje colectivo capaz de propiciar un espacio formador de artistas que brindó herramientas difícilmente incorporadas en los procesos habituales de formación artística. El proceso de investigación planteado por la residencia promovió una metodología de aprendizaje que es compleja de incorporar en nuestro contexto formativo artístico. El aporte de Espacio_02 ha sido el generar un espacio educativo innovador que benefició a un grupo de artistas, cuya práctica se ha visto enriquecida y expandida a nuevos ejes de trabajo en arte y cultura.

Para Bishop, este fuerte interés por las prácticas pedagógicas desde las artes se presenta como un espacio alternativo a aquellos generados por los sistemas de educación formal dominados por el “capitalismo académico” (2012). Un sistema de poder que contempla la educación desde los espacios del capital, desde donde todo es medible en relación a la economía, rentabilidad, criterios de evaluación y logros, garantía de calidad, encuestas, productividad académica para profesores y alumnos. Bishop reflexiona sobre este como una crisis general de la academia y su poderosa relación con el capitalismo, en un sistema donde la eficiencia y la profesionalización son medidas desde la inserción profesional en el mercado. En nuestro contexto, este modelo de éxito profesional artístico está fuertemente presente desde el mercado y el sistema de galerías y ferias, que ejercen presión sobre las expectativas de profesionalización de los estudiantes. Sobre ello, Bishop precisa que, en la actualidad, las expectativas del sistema educativo se fortalecen dentro de los modelos de producción del capital y desde el “capitalismo académico” se “lideran cambios en los roles de estudiantes y docentes, se afecta la estética y el *ethos* de la experiencia educativa” (2012: 268).

El “capitalismo académico” presenta como estrategia de éxito y garantía educativa actividades de investigación emprendedora, asociaciones con la industria, aumento de la participación de los estudiantes a un menor costo nacional, y finalmente, una de las últimas estrategias el reclutamiento de estudiantes extranjeros de alto pago (Bishop 2012: 268). Esta sujeción disciplina a los sujetos para una vida educativa dentro del capitalismo globalizado occidental “iniciando a los estudiantes en una vida de deuda, mientras que coaccionan al personal en formas cada vez más onerosas de responsabilidad administrativa y monitoreo disciplinario. Más que nunca, la educación es un aparato ideológico central del estado a través del cual las vidas se forman y se manejan bailando al paso del ritmo dominante” (2012: 269).

Esta crítica sobre los nuevos modelos educativos vinculados al capitalismo propone pensar en la urgencia de estrategias educativas alternas. Establecer rutas de trabajo que dialoguen e integren múltiples plataformas, que contrarresten este efecto aislante y expansivo de la educación en el mercado global. Por ello, es necesario reconocer elementos pedagógicos que pueden colaborar con una mirada crítica pero también propositiva a desafiar este contexto de educación y mercado. Formatos como Espacio_02 responden acertadamente a esta problemática y coinciden con aquello que puede enfrentar de manera crítica no solo al modelo educativo contemporáneo de “capitalismo académico” sino también a la *hybris del punto cero* (Castro-Gómez 2007) que representa el modelo bajo el cual un sistema dominante (la cultura occidental) construye la academia. “La universidad moderna encarna perfectamente la *hibrys del punto cero*, este modelo epistémico se refleja no solo en la estructura disciplinaria de sus epistemes, sino también en la estructura departamental de sus programas” (Castro-Gómez 2007: 297).

Un lugar de formación como la universidad está planteado como un espacio de disciplinas separadas, pero además un espacio donde se define la propuesta educativa basada en esquemas establecidos de manera casi inamovible. La propuesta que formula Castro-Gómez para hacerle frente a este poder imperante de la educación en la *hybris del punto cero* consiste en tres formas para enfrentarla: el pensamiento complejo, la transdisciplinaria y la transculturalidad. El paradigma del pensamiento complejo, propone una dimensión múltiple capaz de integrar la complejidad de lo “físico-químico-biológico-psicológico-social-cultural” (2007: 300); es decir, la posibilidad de ver al sujeto en una dimensión integral que lo involucra en diversos aspectos que potenciarían un espacio red para la experiencia de aprendizaje. Este pensamiento complejo es posible de desarrollar desde espacios de aprendizaje transdisciplinar,

definido como aquel que “afecta el quehacer mismo de las disciplinas porque incorpora el principio del tercio incluido” (2007: 301); es decir, incorpora antes que excluye, asume que existe un diálogo que integra.

El reto pedagógico que propuso Espacio_02 fue aquel de explorar la dimensión del pensamiento complejo desde el arte. Salir de los esquemas y parámetros formales —aquellos que usualmente imponen las disciplinas— y asumir un proceso formativo integral, aceptando dimensiones de lo social y lo cultural. Como he analizado a partir de las *performances* comentadas en esta investigación, los artistas participantes se enfrentaron de diversas maneras a procesos creativos, siendo posible incorporar lo político, el espacio urbano, la pedagogía, lo participativo, lo social y la identidad.

La propuesta de Castro-Gómez menciona la *transculturización del conocimiento*. Esta se precisa como la incorporación de “aquellos conocimientos que han sido excluidos del mapa moderno de las epistemes por haberseles considerado como míticos, orgánicos, supersticiosos y prerracionales” (2007: 306). Desde Espacio_02, la *performance* ha permitido establecer la posibilidad de incorporar aquello que Castro-Gómez señala como el acercamiento a la *doxa*, conocimientos que incorporan dimensiones orgánicas, corpóreas, sentidos, mítico, oral. Aquello que no puede calificarse como científico, académico.

Espacio_02 incorporó diversos saberes que enriquecieron el conocimiento. Las prácticas de arte participativo forjaron la recuperación de una memoria oral, pero también la recuperación de tradiciones físicas, emocionales, históricas y barriales. El aprendizaje de *performance* ha sido construido desde el diálogo, ha sido un aprendizaje de ida y vuelta, que incorporó las prácticas culturales de los vecinos y las instituciones vecinas aliadas en los diversos procesos de participación. Esta dimensión constructiva de un espacio pedagógico artístico-*creativo-común* es uno de los aspectos más interesantes a resaltar de la residencia.

Retomando el proyecto *Escuelita*, debo precisar que esta *performance* se planteó como un ejercicio de conclusión de mi aprendizaje dentro de Espacio_02. Comentar este ejercicio me permite reforzar las ideas desarrolladas a lo largo de este capítulo. Como artista participante, resultó clave poder observar y experimentar el contexto pedagógico de la residencia. Por primera vez en el contexto local tenía la posibilidad de participar en una experiencia que promueva el estudio y la práctica sobre

performance en un proceso de esta complejidad. Espacio_02 fue una escuela para la investigación de arte contemporáneo.

La sesión de clase de la *performance Escuelita* empezaba con una visita guiada a los participantes (vecinos y transeúntes) a los principales espacios arquitectónicos de la casona. Posteriormente, se desarrollaba una dinámica de creación de mapas conceptuales que introducía los temas a trabajar. Esta dinámica de formato escolar utilizaba papelógrafos y cartulinas de color para escribir, dibujar y proponer ideas. Los participantes escribían frases, ideas, palabras sobre cuatro conceptos: arte, patrimonio, cultura y barrio. Frases como “vives en un barrio con historia, la historia es vida, cuida tu barrio que tú también haces historia” se podían leer en los papelógrafos que documentaban las ideas de los participantes. La parte final de la *performance* se desarrollaba alrededor del diálogo para compartir impresiones sobre la visita a la Casa Brescia y complementar ideas sobre los conceptos elegidos. Uno de los aspectos más importantes de este diálogo fue la reflexión conjunta sobre el patrimonio y la preocupación por el destino de la casona.



Imagen 33

Escuelita, Espacio02 (2013c)

Uno de los aspectos más importantes en mi experiencia como artista participante en Espacio_02 fue, sin duda, la posibilidad de aprender dentro de un contexto específico: el Centro Histórico de Lima. Aprender en una dimensión integral, incorporando sus múltiples formatos de trabajo. Por ello, es importante reconocer los

retos y dificultades que implicó el trabajar bajo formatos creativos no usuales, no aprendidos previamente. Considero que esta aproximación amplificada a todo aquello que rodea e involucra al artista es un giro importante en la producción de arte y la formación de artistas en la actualidad. Un desplazamiento que, desde la *performance*, manifiesta una nueva dimensión para los artistas y los vínculos con su entorno.

Sostengo que el formato de trabajo que ha incorporado las prácticas de pedagogía en Espacio_02 plantea un acertado espacio alternativo para la formación de artistas en arte contemporáneo. Estas prácticas establecen un doble efecto en la acción: por un lado, desarrollan en el artista un vínculo cercano con su entorno y, por otro, generan plataformas creativas colectivas, que a largo plazo pueden reforzar una mayor participación sobre los diversos problemas que afectan a su comunidad.



CONCLUSIONES

1.

Analizar el contexto político gubernamental dentro del cual se concretó Espacio_02 evidencia que existen formatos de políticas culturales, articulados a un plan de trabajo integral, capaces de propiciar espacios de investigación y profesionalización de artistas. Estos otorgan nuevas herramientas ciudadanas que benefician y transforman desde lo político hasta lo artístico. Sostengo que, gracias a ese contexto de transformación cultural y ciudadana, se pudo generar un fondo de apoyo a la investigación en *performance*.

Este eficiente plan de políticas culturales, diseñado por la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima durante la gestión del 2011 al 2014, fue capaz de funcionar como un gran programa acorde a nuestro contexto específico de ciudad. A través de sus tres subgerencias (Subgerencia de Promoción Cultural y Ciudadanía, Subgerencia de Artes Escénicas e Industrias Culturales; y la Subgerencia de Patrimonio Cultural, Artes Visuales, Museos y Bibliotecas) se desarrollaron diversos proyectos culturales con un fuerte énfasis en ciudadanía. Este fue un factor clave para pensar la ciudad y a sus habitantes desde la diversidad de sus expresiones locales, barriales, cotidianas y artísticas.

La División de Teatros Municipales, liderada por Marisol Palacios, cumpliría un rol primordial dentro del proceso de apertura del Teatro Municipal de Lima, generando un programa de actividades que implicó el uso de este desde múltiples perspectivas, una visión que defino como “la creación de un centro de artes escénicas”. El Teatro Municipal se planteó como una institución integral capaz de acoger, no solo aquellas propuestas tradicionales y hegemónicas de las artes escénicas, sino también una diversidad de formatos artísticos experimentales. El Teatro Municipal entendido como un “centro de artes escénicas” acogió artistas, profesionales y emergentes de nuestro contexto, fomentando espacios de profesionalización en artes escénicas y experimentales.

Espacio_01 y Espacio_02 se generan dentro de este contexto y evidencian una preocupación por incluir una práctica tan compleja como la *performance*. Considero que fue precisamente este clima político cultural el que logró concretar un programa tan ambicioso y complejo como Espacio_02. La residencia logró consolidar a los artistas participantes quienes en la actualidad continúan con la línea de trabajo artístico que se

experimentó; es decir, aquella que trabaja espacios de *performance* en contextos específicos, proyectos con comunidades, espacio público y programas desde el arte y la pedagogía.

Encuentro una pista clave para la gestión de proyectos culturales en arte contemporáneo y sus diversas ramas: la relación articulada entre espacios autogestionados y el sector gubernamental. Este modelo de trabajo se ocupa de manera conjunta en la realización de proyectos de cultura, e incorpora programas liderados por profesionales del campo con la suficiente experiencia para desarrollarlos exitosamente. Por ello, considero este modelo debe ser observado con mayor precisión y debe ser entendido como una forma efectiva de operatividad y promoción de la cultura; la posibilidad de articulación con un “sector que entiende la necesidad de trabajar con y fomentar la creatividad ciudadana, y a la vez generar procesos de formación y desarrollar estrategias de gestión que aseguren su sostenibilidad” (Yúdice 2012: 285).

2.

Uno de los aspectos claves a resaltar es aquel que involucra la reflexión sobre la ciudadanía desde la *performance*, uno de los lineamientos fundamentales de trabajo del programa Espacio_02. El concepto de ciudadanía se profundizó a partir de las acciones creativas desarrolladas por los artistas para fortalecer, reconocer y visibilizar la identidad cultural de las diversas comunidades barriales del Centro Histórico de Lima por medio de sus expresiones artísticas y culturales (MML 2013a: 2). Espacio_02 fomentó una postura crítica y creativa sobre la ciudadanía, utilizando como herramienta artística la *performance*; a través de esta posdisciplina (Taylor y Fuentes 2011), se generó un mayor vínculo con el entorno barrial propiciando relaciones entre la comunidad de artistas de Espacio_02, vecinos participantes, instituciones vecinas aliadas, el territorio ocupado y las edificaciones emblemáticas dentro de este.

La *performance* como un método de empoderamiento ciudadano, se desarrolló por medio de un conjunto de actividades que hicieron reflexión sobre las diversas problemáticas que componen las ciudades contemporáneas: el espacio público, la desigualdad social, el monopolio de los formatos de ocio por el régimen neoliberal (ciudad consumo), la violencia y exclusión de diversas poblaciones. Desde las diferentes actividades en el jirón Ica —ocupación de la Casa Brescia, indagación sobre la memoria, habitar el barrio y los intercambios cotidianos con vecinos y vecinas participantes— es posible observar un laborioso proceso que ubicó a la comunidad de artistas participantes en el rol de “ciudadano-como-artesano” (Sennett 2006). Un sujeto capaz de vivenciar

procesos del hacer y el saber, de cuestionar constantemente su entorno, los procesos simbólicos que lo conforman y tomar acción. En el contexto actual, necesitamos desarrollar estrategias para encontrar una emancipación ciudadana del rol hegemónico que el sistema capitalista impone en nuestras ciudades contemporáneas, el “consumidor-espectador-ciudadano”, que se constituye a través de lo inmediato, el cambio constante y la novedad como experiencia de vida en la ciudad.

El “consumidor-espectador-ciudadano” vive la ciudad desde una perspectiva multitarea —un sistema *multitask*, como quien navega la red— a través de estímulos infinitos que lo alientan al consumo, por medio de respuestas rápidas y de una operatividad mínima incorporándose al entorno urbano desde un principio individualista de “experiencia y satisfacción en mercancías”. Esta nueva constitución del sujeto en la ciudad es el nuevo paradigma que he mencionado desde las posturas de teóricos urbanistas (Borja 2003; Caldeira 2007; Ciccolella 2012; Harvey 2013; Ludeña 2009; Vega Centeno 2015) que reconocen fuertes componentes de tensión social, exclusión y una neutralización de la cultura hacia un formato global.

Espacio_02 fomentó aquel rol de “ciudadano-como-artesano” para generar espacios de investigación y convivencia que plantearon un trabajo de comunidad artística y reconocimiento de identidades y expresiones culturales locales en constante diálogo con habitantes del entorno e instituciones vecinas aliadas. Considero que la metodología planteada dentro de la residencia es un modelo de trabajo desde la *performance* que puede articularse desde múltiples propuestas institucionales culturales y gubernamentales. El arte contemporáneo, desde este eje, puede ser una herramienta que propicie espacios de reflexión ciudadana.

3.

Sostengo que en Espacio_02 la *performance* generó una metodología para estudiar los espacios de la ciudad a la vez que reconfigurarlos, es decir, amplificar sus sentidos y, de este modo, propiciar nuevos usos ciudadanos. Por ello, considero importante señalar la metodología bajo la cual los artistas se relacionaron con los procesos de investigación para estos entornos urbanos: la infiltración en los procesos de la realidad, la mediación entre espacios, sujetos y objetos, y el énfasis en nuevas posibilidades simbólicas. Es a través de estas formas de trabajar (análisis, comprensión, propuestas creativas) que se generaron prácticas artísticas de reconfiguración en los espacios del Centro Histórico de Lima. Por lo tanto, concluyo que la *performance* es aquel campo posdisciplinario que permite amplificar procesos de investigación en los

espacios urbanos. Desde esta, es posible el uso de estrategias diversas para la interacción e intersección de sentidos, saberes, narrativas y acciones que fomenten el uso y derecho de los espacios urbanos.

La *performance* permitió que los artistas participantes sean capaces de *entrar y salir* del arte en el trabajo de campo, alterando significativamente los espacios de la ciudad, enfatizando críticamente una *reconfiguración* de usos y sentidos. Como he señalado estas estrategias de producción artística han estado insertadas históricamente en contextos urbanos, desde diversos ejes, usualmente vinculados con procesos de lucha y protesta política. Esas *performances* presentan como característica “la producción de un simbolismo doméstico fácilmente reconocible e intensamente emocional” (Vich 2015: 181). Desde la *performance* también se encontraron nuevas posibilidades simbólicas para generar una *tensión agonista* con los espacios. Estas tensiones simbólicas desde la *performance* en el caso de Espacio_02 hicieron posible el descubrir otros sentidos para desafiar ciertos contextos existentes (Mouffe 2014: 103). La introducción de nuevos sentidos, en oposición a aquellos del orden imperante, permitió establecer inusuales observaciones en el jirón Ica y los edificios ocupados. Los debates sobre el uso de los espacios de la ciudad se intensificaron desde el jirón Ica, un lugar que, vuelto peatonal en el 2012, propuso una nueva forma de articulación en los recorridos urbanos.

El jirón Ica, desde el 2013 hasta la actualidad, no ha cambiado mucho; aún recibe una fuerte densidad de peatones, artistas de la calle y afluencia de diversos grupos de visitantes que hacen uso de los restaurantes que allí se encuentran. En mi reciente visita por este lugar, pude confirmar que el recorrido peatonal sigue siendo bastante parecido a aquel que realizábamos durante Espacio_02. Me sorprendió gratamente visitar algunos lugares que frecuentábamos, como la panadería “Matilde”, contigua a la Casa Brescia, un lugar donde la comunidad de artistas participantes tuvo tardes de lonche, de comprar el pan, el café y los postres. Mi paseo confirmó que los edificios estudiados por Espacio_02 se encontraban cerrados: tanto la Plazuela de las Artes, como la Casa Brescia siguen siendo lugares cerrados e inaccesibles al entorno cotidiano.

Intenté acercarme a la Casa Brescia y pude observar, a través de una de sus puertas entreabiertas, a tres personas que se encontraban organizando el lugar. Esta vez la casa lucía como un depósito, llena de planchas de cartón y bolsas de plástico. La casa, lucía deteriorada, en una condición deplorable, que ejemplifica uno de los tantos casos de deterioro y descuido de nuestro patrimonio histórico.

Aún me pregunto en las posibles soluciones respecto al uso y valor de los espacios arquitectónicos del Centro Histórico de Lima. Al parecer se presentan dos alternativas para su preservación: volverse un escenario arquitectónico para alguna firma o corporación de nivel global, o ser un depósito inaccesible en constante peligro de desaparición. El sueño de una casa de vecindad o centro cultural para los vecinos tan solo pudo ser viable a través de aquel *gesto artístico* que Espacio_02 tuvo para este tipo de lugar.

Esta lenta transformación de los lugares en el centro de Lima confirma que todavía nos encontramos ante un tímido proceso de transformación urbanística. Considero importante indagar con mayor profundidad sobre este fenómeno urbano que aún no manifiesta la fuerza del modelo de “urbanismo capitalista”, que es posible apreciar en otras zonas de nuestra ciudad; un modelo que puede, sobre todo, reconocerse como aquel fenómeno urbano denominado *gentrificación*²⁹. Futuras investigaciones podrían contemplar una prevención sobre estas transformaciones que pudiesen poner en peligro de exclusión comunidades enteras, expresiones culturales y un legado histórico que forma parte de nuestra historia y memoria de ciudad.

Probablemente, el Centro Histórico de Lima manifiesta de una manera bastante clara aquel concepto de ciudad planteado por Ciccolella (2012), una ciudad de *naturaleza híbrida*, donde se encuentran mayoritariamente edificios de la colonia y la república aristocrática, además de diversas tradiciones y expresiones culturales. La heterogeneidad en el espacio público evidencia la presencia de diversos sectores sociales que alternan su cotidianidad, un fuerte proceso de *hibridación cultural* que se observa en la diversidad de transeúntes que se suman a este territorio.

4.

La vida en la Casa Brescia presentó desafíos y tensiones de convivencia que, a la vez, afianzaron las interacciones y relaciones en la comunidad de artistas participantes gracias a los muchos procesos cotidianos y artísticos desarrollados dentro del lugar. Ello plantea una forma de ocupación de la casona que la organizó con una estructura similar a aquellas “casas de vecindad” del centro de Lima, que generan fuertes vínculos de convivencia entre los espacios comunes del edificio. En este caso,

²⁹ Una investigación sobre este formato de crecimiento urbano se plantea en la tesis sobre el barrio de Santa Cruz en el distrito de Miraflores de Natalia Consiglieri (2016), que evidencia claramente los procesos de transformación urbana articulados desde el discurso del emprendimiento y la cultura.

el patio siempre fue un lugar para el diálogo y se fue potenciando como el lugar común para el encuentro entre los artistas participantes, vecinos, comunidades vecinas aliadas y transeúntes.

Los formatos de arte participativo promovieron la creación de espacios desde los cuales fue posible generar vínculos entre ciudadanos. Estos procesos creativos, originados por los artistas participantes, enfatizaron dimensiones artísticas conjuntas de convivencia barrial en el jirón Ica. Si bien las estrategias desde el arte participativo concentraron acciones diversas para el diálogo y la integración; es necesario precisar que estas no pueden ser identificadas como aquellas *performances* de carácter político-activista mencionadas en el primer capítulo de esta tesis como el período de la desobediencia simbólica (Vich 2015). El análisis de las *performances* participativas y su impronta educativa en Espacio_02 evidencian que este tipo de experiencias creativas transformaron las interacciones sociales cotidianas y los espacios del jirón Ica, generando aquello que Rancière (2011) identifica como lo político en el arte: una nueva distribución en los espacios, nuevas formas para organizar lo común.

Las estrategias pedagógicas de *performance* participativa propiciaron en los artistas nuevos espacios creativos para reconocer identidades e imaginarios en los vecinos participantes del jirón Ica. Ello permitió un clima de aprendizaje conjunto entre artistas y vecinos desde su condición ciudadana. Desde estas acciones, queda claro que el arte se propone como herramienta para fortalecer modos alternos de ciudadanía, propiciando ciudadanos creativos capaces de generar una *emancipación intelectual*. Esta acción, plena de empoderamiento artístico, podría ser aquel factor crucial que active una respuesta ciudadana a este difícil contexto de ensimismamiento consumista. Una posibilidad de constituir sujetos capaces de oponerse a este régimen de operatividad del sistema que elimina la capacidad de agruparse, ocupar la calle y disentir al rol impuesto dentro de este esquema de urbanismo capitalista. Se hace necesario el fortalecimiento de una identidad ciudadana y el reconocimiento de sujetos en una comunidad barrial que permita ofrecer respuestas a los formatos de individualidad y ensimismamiento imperantes hoy en día.

5.

Analizar prácticas artísticas que involucran la *performance*, el arte participativo y un espacio específico con el grupo humano que lo habita requiere tomar en cuenta los aciertos, logros y dificultades para incorporar reflexión y plantear alternativas a futuros proyectos de esta naturaleza. Es por ello encuentro pertinente la revisión exhaustiva

que hace Bishop (2012) desde la teoría a este tipo de propuestas y su dimensión participativa. En ese sentido, valdría la pena preguntarse por los logros y dificultades a nivel artístico, institucional y gubernamental alcanzados por la residencia Espacio_02.

Hacer esta tesis tuvo como premisa el generar una reflexión sobre la metodología desarrollada por la comunidad de artistas participantes dentro de la residencia, para analizar a la distancia —y con la información proporcionada por el equipo gestor— su importancia y los aportes que pudiese incorporar a este tipo de prácticas artísticas. Espacio_02 abre una línea de trabajo en el campo del arte contemporáneo que considero puede ser de mucha utilidad y beneficio para instituciones culturales (museos, centros culturales, programas artísticos municipales, casas de cultura, etc.) generando un modelo a futuro para explorar vínculos entre estos espacios, los artistas, el entorno circundante, y con ello construir mejores y mayores formas de involucrar ciudadanos con lugares de cultura. Sin embargo, considero importante problematizar sobre las dimensiones de participación y los posibles efectos que genere dentro del grupo humano que se integre a estas propuestas artísticas: artistas, no artistas, interesados, curiosos y/o comunidades del entorno.

Espacio_02 evidencia el interés de los artistas participantes por desarrollar propuestas creativas de *performance* en formatos colaborativos en diversos grados de participación. Una de las principales estrategias fue propiciada por el grupo de artistas participantes, quienes desarrollaron en gran medida, actividades creativas en constante trabajo en equipo. Ello ha sido claro en performances como *Limpieza*, *Parque abierto al público (solo por hoy)*, *Habitar y Muro*. Dentro de estas propuestas los artistas además de trabajar dentro de sus grupos, se relacionaron activamente con todos los participantes de la residencia, generando un diálogo y aprendizaje durante los procesos creativos a la vez que en la misma práctica artística que las *performances* propiciaron. Desde lo observado, colaborar y aprender entre artistas de manera conjunta fue una de las principales formas de comprender y desarrollar este tipo de proyectos.

Para propiciar este clima colaborativo los artistas participantes trabajaron bajo el modelo artístico que concibe las experiencias de arte participativo como proyectos más que como obras artísticas (Marcus 2017: 47), estableciendo un rol de artista que se constituye como “un colaborador y productor de situaciones” (Marcus 2017: 47). Considero que desde esta concepción los participantes de Espacio_02 favorecieron contextos participativos, conformando en primer lugar una comunidad de artistas, sostenidos dentro de los cuatro meses de duración de la residencia y expandida más

allá de esta hasta la actualidad, donde muchos de ellos aun colaboran entre sí y han continuado con prácticas dentro de estos formatos. Como he mencionado en el tercer capítulo de esta tesis, se puede apreciar una red de artistas que trabajan de manera conjunta para generar nuevos contextos de aprendizaje en prácticas de *performance*.

Desde esta idea se plantea que instituciones culturales locales conciban programas para comunidades de artistas, a través de los cuales sea posible el desarrollo de proyectos artísticos a largo plazo. Esta estrategia propiciaría formatos de investigación artística en diversos ámbitos que enriquecería las relaciones entre las instituciones culturales, los artistas y el entorno. Pensar este modelo de apoyo y profesionalización en el campo de las artes, es una apuesta que afortunadamente es posible empezar a observar en el contexto local, muestra de ello serían los Estímulos Económicos para la Cultura presentados recientemente por el Ministerio de Cultura del Perú³⁰.

6.

La participación de quienes serían denominados “coproductores o participantes” (Marcus 2017: 47) de estas experiencias, ha sido enfrentada desde múltiples posibilidades. Queda claro que participaciones cotidianas y espontáneas llamaron la atención de vecinos como Marina, quien se relacionó con el proyecto desde su interés y curiosidad por estas prácticas artísticas, pero a lo largo de la tesis también he comentado diversas formas de vincularse con las actividades diseñadas por los artistas de la residencia. Las *performances* comentadas en los dos primeros capítulos postulan formas de aproximación y participación *espontánea* y *cotidiana*, como he señalado en *Parque abierto al público (solo por hoy)*, algunas actividades de *Habitar* y finalmente en la *performance Muro*. Es importante tomar en cuenta que el éxito de la participación espontánea se hizo posible desde las estrategias planteadas por los artistas: oferta de experiencias interesantes, creativas y de carácter lúdico. Además de propiciar el uso de los espacios de la ciudad de manera novedosa, aprovechando lugares con mucha afluencia de personas como el jirón Ica vuelto peatonal en aquel contexto (2012-2013).

³⁰ El Ministerio de Cultura del Perú anuncia la convocatoria de Estímulos económicos para la cultura desde el año 2018. A través de concurso se dispone de una cantidad de dinero para expresiones artísticas como las artes escénicas, artes visuales, la música, el libro y el fomento de la lectura y la actividad cinematográfica y audiovisual. Incluso presenta una categoría como Arte para la Transformación e Innovación Social que favorecería proyectos de trabajo artístico relacionados a comunidades y contextos específicos. Para un mayor seguimiento sugiero revisar: <http://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/>

Sin embargo, considero necesario pensar en este tipo de participación para los futuros proyectos de arte participativo, teniendo en cuenta las *condiciones efímeras* bajo las cuales estas estrategias artísticas se constituyen y que requieren pensar en sus formas de operatividad a largo plazo. Esta problemática, evidencia la necesidad de desarrollar una articulación que promueva pensar en formas de exhibición y difusión posterior, además de pensar en los posibles espectadores o una audiencia secundaria que se expanda más allá de los coproductores o participantes inmediatos. Esta inquietud ha estado presente a lo largo de esta investigación, haciendo evidente la necesidad de contar con un material extenso y variado sobre las propuestas desarrolladas en la residencia que permita transmitir el nivel de experiencia y compromiso experimentado por los artistas participantes y los momentos de creación conjunta con los participantes coproductores de las actividades.

Otro de los modelos importantes de participación propuso colaboraciones desde un nivel institucional como las actividades generadas con la comunidad de vecinos del CIAM y las visitas guiadas realizadas para las alumnas de la I.E. Nuestra Señora de Monserrat. Desde esta forma de trabajo conjunto fue posible afianzar y sostener de manera continua espacios de creación y aprendizaje colaborativo, y fue posible para los artistas conocer e incorporarse a dinámicas propias de las personas y su entorno. Probablemente sea necesario pensar a partir de ello la forma bajo la cual se puede propiciar vínculos ciudadanos entre artistas y comunidades, para de este modo encontrar formatos creativos con un impacto a corto y largo plazo. Considero que esta tesis genera indicios para ello, a partir de los ejemplos analizados es posible pensar en estrategias a futuro y afianzar diseños de gran impacto.

Se hace necesario pensar sobre las posibles repercusiones de este tipo de arte y sus posibilidades en la generación de una *transformación social* con un *impacto sostenido en el entorno* donde estas prácticas artísticas promuevan mayor difusión e incorporación a otros espacios institucionales. Sobre ello hay mucho por discutir, y pienso esta investigación es una de las tantas posibilidades para dar inicio a un análisis continuo y sistematizado de estas prácticas artísticas; sus beneficios y sus dificultades. Como menciona Bishop (2012) pensar en posibles impactos implicaría pensar en repercusiones y sobretodo en la posibilidad de permanecer en el imaginario social más allá de las experiencias momentáneas, ello implicaría ciertas estrategias de adecuación de los proyectos a los contextos en los que se desarrolle, potenciados en espacios de exhibición y con presentación de resultados posteriores.

De igual manera quedan algunas preguntas en relación a la participación de los habitantes del entorno y sus posibles hallazgos ¿qué tipo de información requieren estos participantes para involucrarse y comprometerse si fuesen actividades a largo plazo? ¿Cómo se les orienta o contextualiza para comprender el contexto artístico bajo el cual se incorporan a este proyecto? ¿Cómo continuar o generar cambios dentro de sus posibilidades con las ideas o resultados obtenidos? ¿Es necesario se comprendan estos ejercicios desde el contexto del arte contemporáneo o resulta conveniente una participación que incite a la toma de acción en tanto prácticas creativas?

Bishop (2012) postula algunas ideas finales sobre las que me gustaría insistir. En primer lugar, el pensar en la participación desde los roles de *participantes* y *espectadores*; es decir, será necesario tener en cuenta que siempre vendrá alguien después que mira el proyecto. Por ello hace énfasis en que las experiencias se comuniquen adecuadamente con el fin de asegurar el espacio para que sea posible explicitar múltiples perspectivas: las tensiones y contradicciones presentes en los discursos cotidianos, niveles de acción placenteros, así como también inquietantes, amplificar posibilidades para imaginar de otras maneras el mundo y las relaciones (2012: 284). Si algo así ocurrió en Espacio_02, esta investigación hace posible pensar las estrategias de la comunidad de artistas por trabajar reconfiguraciones en nuestro entorno y plantear posibles modos de vincularnos a través de la *performance* y el arte participativo. Queda claro entonces que para afianzar estos logros se hace necesario “un tercer mediador” (exposición de resultados, imágenes, un objeto final, un registro documental, una exhibición o incluso un espectáculo) que permita incorporar en el imaginario público la experiencia efímera de la participación (2012: 284). En segundo lugar, desde su perspectiva se hace necesario reconocer el nivel de complejidad de estas prácticas artísticas que dificulta asimilarlas y que las propone en un contexto de incertidumbre y precariedad, que imposibilita muchas veces su legitimación. Aun así, Bishop insiste en que estas deben realizarse, probándose continuamente en cada uno de los contextos específicos en las que los artistas las conciben (2012: 284).

BIBLIOGRAFÍA

ABDERHALDEN, Rolf

2006 “El artista como testigo: testimonio de un artista”. Charla. Academia Superior de las Artes de Bogotá. Bogotá, diciembre. Consulta: 27 de noviembre de 2018.

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/modules/item/442-mapa-texts-artista-testigo>

ANDER-EGG, Ezequiel

2003 “Necesidad de una política cultural a nivel municipal”. *La política cultural a nivel municipal*. Buenos Aires: Lumen Humanitas, pp. 39-80.

ARDENNE, Paul

2006 *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac

BISHOP, Claire

2012 *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres / Nueva York: Verso.

2006a “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. *Artforum International*. Nueva York. Volumen 44, número 6, pp. 178-183.

http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Art%20History/Claire%20Bishop/Social-Turn.pdf

BISHOP, Claire (editora)

2006b *Participation*. Londres / Cambridge: Whitechapel / The MIT Press.

BORJA, Jordi

2003 “La ciudad es el espacio público”. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza, pp. 119-161.

BOURRIAUD, Nicolas

2008 *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CALDEIRA, Teresa

2007 “La implosión de la vida pública moderna”. *Ciudad de muros*. Barcelona, Gedisa, pp. 363-410.

CAMNITZER, Luis

2016 “La enseñanza de arte como fraude”. En CERVETTO, Renata y Miguel LÓPEZ (editores). *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Buenos Aires: Malba/Teor/ética, pp. 117-127.

2008 *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago

2007 “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”. En SAAVEDRA, José (editor). *Educación superior, interculturalidad y descolonización*. La Paz: Fundación Pieb, pp. 291-307.

CICCOLELLA, Pablo

2012 “Revisitando la metrópolis latinoamericana más allá de la globalización”. *Revista Iberoamericana de Urbanismo*. Barcelona/Buenos Aires/Palma de Mallorca, número 8, pp. 9-21. Consulta: 4 de octubre de 2018

http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/13012/08_01_Ciccolella.pdf

CIRIACO, Gustavo y Andrea SONNBERGER

2006 *Aqui enquanto caminhamos [performance]*. Lisboa. Alkantara Festival. Fecha de realización: sábado 3 de junio de 2006.

CONSIGLIERI, Natalia

2016 *Cambios en los usos y sentidos del espacio social en la urbanización Santa Cruz. Consideraciones en torno a la gentrificación, el boom gastronómico y la subalternidad*. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Consulta: 27 de noviembre de 2018.

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7970>

DELFIN, Mauricio

2013 “Las políticas culturales de Susana Villarán: Logros y retos de una gestión cultural sin precedentes”. En *Culturaperu.org*. Consulta: 14 de agosto de 2018.

<http://mauriodelfin.pe/2013/las-politicas-culturales-de-susana-villaran/>

DELGADO, Ricardo

2013 “El habitar”. En *Espacio_02*. Consulta: 29 de mayo de 2017.

<http://espacio02.tumblr.com/>

EL GALPÓN ESPACIO

2013a *Espacio_02 lab y residencia artística (Lima 2013)* [videgrabación]. Nueva York: Vimeo. Consulta: 2 de julio de 2017.

<http://vimeo.com/79856891>

2013b *Plan de trabajo. Espacio_02. Laboratorio de investigación y residencia artística.*

2013c *Archivo fotográfico Espacio_02.* Lima: elgalpon.espacio.

2012 *elgalpon.espacio.* Consulta: 30 de agosto de 2018.

<http://elgalpon.espacio.pe/>

ESCOBAR, Antonio, Sonia ALVAREZ y Evelina DAGNINO

2001 “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos”. *Política cultural & cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos.* Bogotá: Taurus/ICANH, pp. 17-48.

ESPACIO02

2013a “elgalpon.espacio”. En *Espacio_02*. Consulta: 2 de octubre de 2018.

<https://espacio02.tumblr.com/elgalpon.espacio>

2013b “03 AGOSTO – LABORATORIO/ PROCESOS/ ACCIONES”. En *Espacio_02*. Consulta: 2 de octubre de 2018.

<https://espacio02.tumblr.com/page/4>

2013c *Espacio_02*. Consulta: 2 de octubre de 2018.

<https://espacio02.tumblr.com/>

FERNÁNDEZ-MALDONADO, Ana

2017 “La marcha de las barriadas en la segunda mitad del siglo XX”. En AGUIRRE, Carlos y Aldo PANFICHI (editores). *Lima siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 57-81.

FLORES, Hugo

2014 “Mercado peruano del arte busca ganar espacio”. *América Economía*. Lima, 10 de febrero. Consulta: 25 de junio de 2019.

<https://www.americaeconomia.com/negocios-industrias/mercado-peruano-del-arte-busca-ganar-espacio>

FOSTER, Hal

2001 “El artista como etnógrafo”. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, pp. 175-208.

FOSTER, Robert

2008 “Commodities, brands, love and kula. Comparative notes on value creation”. *Anthropology Theory*. Los Ángeles/Londres/Nueva Delhi/Singapur, Volumen 8, número 1, pp. 9-25.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

GESTIÓN

2012 “Zara sale de compras: quiere un local en el centro de Lima”. *Gestión*. Lima, 26 de octubre. Consulta: 2 de octubre de 2018.

[http://gestion.pe/economia/empresas/zara-sale-compras-quiere-local-centro-
lima-23129](http://gestion.pe/economia/empresas/zara-sale-compras-quiere-local-centro-lima-23129)

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo

2011 “En defensa del arte del *performance*”. En TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (selec.). *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 489-520.

GOOGLE MAPS

s/f *Jirón Ica, Lima* [mapa]. Consulta: 18 de septiembre de 2018.

GROYS, Boris

2009 “Education by infection”. En MADOFF, Steven (editor). *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Cambridge: The MIT Press, pp. 25-32.

HARVEY, David

2013 *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.

INFOARTES.PE

2013 “Teatro Municipal de Lima”. En *Infoartes.pe*. Consulta: 21 de mayo de 2017.

<http://www.infoartes.pe/teatro-municipal-de-lima/>

JAMESON, Fredric

1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós Studio.

KAPROW, Allan

2016 *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.

2007 *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Exprés.

KRAUS, Michael

2014 “Perspectivas múltiples. El intercambio de objetos entre etnólogos e indígenas en las tierras bajas de América del Sur”. En: KUMMELS, Ingrid y Karoline NOACK (coord.). *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, número 14. Consulta: 11 de agosto de 2018.

<http://journals.openedition.org/nuevomundo/67209>

KRAUSS, Rosalind

2002 “La escultura en el campo expandido”. En: FOSTER, Hal (coord.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 59-74.

LA CRUZ, Enrique

2018a “Entrevista a Gloria Lescano”. 14 de agosto.

2018b “Entrevista a Jorge Baldeón”. 16 de agosto.

2018c “Entrevista a Diana Collazos”. 22 de agosto.

2018d “Entrevista a vecina Marina Guimoye”. 3 de noviembre.

2017 “Entrevista a Ricardo Delgado”. 25 de mayo.

LA REPÚBLICA

2012 “El centro se renueva”. *La República*. Lima, 8 de septiembre. Consulta: 1 de junio de 2017.

<http://larepublica.pe/archivo/658385-el-centro-se-renueva>

LECTURA MUNDI

2013 *¿De qué se trata la emancipación intelectual?* Jacques Rancière [videgrabación]. Consulta: 4 de noviembre de 2018.

<http://www.youtube.com/watch?v=4Y KwkAnjac>

LEÓN-XJIMÉNEZ, Carlos

2017 “Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica: cultura, protesta social y Centro Histórico de Lima en la república neoliberal”. En BOREA, Giuliana (editora). *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 183-193.

LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY

2015 *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama.

LÓPEZ, Miguel

2009 “Bo(o)m: Morir de éxito (o preparar futuros distintos). Breve apunte sobre la última década en Lima”. *Ramona*. Buenos Aires, Volumen 89, pp. 21-25.

LUDEÑA, Wiley

2009 “Escena contemporánea: sumario florilegio de ciudad, espacios públicos y paisaje”. *Urbanismo dixit. Inquisiciones*. Quito: Olacchi, pp. 305-332.

MARCUS, George

2017 “Arte/Etnografía/Diseño: reconfigurando el arte y la antropología hoy”. En BOREA, Giuliana (editora). *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 35-55.

MARTUCELLI, Elio

2017 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Segunda edición. Lima: Universidad Ricardo Palma.

MILLER, Toby y George YÚDICE

2004 *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

MINISTERIO DE CULTURA

Estímulos económicos para la cultura. Consulta: 4 de agosto de 2019.

<http://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/>

MONTESINOS, Armando

2007 “Sobre Kaprow”. En KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Exprés, pp. 109-124.

MOUFFE, Chantal

2014 “Política agonista y prácticas artísticas”. *Agonística: Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp.93-110.

MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA (MML)

2016 *Datos abiertos. "Lista de inmuebles monumentales en el centro histórico de Lima"*. Consulta: 3 de octubre de 2018.

<http://datosabiertos.munlima.gob.pe/index.php/datos/242/lista-de-inmuebles-monumentales-en-el-centro-historico-de-lima>

2014 *Lima Cultura. Una nueva Visión. Memoria 2011-2014*. Consulta: 2 de mayo de 2017.

http://issuu.com/limacultura/docs/memoria_lima_cultura

2013a *Convocatoria Espacio_02*. Consulta: 2 de mayo de 2017.

http://issuu.com/limacultura/docs/convocatoriaespacio_02

2013b *Plan regional de desarrollo concertado de Lima (2012-2025). Lima somos todos*. Consulta: 24 de agosto de 2018.

<http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/gobierno-abierto/transparencia/mml/planeamiento-y-organizacion/planeamiento-organizacion/Plan-Desarrollo-Lima-Metropolitana-2012-2025.pdf>

2013c *Plan estratégico institucional 2011-2014*. Consulta: 2 de mayo de 2017.

<http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/gobierno-abierto/transparencia/mml/planeamiento-y-organizacion/planeamiento-organizacion/PEI-1722.pdf>

2012 *Plan de acción año fiscal 2013*. Consulta: 2 de mayo de 2017.

[http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/gobierno-abierto/transparencia/mml/planeamiento-y-organizacion/planeamiento-organizacion/PLAN DE ACCION MML 2013.pdf](http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/gobierno-abierto/transparencia/mml/planeamiento-y-organizacion/planeamiento-organizacion/PLAN_DE_ACCION_MML_2013.pdf)

2011 *Plan de acción y presupuesto año fiscal 2012*. Consulta: 2 de mayo de 2017.

http://www.munlima.gob.pe/images/descargas/gobierno-abierto/transparencia/mml/planeamiento-y-organizacion/planeamiento-organizacion/PLAN_DE_ACCION_MML_2012.pdf

Departamento de atención integral a las personas adultas mayores. Consulta: 6 de noviembre de 2018.

<http://www.munlima.gob.pe/departamento-de-atencion-integral-a-las-personas-adultas-mayores>

OCHOA, Ana

2003 *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

PANFICHI, Aldo

2017 “Sociología de los barrios populares del centro de Lima, siglo XX”. En AGUIRRE, Carlos y Aldo PANFICHI (editores). *Lima siglo XX. Cultura, socialización y cambio.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 83-104.

PERÚ21

2013 “Peatonalización de jirones Ica y Ucayali llegará hasta Barrio Chino”. *Perú21.* Lima, 8 de julio. Consulta: 2 de octubre de 2018.

<http://peru21.pe/lima/peatonalizacion-jirones-ica-ucayali-llegara-barrio-chino-114580>

PORTOCARRERO, Gonzalo

2004 “Hacia la (re)construcción de un concepto de cultura y de crítica cultural”. *Rostros Criollos del Mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana.* Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, pp. 289-304.

PUERTAS, Laura

1998 “Un incendio destruye el histórico teatro de Lima”. *El País.* Madrid, 4 de agosto. Consulta: 1 de junio de 2017.

https://elpais.com/diario/1998/08/04/cultura/902181609_850215.html

RANCIÈRE, Jacques

2011 *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

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

2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom ediciones.

2007 *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

2005 *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Universitat Autònoma de Barcelona.

RPP

2011 "Desde mediados de 2012 los jirones Ica y Ucayali serán solo peatonales". *RPP*. Lima, 14 de diciembre. Consulta: 2 de octubre de 2018.

<http://rpp.pe/lima/actualidad/desde-mediados-de-2012-los-jirones-ica-y-ucayali-seran-solo-peatonales-noticia-431676>

SÁNCHEZ, José

2007 "El teatro en el campo expandido". Conferencia presentada en el contexto del curso *El arte, el teatro y su doble*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2 de mayo. Consulta: 25 de agosto de 2018.

https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf

SENNETT, Richard

2006 "Política de consumo". *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, pp. 114-152.

STALLYBRASS, Peter

1988 "Marx's coat". En: SPYER, Patricia (editora). *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. Nueva York/Londres: Routledge, pp. 183-207.

TARAZONA, Emilio

2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000): rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES

2011 *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

TORRENS, Valentín (editor)

2007 *Pedagogía de la performance: programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

VARGAS LLOSA, Mario

2009 “Breve discurso sobre la cultura”. *Discursos del Acto de Investidura de Doctor Honoris Causa de D. Mario Vargas Llosa*. Universidad de Granada. Granada, 24 de junio. Consulta: 22 de septiembre de 2018.

<https://arteygestion2014.files.wordpress.com/2014/08/discurso-sobre-la-cultura-granada.pdf>

VEGA CENTENO, Pablo

2017 “¿Dónde somos los limeños? Explorando los espacios públicos de la ciudad”. En AGUIRRE, Carlos y Aldo PANFICHI (editores). *Lima siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 123-144.

2015 “El espacio público y la visión de ciudad: recuperando el valor de la calle para la ciudadanía”. En LEDESMA, Marianella (coordinadora). *Justicia, derecho y sociedad. Debates interdisciplinarios para el análisis de la justicia en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Constitucionales del Tribunal Constitucional del Perú, pp. 351-378.

VICH, Víctor

2015 “Desobediencia simbólica. *Performance* y participación política al final de la dictadura fujimorista”. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 161-187.

2014 *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

WILLIAMS, Raymond

1980 "Dominante, emergente, residual". *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, pp. 143-149.

YÚDICE, George

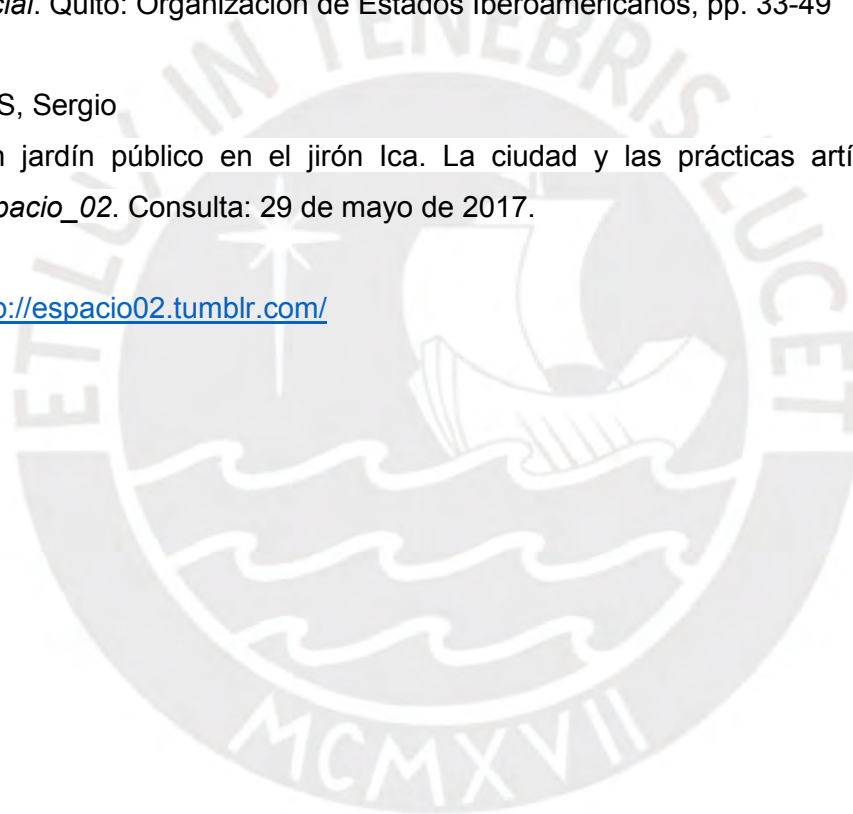
2012 "Innovación en la acción cultural". En: GIRONA, Nuria (editora). *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas*. Valencia: Universitat de Valencia, pp. 285-312.

2010 "Derechos culturales". En: TROYA, María (editora). *Cultura y transformación social*. Quito: Organización de Estados Iberoamericanos, pp. 33-49

ZEVALLOS, Sergio

2013 "Un jardín público en el jirón Ica. La ciudad y las prácticas artísticas". En *Espacio_02*. Consulta: 29 de mayo de 2017.

<http://espacio02.tumblr.com/>



ANEXOS

ANEXO A: Créditos Espacio_02

MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

Alcaldesa de Lima Metropolitana: Susana Villarán

Gerente de Cultura: Pedro Pablo Alayza

Jefe de la División de Teatros Municipales: Marisol Palacios

Asistente de División de Teatros Municipales: Lourdes Sáenz

Coordinadora de Proyectos: Tania Swayne, Cecilia Collantes

Coordinador de Producción: Bruno Ceccarelli

Prensa y comunicaciones: Javier Lizarzaburu, Sara Aragón, Alex Florez, Augustro Chávez, Cinthia Vallejos, Óscar Díaz

Administradora de la División de Teatros Municipales: Lucia Zárate

Secretaria: Erika Atache

ESPACIO_02

Diseño y conceptualización del programa: elgalpon.espacio Asociación Cultural

Directores del Proyecto: Jorge Baldeón y Diana Collazos

Monitores de los proyectos: Ricardo Delgado, Christians Luna y Sergio Zevallos

Asesoría del proyecto: Miguel Rubio

Artistas seleccionados: Rafael Alarcón, Carol Bustamante, Lucía Carranza, Dany Cruz, Ani Chung, Gonzalo Fernández, Gabriela Flores, Diego Gargurevich, Enrique La Cruz, Alejandra Málaga, Nilton Melgar, Félix Méndez, Cecilia Rejtman, Gianine Tabja, Julian Urteaga, Javi Vargas y Christian Villegas.

Asistente de producción: Maricarmen Gutiérrez

Producción Ejecutiva: Zoraida Ghiglino y Lali Madueño

Producción General: Hologram Servicios SRL

ANEXO B: Formato de consentimiento informado

Autorización

Investigación sobre el programa Espacio_02. Laboratorio y residencia artística

Pag. 1: Información general

Estimado gestor(a) y/o participante del programa Espacio_02, te saluda Enrique La Cruz. Fui participante del programa Espacio_02. Laboratorio y residencia artística durante el año 2013 y en este momento me encuentro realizando una investigación sobre la gestión, desarrollo y presentación del programa en el Centro Histórico de Lima.

Esta investigación me permitirá sustentar mi tesis de maestría en Estudios Culturales en la Pontificia Universidad Católica del Perú y posteriormente la publicación de artículos de investigación con los resultados que encuentre dentro de este proceso de trabajo.

Si usted acepta participar en este estudio, se le pedirá responder una entrevista que tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante esta sesión se grabará así podré transcribir después las ideas que usted haya expresado.

Su participación es estrictamente voluntaria. La información que se recoja no será utilizada para ningún otro propósito que no esté contemplado en mi investigación. La entrevista resuelta por usted requerirá su identificación, ello solo será posible si es que usted da su consentimiento expreso para proceder de esa manera. De lo contrario, en la información a difundir no aparecerá su nombre y la entrevista será codificada usando un número de identificación y por lo tanto, será anónima.

Si tuviera alguna duda sobre este proyecto, usted puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación. Además, puede retirarse en cualquier momento. Si se sintiera incómoda o incómodo, frente a alguna de las preguntas, por favor, hágamelo saber. Usted puede abstenerse de responder.

Una vez culmine mi trabajo, me comprometo a hacerle llegar los hallazgos que obtenga de la investigación.

Muchas gracias por su participación.

Enrique La Cruz
Estudiante de la Maestría de Estudios Culturales
Pontificia Universidad Católica del Perú

Autorización

Investigación sobre el programa Espacio_02. Laboratorio y residencia artística

Pag. 2: Firma de autorización

Yo,

Doy mi consentimiento para participar en el estudio de tesis de Enrique La Cruz y soy consciente de que mi participación es enteramente voluntaria.

He recibido información en forma verbal sobre el estudio mencionado anteriormente y he leído la información escrita que me entregaron de forma adjunta a este documento (Pag.1).

Al firmar este documento estoy de acuerdo con que los datos que proporciono sean utilizados en la investigación.

He sido informado(a) de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto genere perjuicio alguno para mi persona.

Entiendo que recibiré una copia de este formulario de consentimiento. También sé que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo comunicarme con Enrique La Cruz al correo elacruz@pucp.edu.pe o al teléfono 995 343 186

Nombre completo del (de la) participante

Firma

Fecha