

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA**  
DEL PERÚ

Mapeando los espacios artísticos autogestionados en Lima  
Metropolitana:

Actores, potencialidades y tensiones

Tesis para optar el Título de Licenciada en Sociología

Emilia Curatola Fernández

Asesor: Félix Lossio

Octubre, 2017



## Resumen

La presente tesis examina los actores, los roles, los límites y las tensiones de los espacios artísticos contemporáneos autogestionados de Lima Metropolitana que estuvieron activos durante el 2014-2016. Estos espacios se caracterizan por ser lugares que trabajan desde lo artístico y lo discursivo; cuya dirección es independiente a instituciones públicas o privadas mayores y su organización se basa en modelos participativos y no jerárquicos entre los miembros. Durante el período de estudio fueron hallados siete espacios con estas características. El objetivo de la investigación es analizar los espacios de forma relacional y como actores integrantes de una misma escena artística local, con dinámicas y relaciones particulares. El texto está dividido en cinco capítulos. En el primer capítulo presento las pautas que guiaron el estudio y la metodología usada durante las distintas etapas de recolección de la información. El segundo capítulo contiene algunos conceptos teóricos que son retomados a lo largo de todo el texto y una revisión de las investigaciones realizadas en los últimos años desde las ciencias sociales sobre arte peruano. En el tercer capítulo contextualizo los espacios, evidenciando tres momentos distintos en la historia del arte contemporáneo local y presento los antecedentes hallados de autogestión artística en Lima. En el cuarto capítulo muestro los principales hallazgos de la investigación, es decir, las motivaciones que impulsaron a abrir los espacios, las características generales que presentan, quienes son los actores, los roles y los límites que tienen al interior de la escena local y las tensiones que generan con la institucionalidad artística oficial (estatal y privada). Finalmente, en el quinto están los perfiles de los distintos espacios estudiados.

“El sociólogo es un tipo que fastidia porque se la pasa quitando los estrados, los taburetes, los zancos, los coturnos que usted tiene bajo los pies, y a veces hasta el suelo que pisa. Es lo que hace que la sociología parezca triste, pero no es la sociología la que es triste, es el mundo. Pienso aquí en una metáfora, muy pictórica, que Freud emplea en alguna parte (creo que en Psicología de las masas) y que expresa bien la miseria de la sociología, es decir, la miseria humana (simplemente uno no soporta la sociología porque no soporta la miseria humana: la sociología no cuenta historias, cuenta el mundo tal como es): San Cristóbal lleva sobre sus espaldas el Cristo que lleva el mundo. Y Freud pregunta ¿sobre qué reposan los pies de San Cristóbal? El sociólogo descubre que muchas de las cosas que creemos naturales, que quisiéramos que fueran naturales, más o menos según nuestra posición en el mundo social, según nuestras disposiciones, muchas de esas cosas son puramente históricas, es decir, puramente arbitrarias, existen pero podrían podido no existir, son contingentes, sus fundamentos son históricos”.

(Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, 2010)

“The art field is a space of wild contradiction and phenomenal exploitation. It is a place of power mongering, speculation, financial engineering, and massive and crooked manipulation. But it is also a site of commonality, movement, energy, and desire. In its best iterations it is a terrific cosmopolitan arena populated by mobile shock workers, itinerant salesmen of self, tech whiz kids, budget tricksters, supersonic translators, PhD interns, and other digital vagrants and day laborers. It's hard-wired, thin-skinned, plastic-fantastic. A potential commonplace where competition is ruthless and solidarity remains the only foreign expression. Peopled with charming scumbags, bully-kings, almost-beauty-queens. It's HDMI, CMYK, LGBT. Pretentious, flirtatious, mesmerizing”.

(Hito Steyerl, *Politics of art: contemporary art and the transition to post-democracy*, 2010)

## ÍNDICE

Introducción	
1. Pautas de investigación.....	10
1.1. Problema de investigación	
1.2. Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis	
1.3. Diseño Metodológico	
2. Marco conceptual.....	19
3. Marco contextual.....	31
3.1. Tres momentos recientes en la escena artística peruana: contextualizando los espacios artísticos autogestionados	
3.2. Antecedentes de autogestión artística en Lima	
4. Espacios artísticos autogestionados en Lima Metropolitana, 2014 - 2016: características, posibilidades, tensiones.....	63
4.1. Factores que impulsaron la apertura de los espacios	
4.2. Características comunes de los espacios	
4.3. Rol, límites y tensiones de los espacios como actores sociales de la escena artística local	
5. Perfiles de los espacios: El Galpón, Casa Pausa, La Polaca, Bisagra, Unespacio, Socorro Polivalente y Garúa.....	110

Conclusiones.....	166
Bibliografía.....	171
Anexos.....	180



## INTRODUCCIÓN

En el 2014, a los pocos meses de haber concluido la universidad y con escasa experiencia dentro del campo artístico limeño, abrí junto a una amiga escultora, en el primer piso de una antigua casa en el distrito de Miraflores, un espacio autogestionado (*Unespacio*) bajo una premisa bastante abierta: crear un espacio de reflexión sobre arte contemporáneo peruano a partir de la intersección con diversas disciplinas (sociología, antropología, filosofía, literatura, cine, entre otras). Solo algunos meses luego de haber puesto en marcha el proyecto, empecé a cuestionarme acerca del rol que cumplía nuestro espacio al interior de la escena artística local. Darme cuenta que no tenía una respuesta clara respecto a este interrogante, me impulsó a conversar con distintos miembros del campo, frecuentar otros espacios artísticos autogestionados y oficiales de la ciudad, recolectar documentación y, en general, prestar atención a ciertas dinámicas frecuentes en esta escena. Por lo tanto, la motivación inicial que dio origen a esta investigación nace de una urgencia personal, del querer entender que es lo que estaba construyendo y por qué y para quiénes lo estaba haciendo.

Sin embargo, la poca documentación existente en relación al campo artístico contemporáneo local hizo que esta curiosidad se transforme en un posible campo de investigación y, es así como decidí volverlo en objeto de estudio para mi tesis de licenciatura. De este modo, la siguiente tesis examina los actores, las potencialidades y las tensiones de los espacios artísticos contemporáneos

autogestionados en Lima Metropolitana durante los años 2014 - 2016. Por *artísticos contemporáneos*, entiendo aquellos espacios relacionados a las artes visuales, mediales y performativas; y por *autogestionados* me refiero a un tipo de organización que implica la colaboración directa y medianamente compartida de todos sus miembros para el desarrollo y gestión del lugar. Por lo general se tratan de espacios abiertos por artistas, curadores y académicos vinculados al circuito artístico oficial de la ciudad<sup>1</sup>; ubicados en casas particulares en distritos de clase media/media alta. De alguna manera, estos espacios terminan tomando una forma común: son un punto medio entre un “cubo blanco” y una sala de estar, es decir, entre un espacio para exponer y un ambiente informal para conversar y realizar actividades de distinto tipo.

La idea inicial de esta tesis es pensar estos espacios no como fenómenos aislados, sino insertos dentro del proceso de transformación en el que se encuentra la escena artística limeña desde inicios de la década de los 2000's - donde la consolidación del mercado aparece como la última etapa en la reconfiguración de su actual forma (Borea 2016). A diferencia del origen histórico de la autogestión, que se caracterizaba por su naturaleza “rebelde”, “contestataria”, estos espacios se identifican con discursos que no “chocan” necesariamente con la lógica comercial que hoy tiene gran presencia en el campo. Por otra parte, al no estar directamente involucrados con intercambios monetarios,

---

<sup>1</sup> Por circuito artístico “oficial” me refiero a las instituciones de más larga data y presencia en el campo de arte limeño como galerías, museos, centros culturales, ferias.

hace que se constituyan más bien como lugares de encuentro, de diálogo y de juego para la comunidad artística local. A este punto me pregunto ¿Qué factores impulsaron la creación de estos espacios? ¿Presentan características comunes? ¿Cuáles son? ¿Qué roles cumplen en la escena artística local? ¿Cuáles son sus límites y tensiones como actores sociales del campo artístico limeño? Estas son algunas de las interrogantes que intento responder a lo largo de la investigación.

Que todos estos espacios hayan sido creados casi en paralelo podría ser visto como una simple casualidad; no obstante, la práctica sociológica nos enseña a desconfiar de los fenómenos que aparentan ser casualidades y son asumidos como “naturales”. Es ahí precisamente donde se debe observar con mayor perspicacia. Por lo tanto, este estudio nace del desconfiar del surgimiento de estos espacios como “casuales” y, más bien, se busca estudiarlos como parte del proceso de reconfiguración en el que se encuentra, desde hace algunos años, la escena artística local; es decir, como “algo nuevo” que merece mayor atención.

En el primer capítulo presento las pautas que guiaron el estudio y la metodología usada durante la recolección de la información. El segundo capítulo contiene algunos conceptos teóricos que serán retomados a lo largo de todo el texto y una revisión de las investigaciones realizadas en los últimos años desde las ciencias sociales sobre arte peruano. En el tercer capítulo contextualizo los espacios, evidenciando tres momentos distintos en la historia del arte contemporáneo local y presento los antecedentes hallados de autogestión artística

en Lima. En el cuarto capítulo están los principales hallazgos de la investigación y, finalmente, en el quinto los perfiles de los distintos espacios analizados.

Esta tesis no hubiera sido posible sin la participación y el apoyo de muchas personas. En primer lugar quiero agradecer a mis padres por su incansable ayuda en todo momento de la investigación. En segundo lugar, pero no menos importante, quiero agradecer a Félix Lossio porque su participación a lo largo de este proceso no solo fue central, sino que sin su ayuda hubiera sido imposible concluirlo. Gracias a él por el apoyo, el trabajo cuidadoso y la buena onda.

Agradezco también a María José Jordán y a Mijail Mitrovic por las innumerables conversaciones, intercambio de lecturas y apoyo incondicional. Hemos compartido inquietudes y saberes, que han sido súper valiosos para mí. Agradezco a Alessandra Plaza por haber compartido conmigo la maravillosa experiencia de *Unespacio*, por las infinitas conversaciones y debates mientras acomodábamos sillas luego de los eventos. Con ella he pensado en voz alta muchas de las ideas aquí expuestas.

Un agradecimiento muy especial a todas las personas que me dedicaron un poco de su tiempo para sentarnos a conversar: José Armando Hopkins, Augusto Del Valle, Max Hernández-Calvo, Christians Luna, Eliana Otta, Giuseppe De Bernardi, Amadeo Gonzáles, Andrea Elera, Pablo Hare, María Balarín, Lorena Peña, Jorge Baldeón, Nicolás Tarnawiecki, Johann Velit, Valeria Ghezzi, Carolina

Bazo, Christian Bernuy, Solange Saldaña, María Isabel Arias, Valery Eunice, Jamil Luzuriaga, Edison Torres, Daniela Sánchez, Gabriel Lama, Florencia Portocarrero y Carlo Trivelli. Gracias por haberme abierto sus casas y espacios. Finalmente, agradezco a todas y todos los miembros de los espacios por su acogida y cariño, por los consejos y la atención recibida. Esta investigación ha sido posible solo gracias a ustedes.



## 1. Pautas de investigación

En este capítulo presento el problema de investigación, los principales objetivos, las preguntas e hipótesis que guían esta tesis y el diseño metodológico utilizado.

### 1.1. Problema de investigación:

La investigación examina los actores, las potencialidades y las tensiones que presentan los espacios artísticos contemporáneos autogestionados de la ciudad de Lima en los últimos tres años. Por *espacios artísticos contemporáneos autogestionados* (en adelante EACA) me refiero a aquellos espacios que cumplen con las siguientes características: (1) Se tratan de espacios dedicados a las artes visuales, mediales y performáticas; (2) Son espacios autónomos, que no se encuentran bajo la dirección de ninguna institución pública o privada mayor; (3) Son espacios cuya organización interna se basa en la implicancia directa y no jerárquica<sup>2</sup> de sus miembros. Estos espacios surgen al interior de una escena artística marcada por un proceso de consolidación del mercado (Borea, 2016); por lo tanto, presentan características y tensiones distintas a las prácticas autogestionadas de las décadas anteriores.

### 1.2. Objetivos, preguntas de investigación e hipótesis:

#### *Objetivos*

---

<sup>2</sup> Que el trabajo se encuentre estructurado de manera no jerárquica, no significa necesariamente que no exista una separación de roles, sino más bien quiere decir que esta no se encuentra marcada por una relación de subordinación entre los miembros (o, por lo menos, no de manera formal).

- Identificar los factores que impulsaron la creación de estos espacios.
- Analizar las características comunes que estos espacios presentan.
- Identificar cual es el rol que cumplen en el campo artístico limeño y desde ahí, los límites y tensiones que presentan como actores sociales de este campo.

### *Preguntas*

- ¿Qué factores impulsan la creación de estos espacios?
- ¿Presentan características comunes? ¿Cuáles son?
- ¿Cuál es el rol que cumplen en el campo artístico limeño? ¿Cuáles son los límites y tensiones que presentan como actores sociales de este campo?

### *Hipótesis*

- Los EACA examinados surgen de manera poco planificada para suplir ciertas demandas no cubiertas en la comunidad artística de la ciudad. Existen principalmente dos factores comunes que impulsan a sus miembros a crear estos espacios: (1) la necesidad de abrir lugares para exponer más accesibles para los artistas y (2) el querer realizar actividades distintas y activar nuevas discusiones alrededor de las artes contemporáneas de la ciudad.
- Estos espacios se caracterizan por presentar ciertos rasgos comunes en relación a la ubicación geográfica, el perfil de los integrantes, la relación con

el espacio físico (la casa), el tipo de gestión, las formas de financiamiento puestas en práctica, las temáticas tratadas y finalmente, el público que participa en las actividades; lo que permite agruparlos dentro de un 'sub campo' común.

- Sus principales roles son generar experiencias distintas alrededor de las artes, ser lugares de encuentro y diálogo para la comunidad artística y acoger proyectos que no tienen cabida en otros espacios de la ciudad. Sin embargo, estas potencialidades se ven limitadas por la falta de recursos económicos y la dificultad de trabajar de forma colectiva. Finalmente, las principales tensiones que presentan los espacios se relacionan a como se *definen* al interior del campo. A pesar de que no existen tensiones de fondo con la institucionalidad artística oficial limeña (privada y estatal), sí existe un discurso crítico por parte de la mayoría de los miembros sobre los altos niveles de mercantilización del campo y la carencia de suficientes políticas culturales vinculadas a las artes visuales del país.

### 1.3. Diseño metodológico

#### *El enfoque cualitativo*

La metodología designa el modo en que se enfocan los problemas y se buscan las respuestas, es decir, es la manera *cómo* se realiza la investigación. Es a partir de los supuestos, intereses y propósitos del estudio que se elige una u otra metodología de trabajo (Taylor y Bogdan 1987). Para la siguiente tesis la

aproximación que he elegido es el enfoque cualitativo. En este sentido, la interpretación, que tiene que ver con el trabajo con actores particulares y espacios, se convierte en el principal movimiento analítico.

El método cualitativo, más que un conjunto de técnicas para recoger datos, es un modo de encarar el mundo empírico (Ray Rist 1977 citado en Taylor y Bogdan 1987). Se trata de un diseño de investigación flexible, donde el énfasis se halla en la validez de la información, en el asegurar un estrecho ajuste entre los datos recolectados y lo que la gente realmente dice y hace. Y esto se logra observando a las personas, escuchándolas y examinando los documentos que producen, es decir, a través del conocimiento directo de la vida social.

Para el siguiente estudio, he privilegiado esta metodología porque me permite una aproximación mayor a los actores y a sus diversas perspectivas, siendo que, la finalidad es justamente identificar las características y los roles que presentan estos actores y sus espacios al interior de la escena artística limeña. Por ello, considero que el enfoque cualitativo se ajusta mejor a las necesidades puntuales del estudio. Finalmente, creo que en una futura investigación sobre este tema, será necesario un acercamiento cuantitativo, pero, por el momento, es fundamental conocer a profundidad a los actores identificados.

#### *La población objetivo*

Debido a que es un estudio cualitativo, el procedimiento de selección de la población no fue mecánico, sino cuidadoso, dependió de una serie de decisiones

personales y de lo que el campo mismo permitía y exigía. Se trató entonces de un procedimiento donde la selección de los sujetos se dio a partir de ciertas características específicas que éstos presentan (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio 2010). En particular, identifiqué y seleccioné los siguientes actores: El Galpón, Casa Pausa, La Polaca, Bisagra, Unespacio, Socorro Polivalente y Garúa.

#### *Herramientas para el recojo de información*

Para el recojo de la información puse en práctica diversas herramientas: las entrevistas a profundidad registradas en audio, las conversaciones informales, la observación participante y no participante, y la revisión de documentos tales como lineamientos, proyectos, planes nacionales y municipales vinculados al sector artístico, páginas *webs* y redes sociales de los espacios identificados. También visualmente se registró los espacios y se agrupó material visual de dichos lugares (afiches, folletos). Yo misma, poco tiempo antes de comenzar con la investigación, inicié un proyecto similar al de mi población objetivo, convirtiéndome en una suerte de objeto de estudio para la investigación.

En relación a la selección de los entrevistados, la siguiente investigación pasó por tres etapas. En la primera, de agosto 2014 a marzo 2015, busqué tener una visión exploratoria y amplia sobre las instituciones y el funcionamiento general de la escena local. Por esta razón entrevisté a personas vinculadas de modo general al campo pero desde entradas distintas: dos conocidos curadores

independientes, un asistente de una de las principales galerías de arte contemporáneo de la ciudad y un artista, ex miembro de un desaparecido espacio autogestionado (para entrevistas ver el Anexo 2).

En la segunda etapa, de agosto a diciembre 2015, entrevisté de manera individual y grupal a los miembros de los diversos EACA. Ellos son los protagonistas de la *población objetivo* y fueron seleccionados a partir de una lista inicial - realizada en parte con la información recolectada durante la primera etapa de entrevistas. Debido a los objetivos puntuales de la investigación intenté que durante las entrevistas estuviera presente al menos un miembro fundador del espacio, y que estas se realizaran al interior de estos para así observar los lugares mismos, sin el tumulto habitual durante sus eventos. Durante la última etapa, entre julio y agosto del 2016, hice dos entrevistas adicionales, dejadas a propósito para el final porque requerían un manejo mayor de información. Una fue realizada al representante de la Mesa Sectorial de Artes Visuales, organizada por el Ministerio de Producción, y la otra a una joven curadora. En los meses finales de la investigación también se volvieron a contactar a algunos de los miembros de los espacios para corroborar cierta información.

Durante las entrevistas se puso en práctica la técnica conocida como “bola de nieve” que, como el mismo nombre lo sugiere, se basa en seguir los consejos y contactos obtenidos por los mismos entrevistados (evidenciando la flexibilidad del método cualitativo). Por medio de preguntas como si “conocían otros espacios

autogestionados de la ciudad” o si se “sentían identificados con otros proyectos a nivel local” se llegó a conocer espacios y actores que no había tomado en cuenta en la lista inicial.

Además de las entrevistas, asistí de manera constante a lo largo de dos años, de agosto 2014 a agosto 2016, a actividades diversas en los EACA en estudio (inauguraciones, charlas, exposiciones, fiestas); al igual que a conversatorios sobre la autogestión, el mercado del arte y el trabajo artístico en distintas instituciones de la ciudad, tales como museos, centros culturales, ferias de arte, universidades, escuelas y galerías. Durante este período participé en un promedio de cinco eventos por espacio. La mayoría de veces mi participación fue como público, aunque en algunas ocasiones también como organizadora y ponente. Esta aproximación de carácter más observatorio me permitió contrastar la información obtenida en las entrevistas con aquella observada durante las actividades, al mismo tiempo que me ayudó a trazar de modo más definitivo el perfil del público participante.

Por último, mediante la revisión de las páginas *web*, de las redes sociales y de la documentación secundaria, logré tener un registro de las actividades realizadas en cada espacio y conocer la imagen que cada uno quiere proyectar de sí mismo - su estética y el vínculo virtual que establece con su público. La revisión de documentos, planes y proyectos del Ministerio de Cultura y de la Municipalidad

de Lima me permitieron conocer los lineamientos de las políticas culturales nacionales respecto a las artes visuales.

### *El vínculo investigadora/informantes*

Como mencioné en la introducción de esta tesis, doy inicio a esta investigación poco tiempo después de haber participado en la fundación de un EACA en la ciudad de Lima (*Unespacio*) – que se encuentra entre los espacios seleccionados para este estudio. Por este motivo, desde un comienzo, tenía cierto conocimiento sobre algunas de las dinámicas del circuito artístico local. Por otra parte, la escena contemporánea local en relación a los actores (artistas, galeristas, coleccionistas, curadores, críticos y aficionados) y a las instituciones, es bastante reducida. Por esta razón mi vínculo con los informantes nunca fue de “completos extraños”, a pesar que en algunas ocasiones no conocía personalmente a los entrevistados. Esta cercanía con el objeto de estudio fue útil al momento de seleccionar los espacios en estudio y para obtener las entrevistas; sin embargo también me expuso a un constante autocuestionamiento.

Mi experiencia con la autogestión también se vio enriquecida cuando a inicios del 2015 participé en el comité organizador del Tercer Picnic de los Trabajadores del Arte<sup>3</sup>, donde a través de una convocatoria abierta fueron invitadas diversas organizaciones artísticas para que presenten sus proyectos (entre los cuales, diversos espacios autogestionados). Como resultado de este

---

<sup>3</sup> Realizado desde hace 4 años, todos los primeros de mayo (Día del Trabajo), en el jardín de la ex Casa Túpac, en Barranco.

encuentro, con el fin de tener un registro de lo ocurrido, se redactó un documento, el cual fue entregado a los representantes de la recién creada Mesa Sectorial sobre Artes Visuales del Ministerio de Producción.



## 2. Marco conceptual

La siguiente investigación se sitúa al interior de una rama de la sociología aún poco explorada en nuestro país, la *sociología del arte*. En particular, aquella referida al estudio de los mismos actores que componen el campo artístico dentro de un espacio-tiempo determinado.

Como menciona la socióloga Nathalie Heinich en su libro *La sociología del arte* (2010), es posible trazar tres generaciones desde la formación de este campo. En la primera se encuentran algunos integrantes de la tradición marxista, de la Escuela de Fráncfort y Pierre Francastel, y se caracteriza por dar inicio al proceso de *desidealización* del arte. Es a través de este proceso que la aproximación a los “hechos” artísticos empieza a darse por medio de determinaciones extra estéticas; sin embargo, aún sin una línea metodológica establecida. Es recién en la segunda generación, desarrollada en los años cincuenta, que se empieza a plantear un nuevo método de investigación para el estudio del arte –aunque aún muy vinculado a la historia. Es en esta etapa que se comienza a enfatizar el contexto de producción (económico, social, cultural, institucional) y de recepción de las obras. Finalmente, es en la tercera generación, con el sociólogo Pierre Bourdieu, a inicios de los años setenta, que se llevan a cabo las primeras investigaciones empíricas, desarrollando un sólido modelo analítico de estudio (Heinich 2010). Es dentro de esta ‘tercera etapa’ que esta tesis encuentra un vínculo mayor. En particular, el marco de análisis de esta

investigación está muy relacionado a la categoría analítica de *campo* de Pierre Bourdieu, para luego discutir el concepto de *postautonomía* del campo artístico de Néstor García Canclini, que permite tener una mirada crítica (y más contemporánea) respecto a la noción anterior. Finalmente, a través de George Yúdice me aproximo al nuevo enfoque global que existe sobre el concepto de cultura, entendida como posible *recurso* para el desarrollo de un país; y sobre cómo a partir de este enfoque los gobiernos construyen políticas culturales.

Por muchos años, las aproximaciones al arte se dieron a través de estudios formalistas (como universos “puros” alejados del mundo social en el cual se producen) o por medio de explicaciones donde las producciones estéticas eran pensadas en directa relación con la clase social de su creador (Bourdieu 2010: 9-10). El concepto de *campo* y de las demás nociones que se desprenden de él - capital, interés, *habitus*, categorías de percepción-, permiten un nuevo universo de posibilidades en el estudio de los fenómenos relacionados al mundo artístico.

Con la categoría de *campo* el autor se refiere a “un espacio de juego históricamente constituido con instituciones específicas y con leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu 1988: 108), donde se van estableciendo una red de relaciones objetivas (dominación/subordinación, complementariedad/antagonismo, entre otras). Por lo tanto, el campo se construye como un espacio con relativa autonomía, como un ‘microcosmo dentro de un macrocosmo que es lo social’.

De esta manera, el campo debe ser entendido como (a) una red de relaciones, es decir, como un espacio en constante *juego* cuya estructura es siempre temporal y no inmutable; (b) un espacio en constante tensión, es decir, un campo de fuerza y de lucha por transformar o conservar su estructura<sup>4</sup>. Finalmente, esta estructura dependerá (c) de cómo se encuentra distribuido el capital de interés ahí en juego – quienes lo dominarán serán entonces aquellos que hayan logrado acumular su mayor cantidad. A su vez, el campo solo se sostendrá en el tiempo si sus integrantes están dispuestos a seguir las reglas impuestas, lo cual significa que deberán conocerlas y ‘creer en ellas’<sup>5</sup> (Bourdieu 2010).

Para la siguiente investigación, partir de esta categoría es importante porque me permite delimitar mi objeto de estudio a un campo de trabajo puntual: el artístico. De esta manera, identificar la presencia de un campo artístico contemporáneo en la ciudad de Lima, me obliga a pensar los EACA no como organizaciones herméticas y aisladas, sino como espacios insertos en un campo con dinámicas y relaciones de poder específicas. Por lo tanto, las características, los roles y los límites que estos espacios presenten, en parte, se deberán también a la actual configuración del campo local.

---

<sup>4</sup> “Todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo” (Bourdieu, 2010: 13).

<sup>5</sup> Para seguir el juego “impuesto”, los integrantes deben poseer un *habitus* compartido, es decir, esta *estructura estructurante*, este *sentido práctico*, que permite al individuo la libre producción de pensamientos, acciones, percepciones, expresiones pero inconscientemente siempre dentro de los intereses del campo al cual pertenece (Bourdieu, 2010: 39).

Por otra parte, las demás categorías analíticas usadas por Bourdieu - capital, interés, *habitus*-, me ayudan a no perder de vista las nociones de clase social y de educación que son fundamentales para comprender quienes abren estos espacios y cuál es el público que los frecuenta. De alguna manera, estas categorías contribuyen a definir la posición que ocupan estos espacios al interior de campo artístico de la ciudad.

Del mismo modo, estas categorías me permiten *problematizar* ciertas nociones construidas a partir del sentido común; como el hecho de que se considere el capital simbólico como el único capital dominante del campo. Como lo mencioné, la escena artística contemporánea de la ciudad de Lima se encuentra en un proceso de transformación donde la consolidación del mercado, o su influencia en el campo artístico, parece ser la última etapa. Por este motivo me pregunto, ¿cuál es el capital de interés al interior de nuestra actual escena artística local y, en particular, de nuestra población objetivo? ¿Es posible que el capital económico haya igualado o superado el simbólico?

La tesis postulada por Néstor García Canclini en su libro *La sociedad sin relato* (2010) permite en cambio complementar esta aproximación de Bourdieu y así enmarcar de modo más amplio el estudio. García Canclini parte de un nuevo interrogante: “¿Sirven para algo las nociones de *mundo del arte* (Becker) y de *campo del arte* (Bourdieu) cuando sobran signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos

y mediáticos?” (García Canclini 2010: 15). Según García Canclini, el modelo formulado alrededor del *campo*, entendido como autónomo, responde a una época en la cual aún era posible analizar los movimientos artísticos como parte de las culturas nacionales. En la actualidad, con el acelerado proceso de globalización, el concepto de campo se encontraría agotado.

El autor señala cómo en la actualidad el arte contemporáneo se enfrenta a un panorama bastante distinto al de Bourdieu cuando diseñó su modelo teórico: el alcance estatal es reducido en comparación al alcance privado, y las redes en las que se entreteje el campo artístico desbordan las barreras nacionales. Las cuestiones públicas de la cultura han quedado rezagadas frente a la hegemonía mercantil de empresas transnacionales: el desarrollo de las artes depende de las galerías privadas, museos, bienales y ferias. No solo, el dinero ya no proviene necesariamente del mundo artístico sino es normal que estén involucrados negocios petroleros, informáticos, bancarios, de armas y hasta mafias (García Canclini 2010: 185). García Canclini relaciona entonces esta *ingobernabilidad* en el arte a un proceso social mayor: la reestructuración o descomposición de lo público.

Esta descomposición se evidencia, de acuerdo al autor, en el hecho que la mayoría de artistas ya no se siente parte de ningún proyecto nacional o social que trascienda los intereses de su restringido grupo. La inclusión suele ser vista como una oportunidad más para aprovechar recursos. Por lo general, los artistas

combinan eventuales trabajos en la economía formal y en las instituciones culturales, con sus cotidianas prácticas informales (García Canclini 2010: 188).

Por lo tanto, esta 'postautonomía' del campo se refleja en la flexibilidad en rediseñar sus programas creativos para que encajen en distintos espacios y puedan desplazarse por diversas redes (García Canclini 2010: 179-80). Existen estudios sobre las transformaciones del campo artístico en países latinoamericanos donde se muestra cómo los artistas suelen presentarse en todas las ventanillas posibles: becas del Estado, financiamientos privados, financiamientos culturales originados de fondos inciertos, sin que esto les genere mayores contradicciones a nivel personal. Lo que se percibe es una notable versatilidad para moverse dentro de repertorios de recursos escasos pero diversos.

Finalmente, el autor considera que se trata de un comportamiento frecuente en las sociedades actuales, que se reproduce en más ámbitos de la vida cotidiana. Es usual que una misma persona elija identificarse con diferentes organizaciones y tener comportamientos aparentemente opuestos para cumplir sus objetivos (García Canclini 2010: 190-91). El individuo que sobrevive a esta época parece ser aquel que logra pertenecer a diversos espacios a la vez, salir y entrar de estos. Y los agentes del mundo artístico no son la excepción: el uso de recursos heterogéneos, en apariencia contradictorios entre sí, son una muestra de ello.

Para el siguiente estudio, las aproximaciones de García Canclini son relevantes porque evidencian el contexto privado mercantil bajo el cual se desarrollan y operan la mayoría de escenas artísticas contemporáneas latinoamericanas - y la limeña no es la excepción. Por otra parte, las nociones de ingobernabilidad del arte, descomposición de lo público y de postautonomía del campo permiten, en parte, comprender el carácter heterogéneo de estos espacios y la dificultad de muchos en establecer una línea de trabajo precisa.

Por último, hoy en día la cultura y el arte tienen un rol importante en las estrategias neoliberales de los países (Borea 2016: 2). Como lo muestra George Yúdice en su libro *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (2002), la 'cultura' es muchas veces manejada para que contribuya a la economía, inclusión social e incluso a dar soluciones urbanas en los diversos países (Yúdice 2008). Según Yúdice, la cultura está siendo promovida de dos maneras: en base a qué ofrece económicamente y qué para el bienestar de la sociedad. Por este motivo, para que los proyectos culturales sean respaldados económicamente deben presentarse como 'útiles': "la cultura por la cultura misma, cualquiera sea esta, nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia" (Yúdice 2008: 29). Y esta ganancia por lo general es pensada en términos instrumentales. A este punto me pregunto si los espacios autogestionados en estudio pueden ser pensados también en términos instrumentales, o si este discurso es asumido por sus protagonistas en el desarrollo de sus actividades.

Siendo así, para obtener recursos de parte del Estado, las empresas y los bancos, el arte debe ser pensado como un recurso. De esta manera surge la figura del *mediador-gestor* mientras que la del *artista-gestor* (figura anterior) deja de ser lo suficientemente “seria”, ya que los proyectos artísticos no pueden ser vendidos más como simples estímulos a la creatividad (sin objetivos ajenos a la propia experimentación). Se necesita la figura de un *profesional* que justifique los gastos y logre convencer a los banqueros, empresarios, gobernadores, para que inviertan recursos en sus proyectos, es decir, que se las ingenie en presentar el arte como eficaz para solucionar problemas sociales, raciales y económicos en una población.

El *mediador-gestor* se convierte en el engranaje clave al interior de este contexto, en el elemento articulador del sistema: conecta a los artistas, las fuentes de recursos y las comunidades (los públicos objetivos). En los últimos años, el sector cultural y artístico de los diversos países latinoamericanos ha florecido al interior de esta enorme red de administradores y gestores profesionales (Yúdice 2008).

En conclusión, las diversas entradas analíticas presentadas permiten acceder al objeto de estudio desde distintas miradas: (1) La noción de *campo* inserta a los espacios artísticos autogestionados dentro de una escena más amplia con relaciones y características propias. (2) Entender la escena contemporánea local como un *campo de producción restringida* lleva a no perder

de vista ciertas variables como clase social y educación de sus miembros, claves para comprender su carácter 'exclusivo'. (3) El concepto de *postautonomía del campo*, más que una crítica a la noción de Bourdieu, la complementa. La mercantilización de la escena artística local hace que sea imposible considerar el campo artístico como hermético –encerrado en sí mismo. La escena artística se encuentra atravesada por intereses económicos y por actores pertenecientes a diversos campos (empresarios, publicistas, banqueros, entre otros). (4) La descomposición de lo público permite reflexionar sobre la *versatilidad* del trabajo artístico y de las instituciones que lo componen - entre las cuales también los espacios autogestionados y su carácter flexible y heterogéneo. (5) Conocer el enfoque global de las políticas culturales hoy, en particular su visión de la cultura como un 'recurso' para el 'desarrollo', permite entender la dificultad de establecer un vínculo entre las políticas culturales locales y el arte contemporáneo; y comprender más bien su estrecha relación con el mercado.

En el Perú, este rol social del arte ha sido investigado en los últimos años, desde distintas disciplinas y perspectivas. Aun cuando este campo es extenso, y no es mi propósito abarcarlo en esta tesis, sí me interesa subrayar algunas de las aproximaciones recientes que enmarcan 'históricamente' mi propia investigación en una suerte de línea académica puntual. Sostengo que es posible identificar tres tipos de reflexión sobre arte, cultura y sociedad en el Perú desde las ciencias sociales: (1) sobre las industrias culturales como dispositivos de producción de subjetividades, (2) sobre producciones artísticas específicas –de arte popular

como contemporánea- como vehículos para la interpretación de la sociedad, la recuperación de tradiciones y la construcción de memoria, y (3) sobre las lógicas de funcionamiento del sistema cultural y artístico, su relación con el mercado y el Estado, con énfasis en las políticas culturales.

Entre las investigaciones sobre las industrias culturales y su rol en la producción de identidades destacan los estudios que se centran en analizar la cultura como una mercancía. Es decir, aquellos que sostienen que es en las industrias culturales donde hoy se produce la “educación sentimental”, y donde se moldean los valores y las ideologías sociales (López Maguiña, Portocarrero, Silva Santisteban, Ubilluz y Vich 2007; Alfaro 2005).

En las investigaciones sobre producciones artísticas específicas – artesanías, películas, obras de arte contemporáneas, acciones en el espacio público, entre otras- se evidencia la influencia que ejercen estos “objetos” en la esfera pública, como recursos para la acción política (pensando lo político más allá de lo institucional formal) (Canepa y Ulfe 2006, Ulfe 2011, Vich 2015, Portocarrero 2015). Es decir, se convierten en vehículos de (a) interpretación de la historia y sociedad peruana, de (b) recuperación de tradiciones, y en (c) representaciones que buscan dar sentido al pasado, transformando los imaginarios y los pensamientos sobre la nación en general.

El tercer tipo de análisis, menos frecuente, es sobre el estudio del sistema cultural y artístico, sus lógicas de funcionamiento y su relación con lo privado

(mercado) y lo estatal. La siguiente investigación se posiciona al interior de este enfoque. Desde esta mirada encontramos las reflexiones de Vich (2014) sobre la importancia de las políticas culturales, que si son bien gestionadas (encontrando un balance entre la teoría y la acción) pueden convertirse en instrumentos de desarrollo y cambio social. Su función no debe limitarse a la producción de eventos, sino tener un compromiso real con la comunidad y de esta manera activarla políticamente.

Siempre dentro de esta línea de análisis, Borea (2016), a través del método etnográfico, examina las transformaciones que se han dado en los últimos años en la escena artística contemporánea limeña. La nueva gestión de los museos y el surgimiento de las ferias de arte se han convertido en arenas fundamentales para el ensamblaje del arte latinoamericano y de los agentes regionales y de grandes escalas, al igual que funcionan como canales a través de los cuales el mercado se expande. Borea enfatiza cómo la consolidación del mercado es el último proceso en la actual reconfiguración de la escena artística local.

Una de las pocas aproximaciones históricas y críticas sobre la configuración del arte contemporáneo peruano, donde las transformaciones estéticas –desde 1950 al 2002- son estudiadas en relación a los momentos históricos en los que surgen, es *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo* (Hernández Calvo y Villacorta 2002). Finalmente, la creación en el 2014 del primer archivo digital de arte peruano contemporáneo,

como parte del proyecto INCA<sup>6</sup>, se ha convertido en una herramienta importante para la reconstrucción de nuestra historia contemporánea gracias al acceso a textos que antes no se hallaban en digital.

Si bien es cierto que no existen estudios previos sobre los espacios artísticos autogestionados en Lima, esto se debe en parte porque se tratan de prácticas recientes –desde la dimensión de fenómeno. En países latinoamericanos como México, Colombia, Argentina, Chile y Brasil, donde la tradición de estos espacios se remonta a la década de los 90's, estas prácticas están incorporadas a los relatos oficiales sobre la constitución de las escenas contemporáneas.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Proyecto fundado en el 2012 por Alejandra Ballón en coordinación con Augusto Del Valle y Paulo Dam. El archivo INCA es una red gratuita, que por medio de la recopilación, selección, digitalización y difusión de archivo visual y textual, busca crear memoria sobre el arte peruano contemporáneo.

<sup>7</sup> Entre estas investigaciones encontramos el proyecto Tomar la Ola de Tamara Ibarra, a través del cual se realiza un mapeo de los espacios independientes mexicanos y entrevistas a los diversos integrantes; el libro *Falsa Conciencia* de Claudio Iglesias, que reúne una serie de ensayos sobre la industria del arte argentina; la publicación *Nuevas prácticas artísticas contemporáneas: espacios autogestionados en la ciudad de Medellín* de Paola Peña Ospina; la publicación *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas* (Córdoba 2011) de Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni, ambos fundadores de Curatoría Forense, grupo multidisciplinario dedicado al estudio del arte contemporáneo latinoamericano y de la Red de Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo.

### 3. Marco contextual

#### 3.1. Tres momentos recientes en la escena artística peruana: contextualizando los espacios artísticos autogestionados

Para comprender la configuración actual del campo artístico local y poder trazar posibles explicaciones sobre la aparición en estos últimos años de diversos EACA, considero necesario evidenciar tres momentos recientes en el proceso de desarrollo del campo artístico contemporáneo limeño, desde mediados de los 2000's en adelante. Sin embargo, estos no corresponden a períodos históricos exclusivos sino, más bien, deben ser entendidos como lógicas que conviven y que toman mayor protagonismo en un determinado momento. Sobre todo en relación al primero y segundo momento las delimitaciones temporales son borrosas antes que fijas (ver Anexo 4).

*Primer momento: político-crítico*



FIG. 1: El colectivo *Sociedad Civil* en pleno acto de lavada de bandera, 26 de mayo 2000. (Archivo *Caretas*) FIG.2: El colectivo *Sociedad Civil* entregándole la bandera lavada al Presidente de transición Valentín Paniagua. *El Comercio*, detalle de pantalla del sábado 25 de noviembre del 2000 (Fotografía: Santiago Quintanilla)

El año 2000, año de la caída del régimen fujimontesinista, significó para el arte y la política un momento donde ambas prácticas estuvieron articuladas bajo un único fin: la construcción de una esfera pública capaz de combatir la dictadura (Mitrovic 2015). Sin embargo, esta favorable coyuntura se vio interrumpida por dos quiebres internos: con lo político y luego con lo institucional. Quiebres que pueden ser representados a partir de dos hitos de la historia artística contemporánea: primero, cuando en el año 2000 el Colectivo *Sociedad Civil*<sup>8</sup>, integrado por miembros del campo artístico, luego de una intensa labor política en las calles termina entregándole una *bandera lavada* a Valentín Paniagua, el entonces presidente del

<sup>8</sup> Sobre el Colectivo *Sociedad Civil*: <https://www.youtube.com/watch?v=WCLazxCXtI4>

gobierno de transición. Este acto, cuya intención inicial era emitir un mensaje de confianza en relación a la restauración de la democracia peruana, termina figurando el lugar que ocuparán nuevamente las artes visuales en el país: lo simbólico (Mitrovic 2015). Es decir, la vuelta de los artistas a su espacio habitual, los talleres.

Segundo, la discontinuación de las bienales de arte en el 2003 marcará el quiebre con lo institucional. La relevancia de las bienales se debía a que representaban el polo institucional más crítico y con propuestas más audaces –en relación al uso de lenguajes y soportes. Las bienales se perfilaban como un importante motor capaz de realizar cambios al interior del campo: sobre los modelos artísticos, de artista, concepciones estéticas y hasta las nociones de público. Todas sus ediciones tuvieron una alta capacidad de convocatoria, atención mediática local e internacional y recursos económicos. Para muchos estudiantes de arte de esos años, las bienales fueron el primer acercamiento al arte contemporáneo. Y para los artistas que participaron, estas aparecieron como los únicos espacios dispuestos a acoger propuestas más experimentales (Hernández 2009: 29).

Su discontinuación dejará un vacío en el campo que será rápidamente ocupado por el creciente polo comercial conformado por concursos y galerías, es decir, un arte más tradicional y conformista (Hernández y Villacorta 2002: 163). Ahora bien, no obstante el fallido escenario para la consolidación de una renovada

escena crítica, estos primeros años de expansión sacaron a las artes visuales peruanas de su estado de aislamiento. Una vez fuera del territorio nacional, la escena artística descubrió que se hallaba en la *periferia de la periferia* y que los discursos y prácticas alrededor de la modernidad se habían agotado mucho tiempo atrás (Quijano 2001: 1).

*Segundo momento: rentista-comercial*



FIG.3: Instalación *The Invisible hand of The Market* de Hans Haacke (Archivo del Museo Reina Sofia).

Ambos fenómenos, la lavada de bandera (2000) y la desaparición de las bienales (2003), son puntos de inflexión para comprender el actual proceso de reconfiguración de la escena artística local. A pesar de tener implicancias distintas, ambos hechos confluyen en encaminarlo hacia su actual lógica de funcionamiento: el mercado. Por otra parte, Borea (2016) identifica cómo este segundo momento,

desde el 2006, se caracteriza por un proceso de institucionalización que se da a través del fortalecimiento de los museos y de la articulación de las redes transnacionales, al mismo tiempo que la figura del coleccionista de arte se refuerza.

El campo artístico local, al igual que los diversos ámbitos de la sociedad peruana, se encontrará envuelto en un proceso de reconfiguración hacia lo privado, produciendo una reconcentración de la propiedad simbólica en manos de unos pocos, como parte de un proceso mayor de *reoligarquización* del campo (Quijano, 2009). Ahora bien, la figura del emprendedor<sup>9</sup> aparece también en este campo. Los valores del emprendimiento encajan con los nuevos ideales del sistema artístico - la debilidad institucional potencia la actitud independiente. El artista contemporáneo aparece entonces como 'emprendedor' que, al no poseer un aparato estatal que ampare económica y simbólicamente sus prácticas, necesita recurrir a las diversas plataformas artísticas que encuentra a su alcance para sobrevivir.

El crecimiento económico del país de los últimos quince años, a partir de un modelo neoliberal, se manifiesta en el campo artístico en sus altos niveles de privatización. El hecho que la mayoría de instituciones que lo conforman sean privadas, aunque algunas con fines públicos, no solo limita la convocatoria a un público mayor (no especializado) sino también restringe el acceso a los mismos

---

<sup>9</sup> Personaje icónico del nuevo siglo, ya que representa el saber aprovechar las oportunidades que otorga el mercado abierto y competitivo.

artistas, potenciando el carácter elitista del campo<sup>10</sup>. Sin embargo, esta lógica mercantil no solo se manifiesta en la privatización del campo, sino también aparece en mecanismos menos evidentes, no estrictamente relacionados a lo comercial, como: la identificación del artista como emprendedor, el reemplazo de la crítica ensayística por la crónica, la atención mediática que reciben las inauguraciones y el ambiente festivo que las rodea (entre otros). Estos mecanismos visibilizan las prioridades que se están teniendo en el campo, a tal punto que la presencia de un aparato crítico aparece ya como algo innecesario.

En los últimos diez años, y con mayor incidencia en los últimos cinco, el campo artístico limeño ha experimentado una nueva expansión a partir de la formación de nuevas instituciones privadas. Desde el 2013 dos ferias de arte privadas tienen lugar en la ciudad -PARC y ArtLima-, donde participan galerías locales e internacionales. En pocos años han surgido tres museos de arte privados (con fines públicos) que apuestan por el arte contemporáneo y que presentan programas educativos con el fin de tener un mayor impacto en la población: el Museo de Arte de Lima - MALI (el MALI existe desde 1961, sin embargo, recién en el 2007, con la inauguración de su Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo- CAAC<sup>11</sup>, ha enfatizado su orientación hacia lo contemporáneo) (Borea, 2016); el Museo de Arte Contemporáneo - MAC (inaugurado en el 2013,

---

<sup>10</sup> Por lo general, los artistas que pertenecen al circuito contemporáneo del arte de Lima provienen de específicas escuelas privadas de arte de la ciudad (PUCP, Corriente Alterna y Centro de la Imagen).

<sup>11</sup> Comité que ha promovido el desarrollo de coleccionistas peruanos transnacionales y ha otorgado al MALI un rol legitimador en relación a la historiografía sobre arte peruano contemporáneo.

luego de una década de lucha con la Municipalidad de Barranco y con los residentes locales por el terreno) y el Museo de Mario Testino – MATE (fundado en el 2012)<sup>12</sup>. En el 2014, a partir de un acuerdo de financiación entre el diario *El Comercio* y la *Fundación Wiese*, el país adquirió un pabellón en la Bienal de Venecia, es decir, en uno de los eventos más importantes del mundo artístico.

Por otro lado, nuevas galerías con un enfoque hacia lo contemporáneo han ido apareciendo en los últimos años (en los sólitos distritos de arte de la ciudad: Barranco, Miraflores y San Isidro). Al igual que las tradicionales galerías de arte limeñas han decidido innovar sus carteras acogiendo jóvenes artistas contemporáneos<sup>13</sup>. Otro fenómeno particular de estos años es la actual presencia de galerías peruanas en las más importantes ferias internacionales<sup>14</sup>, logrando que cada vez más artistas peruanos tengan reconocimiento en los circuitos extranjeros. Hacia finales del 2015, en la zona histórica del Callao (Monumental Callao)<sup>15</sup>, se inauguró el Proyecto Fugaz bajo el slogan de “arte de convivir” o “arte para combatir la inseguridad”. Fugaz es una iniciativa cultural privada<sup>16</sup>, que ofrece *lofts* para artistas y residentes, *ateliers* (talleres y oficinas para profesionales y

<sup>12</sup> Este último con menor impacto legitimador sobre lo contemporáneo al interior de la escena local, debido a su carácter fuertemente exclusivo.

<sup>13</sup> Esto ocurrió con la galería Lucia de la Puente, Forum, 80m2- Livia Benavides, entre otras.

<sup>14</sup> En el 2015, la galería peruana que tuvo mayor participación en ferias fue 80m2- Livia Benavides, participando en 5: ARTBO, Liste Art Fair Basel, PArC, ARTCO Madrid y ZONA MACO.

<sup>15</sup> En el espacio delimitado por el Real Felipe, la plaza Grau, la Plaza Matriz, la plaza Gálvez, el Puerto y el pasaje Ronald. Un oasis artístico en el medio del Callao, reconocible a primera vista por la cantidad de grafitis que cubren las paredes de la zona.

<sup>16</sup> Los fondos provienen del empresario israelí Gil Shavit, actualmente detenido y acusado de mediar entre la empresa Odebrecht y Félix Moreno, gobernador del Callao, para la licitación ilegal de la obra en el tramo de la Costa Verde a cambio de recibir 4 millones de dólares, de los cuales Shavit se llevaría el 40%.

artistas), salas de exposición, galerías de arte contemporáneo<sup>17</sup>, tiendas de arte y de diseño, y exclusivos restaurantes. A lo largo de su primer año se han realizado innumerables fiestas, inauguraciones y visitas guiadas (con costo). Finalmente, también como parte de este proceso de expansión, tenemos los espacios en estudio en esta investigación, es decir, espacios autofinanciados y autogestionados creados por artistas o personas vinculadas al campo que surgieron con mayor incidencia a partir del 2014.

En conclusión, estos años de estabilidad política y de crecimiento económico sostenido del país han impulsado el surgimiento de nuevas y privadas instituciones artísticas en Lima. Por lo tanto, esta expansión del campo no ha sido desde un ámbito estatal sino principalmente privado, manteniendo así su carácter exclusivo. Esto se evidencia al observar la distribución geográfica que tienen estas instituciones artísticas en la ciudad: la mayoría se encuentran ubicadas en distritos de clase alta y media alta y básicamente en tres distritos: Barranco, Miraflores y San Isidro.

*Tercer momento: social-público*

*Visión de las políticas culturales del país y su relación con el arte contemporáneo local*

---

<sup>17</sup> Las galerías que encontramos en el espacio son: Revolver (segunda sede), Rottenslat (galería que apuesta por jóvenes artistas emergentes), Gonzáles y Gonzáles, Galería 93 (Graffiti Art), Micromuseo de Gustavo Buntinx (museo ambulante fundado en 1983), Bufo de Christian Bendayán y Giuliana Vidarte (arte joven amazónico).

Hasta hace pocos años atrás en nuestro país (y en general en el mundo), las políticas culturales se encontraban incorporadas a las políticas educativas. Hoy en cambio se les reconoce su autonomía e importancia como instrumentos fundamentales para el desarrollo del país (Vich 2014: 13). En el Perú, la fusión de distintas dependencias del Estado –el Instituto Nacional de Cultura-INC, el Instituto Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Amazónicos y Afroperuanos-INDEPA, el Consejo Nacional de la Cinematografía-CONACINE, el Consejo Nacional de Democratización del Libro y Fomento de la Lectura-PROMOLIBRO, el Proyecto Especial Complejo de Chan Chan, el Proyecto Especial Complejo Naylamp-Lambayeque, y la Unidad Ejecutora Marcahuamachuco-, dieron origen al Ministerio de Cultura en el 2010.

La creación del Ministerio de Cultura va de la mano con el desarrollo de un nuevo enfoque global sobre la cultura que solo ha sido posible con la crisis del paradigma anterior. “La Cultura” entendida como una práctica reguladora del denominado “gusto universal” y “buen gusto”, maquinaria productora de jerarquías y desigualdades, ha sido desplazada por una mirada bastante más *democratizante*. En la actualidad se entiende por cultura al tejido de relaciones materiales y simbólicas que estructuran y dan particularidad a una comunidad. Según los lineamientos del propio Ministerio de Cultura, la cultura debe ser entendida a partir de dos grandes definiciones. Por un lado, se hace referencia al modo de vida de una comunidad, las creencias, cosmovisiones, costumbres, símbolos y prácticas que se han sedimentado y estructuran la vida de esta. Por el

otro, la cultura también se refiere a un conjunto de objetos y prácticas, a obras de arte y a diversas expresiones artísticas, que han adquirido valor simbólico y material (Lineamientos de Políticas Culturales 2013-2016, 2012: 7).

Las políticas culturales terminan siendo entonces un conjunto de orientaciones, normativas y proyectos que se encuentran destinados a *democratizar la producción, la circulación y el consumo de objetos y servicios culturales* – cuyo fin último es contribuir al ejercicio de una ciudadanía plena (Lineamientos de Políticas Culturales 2013-2016, 2012: 7). De alguna manera las políticas culturales son todo aquello que enriquece y *educa* a los individuos -pero que se encuentra fuera de la escuela<sup>18</sup>- y su verdadero potencial recae en su capacidad de activar nuevos procesos sociales<sup>19</sup>; por esta razón el interés de los estados en invertir en ellas.

A partir de este enfoque, el Ministerio de Cultura ha construido su plan de acción de los últimos tres años (2013-2016), en base a siete lineamientos específicos, entre los cuales el de ‘promover y difundir las artes’. Como el mismo documento menciona “los programas de arte contribuyen a la seguridad ciudadana, a la salud pública, al desarrollo urbano, a la mejora educativa y al crecimiento económico. El Ministerio de Cultura debe trabajar coordinadamente con otros ministerios e instituciones involucradas en el desarrollo local”

---

<sup>18</sup> Si antes la subjetividad era constituida por la familia, la religión y el Estado - mediante la escuela pública-, hoy se puede afirmar que los ciudadanos estamos constituidos, sobre todo, por el mundo de la calle, por las industrias culturales y por los objetos simbólicos (Williams 2009 [1977] a través de Vich págs. 13-4).

<sup>19</sup> Casos Doris Sommer y George Yúdice.

(Lineamientos de Políticas Culturales 2013-2016, 2012: 29). Esto evidencia como el interés principal está en los proyectos artísticos con fines comunitarios.

Bajo este lineamiento se encuentra, por ejemplo, el principal programa de cultura “Cultura Viva Comunitaria” realizado por el anterior Gobierno Metropolitano. Este programa buscó involucrar organizaciones de cultura viva de 24 distritos de la ciudad, intentando descentralizar las pocas actividades culturales que existen (que por lo general se hallan concentradas en los barrios de clase media-media alta). La intención del programa fue fortalecer las organizaciones culturales/artísticas ya existentes en los diversos distritos -organizaciones con cierto impacto en la comunidad de trabajo-, a través de la multiplicación de las plataformas de encuentro entre estas y los vecinos. Ahora bien, el fin último no solo fue abrir más espacios de recreo para la población, sino se buscó también concientizarla, es decir, que cada ciudadano sepa que tiene derecho a la libre recreación porque con sus impuestos contribuye a que estas actividades sean posibles (documento “Lima Cultura” de la Municipalidad Metropolitana de Lima).. De alguna manera, este programa resume el espíritu que siguen las nuevas políticas culturales de la ciudad.

En los lineamientos de las políticas culturales del Ministerio, en relación a las artes, se propone crear proyectos que “fomenten el financiamiento y la producción de estas, a través de la generación de fondos concursables, becas, pasantías y residencias artísticas, accesibles a todo el país, organizando

presentaciones en espacios públicos y gestionándolas al interior de redes de intercambio intercultural entre poblaciones y clases sociales diversas”. Y se menciona específicamente la necesidad de promover no solo la creatividad mediante las artes establecidas, sino también incorporar las expresiones contemporáneas para acercar al ciudadano a las nuevas tecnologías de información y comunicación.

Sin embargo, aún no existen políticas culturales específicas en relación a las artes visuales y escénicas contemporáneas –fondos concursables, becas, residencias, al igual que infraestructura (como museos). Esta ausencia contribuye, creo, al carácter privado y elitista del sector. En los últimos años se han creado plataformas de difusión cultural donde han logrado filtrarse algunos espacios de arte contemporáneo: el Programa Puntos de Cultura, la plataforma INFOARTES y el canal Cultura24.Tv.

#### *Primer encuentro entre el sector público y el privado en las artes visuales*

Con el fin de establecer una agenda pública orientada a generar información puntual sobre el rol de la cultura en los procesos de desarrollo en el país, en el 2013 se inició la implementación del proyecto Indicadores UNESCO de la Cultura para el Desarrollo (IUCD), que finalizó en el 2014 con resultados tangibles. Estas cifras permiten tener una nueva visión de las políticas públicas donde se incluya por fin a la cultura como un *aliado protagonista* en el desarrollo nacional (Indicadores de Cultura para el Desarrollo, Resumen Analítico Perú 2015).

A partir de los resultados obtenidos de los 22 indicadores de cultura en relación a la economía, educación, gobernanza, a lo social, género, comunicación y patrimonio, se está buscando impulsar proyectos a nivel nacional, donde se reconozca el papel de la cultura y su urgencia de incluirla en los diversos planes de desarrollo. Es más, los IUCD vinculados a la economía de la cultura ya se han ido incorporando en las diversas agendas de instituciones claves del Estado, una de ellas es el Centro de Planificación Nacional-CEPLAN y también han influido para que el sector cultural sea considerado entre los nuevos motores del desarrollo del país por el nuevo Plan Nacional de Diversificación Productiva del Ministerio de Producción.

Como es de esperarse, los indicadores en relación a la dimensión económica son aquellos que han tenido mayor impacto. El aporte de la cultura a la economía nacional es una cifra apreciable, ya que tomando como año base el 2007<sup>20</sup>, su contribución al Producto Interior Bruto (PIB) del país es de 1.58%. A pesar que este dato es de por sí relevante, ya que indica que se trata de un sector dinámico, en realidad la contribución de la cultura al PIB se encuentra subestimada por este indicador. Solo se está teniendo en cuenta las actividades culturales privadas y formales, excluyendo de la contribución a aquellas realizadas por el gobierno, por organizaciones sin fines de lucro y por el sector informal. No obstante este evidente sesgo, la contribución de 1.58% es significativa si se le compara con otras industrias importantes como la de la madera y muebles (0.9%),

---

<sup>20</sup> Año base establecido por el Instituto Nacional de Estadística del Perú.

las actividades del sector pesca y acuicultura (0.7%) y las de electricidad, gas y agua (1.7%). Por otro lado, el porcentaje de personas dedicadas a ocupaciones culturales, respecto al total de la población activa empleada, también es una cifra importante: 3.3% (también en relación al año 2007) (Indicadores de Cultura para el Desarrollo, Resumen Analítico Perú, 2015).

Estos indicadores están empezando a tener impacto real en las políticas públicas peruanas. No es coincidencia que a inicios de febrero del 2015 se haya creado la primera Mesa Sectorial de las Artes Visuales, en el marco de la Mesa de Industrias Creativas impulsada por el Ministerio de Producción (durante la gestión de Piero Ghezzi), como parte del Plan Nacional de Diversificación Productiva. La idea del Plan<sup>21</sup> fue incorporar nuevos sectores –el forestal, el acuícola, las industrias creativas y el textil (hasta el momento)- para que se conviertan en los *nuevos motores para el desarrollo del país*. El principal objetivo de la diversificación fue reducir la dependencia a las materias primas y mejorar la poca complejidad de la canasta productiva nacional, para así disminuir el nivel de informalidad en los sectores involucrados.

La introducción de las industrias culturales y creativas está directamente relacionada a la aparición de cifras reales que demuestran el dinamismo y rápida expansión del sector. No solo se estima que actualmente (2015) el sector contribuye entre 1.6% y 1.8% al PBI, sino gracias a las facilidades que se espera

---

<sup>21</sup> Se espera que a pesar del cambio de Gobierno el Plan continúe vigente.

que otorgue el Plan este podrá llegar a aportar –en el año 2021- hasta el 5% del PBI (señalan fuentes de Produce).

La Mesa de Industrias Creativas se encontró integrada por representantes del sector público (delegados de los ministerios de Cultura, Mincetur, Producción, Transporte y Comunicaciones, Educación y delegados de PROMPERÚ, Indecopi, Ceplan y Sunat), por gremios empresariales (la Sociedad Nacional de Industrias-SNI, Adex, la Cámara de Comercio de Lima, Confiep y Comex) y por representantes de las diversas industrias creativas convocadas (de las artes escénicas y visuales, de la música, de la industria editorial, del diseño, de la publicidad, de los videojuegos y del ámbito audiovisual). La elección de los integrantes de la Mesa –y el hecho que la mesa haya sido convocada por Produce- hace evidente que los objetivos estarían relacionados en destrabar los obstáculos que impiden de alguna manera el despegue económico de las actividades con mayor potencial y, por lo tanto, que traerían mejoras en el crecimiento del sector. Es decir, uno de los ejes del Plan fue precisamente eliminar las barreras burocráticas –por medio de ciertos cambios legislativos que se pueden realizar desde los organismos públicos- con el fin de impulsar las inversiones y mejorar la productividad de las empresas. Debido a que el Estado – en este caso el Ministerio de Producción- no conoce las problemáticas de cada sector, es que se convocan a los representantes de cada uno para que realicen un diagnóstico.

Como comenta Trivelli<sup>22</sup>, representante de la Mesa de Artes Visuales, mientras que otros sectores se encuentran ya organizados (como el audiovisual y el editorial), dentro del mundo de las artes visuales *no existe nada*, se trata de un conjunto de individuos sin ninguna identidad, sin un gremio ni voceros visibles, sin espacios para realizar estas discusiones, en conclusión, no hay representatividad del sector. Es por esto que cuando el Ministerio hace el llamado para la creación de la Mesa, termina convocando a las entidades que para ellos “representan” al sector: las ferias (van representantes de ArtLima y Carlo Trivelli como representante de Lima Photo), el MALI y curiosamente Casa Pausa. Esta elección ya de por sí nos demuestra la limitada visión que tiene el Ministerio acerca del circuito artístico local – no fueron convocados artistas individuales, ni representantes de escuelas de arte, curadores, etc.-. En la misma reunión fueron convocados los representantes de las artes visuales y los de las artes escénicas, que más o menos se encuentran al mismo nivel de desorganización y tienen los mismos problemas de representatividad. Por otro lado, ambos sectores (visuales y escénicas) son los “menos industrias creativas” dentro de los convocados en la Mesa Creativa, por lo tanto, sus agendas también se convierten en las menos urgentes.

En parte debido al perfil del Ministerio de Producción, pero también al hecho de que se necesitaba tener resultados rápidos y efectivos para que la Mesa resista

---

<sup>22</sup> Director Cultural del Centro de la Imagen, organizador de Lima Photo (feria internacional de galerías de fotografía).

el cambio de Gobierno, el primer problema que se buscó resolver fue algo muy puntual: el tema de importación/exportación de obras de arte. Con ayuda de la Sunat se buscó agilizar este trámite, que no solo se encontraba lleno de entrampamientos burocráticos (muchas veces perjudiciales para los artistas), sino que su agilización contribuye al intercambio - el flujo de artistas peruanos para afuera y de artistas extranjeros para adentro. Sobre todo durante las ferias locales o cuando las galerías participan en ferias en el exterior.

Fuera de este rápido diagnóstico de problemas y plan de acción exigido por el Ministerio, se empezó a armar una matriz donde se planteaban las necesidades básicas del sector para así dar inicio a ciertas discusiones; sin embargo, la Mesa no avanzó mucho más que esto. Construir un perfil de las artes visuales, definir ciertos criterios básicos – quién es un artista visual, qué es una galería de arte-, es el primer paso necesario si es que más adelante se busca presionar para la ejecución de alguna ley de fomento (que definitivamente es uno de los fines de la Mesa).

Como menciona Trivelli, la relevancia de esta Mesa se debe a que es el único lugar de encuentro entre el sector público y el privado en las artes visuales, en este país donde ambos mundos se encuentran *desencontrados*. La creación de la Mesa sectorial es un ejemplo de cómo por medio de la articulación de diversos actores –y de sus recursos y redes- es posible generar cambios en el sector. Para

lograr un mayor alcance de las políticas culturales es necesario articular el Estado, el mercado y la sociedad civil.

En conclusión, estos tres momentos producen una especie de radiografía del campo artístico local actual: por un lado, muestran como la articulación entre arte y política ya no es un rasgo que define el campo; por otra parte, evidencian la fuerte expansión del sector privado comercial al interior de este y, finalmente, como a partir de la creación del Ministerio de Cultura, las políticas culturales de la ciudad se han ido incrementando, sin embargo, el enfoque y los intereses que presentan no necesariamente coinciden con los de la escena artística contemporánea limeña. En el siguiente capítulo, buscaré posicionar los EACA ante este panorama.

### 3.2. Antecedentes de autogestión artística en Lima

*Yo me acuerdo mucho de algo que decía Juan Javier Salazar a principios de los '90, cuando lo entrevisté para Página Libre. Me dijo que en Lima, donde ninguna vereda está en buen estado ni está completa, todas tienen huecos y son irregulares, todos los cuadros de las galerías parecen salidos de la lavandería, como planchados y sanforizados, y almidonados en bastantes casos. Y creo que eso ha sido empujado a un extremo, donde casi la lectura del arte contemporáneo limeño actual requiere una pulcritud y un acabado brillante o brillante e inmaculado, como matemática y mecánicamente perfecto. Como que la institucionalización nos ha llevado no solamente a lo HiFi, sino también a lo Deluxe. Y yo creo que tenemos que recuperar lo LoFi, y más que lo LoFi casi lo trash. (Jorge Villacorta, entrevista en la revista Ramona 89)*

La autogestión, como su misma etimología lo sugiere, resulta de la conjunción de *auto*, que viene de *uno mismo* y de *gestión*, que se refiere a la acción de *hacer, originar, gestar o impulsar algo*. Desde la conceptualización del término, la autogestión hace referencia a una *forma de organización social* que se caracteriza por la implicancia directa e igualitaria en la elaboración y toma de decisiones por parte de sus miembros. Los orígenes del concepto de autogestión se remontan, por un lado, al pensamiento libertario de inicios del siglo XIX, es decir, a la producción intelectual de los denominados socialistas utópicos (entre los cuales Robert Owen, uno de los padres del cooperativismo, y el socialista francés Charles Fourier). Por otro, la autogestión también tuvo un fuerte desarrollo conceptual en las teorías anarquistas de Pierre-Joseph Proudhon y Mijaíl Bakunin (Peña 2014: 7).

En la actualidad, la autogestión cultural, como los diversos ámbitos de la vida, termina alineándose también a los discursos y prácticas del *emprendimiento*. La aparición de la cultura como posible benefactora de la autogestión se debe a su mercantilización, es decir, a su transformación en *recurso* que puede ser gestionado y, por lo tanto, financiado. Es decir, a diferencia de lo que ocurría en las décadas anteriores, hoy en día el *emprendimiento cultural* también es, no solo posible, sino debe serlo. Ahora bien, no es algo propio de nuestros tiempos que los artistas jóvenes se organicen de manera autogestionaria, independiente, para producir eventos, exposiciones o manifiestos. Esto es algo que siempre ha

ocurrido debido a las precarias condiciones de la labor artística, obligando a recurrir siempre a alternativas económicas para la producción.

Sin embargo, lo que ha ido cambiando en estos últimos años es precisamente *quienes, con qué fines y cómo* se ponen en marcha estas prácticas autogestionarias. Por lo general, en la actualidad, poco tienen que ver con lo *alternativo marginal*, características fundamentales de la autogestión en las décadas anteriores (Peña 2014: 16); al igual que, ya no se dan en el espacio público sino en casas privadas. Las actuales prácticas artísticas autogestionadas en estudio, ya no se caracterizan por el espíritu anarquista, de buscar hacer las cosas distintas a la institución oficial; sino muestran una actitud más calculada, que no intenta deslindarse por completo de la institución oficial y del mercado.

*Los espacios artísticos autogestionados no están al margen de las instituciones o situados periféricamente en relación con lo que sucede en el circuito artístico. Aunque abogan por prácticas no convencionales, no son una corriente disidente en un sentido estricto, operan paralelo a estas. Su intención, más bien, responde a las necesidades más amplias tanto del arte como de las circunstancias materiales e institucionales de la sociedad y no vienen a remplazar otros espacios, sino que, por el contrario, buscan convivir con otros ámbitos como lo son el museístico, el galerístico o institucional. Es así como tales espacios ponen en funcionamiento modos de investigación, fabricación y aplicación procedentes de diferentes campos y disciplinas que trascienden el arte y necesariamente generan un diálogo permanente acerca de los modos de hacer y entender el arte y sus prácticas (Peña 2014: 16).*

Hacia finales de los años 70 surgen en Lima diversas prácticas de autogestión artística. El contexto político de aquellos años, caracterizado por las

movilizaciones sociales y el auge de la Nueva Izquierda, motiva a los jóvenes artistas barranquinos<sup>23</sup> a agruparse en colectivos, no necesariamente bajo un programa político definido, pero sí bajo una postura ideológica clara. La provocación, el compromiso contestatario y el enfrentamiento a un orden establecido, ya sea desde un punto de vista político como plástico, identifican a estas agrupaciones (Villacorta 1996).

Desde el lado plástico, se trata de la primera generación de artistas que muestra una actitud irreverente y escéptica frente a lo que venía a ser el “arte” y la “alta cultura”, buscando adoptar elementos de la cultura juvenil/popular limeña de las calles como lo andino-migrante, imágenes de los medios masivos de comunicación y de la cultura comercial. El trabajo de estos primeros colectivos guardó distancia frente a las formas estéticas convencionales, insinuando una concepción más amplia de lo artístico, visibilizando las primeras influencias conceptuales<sup>24</sup>.

Entre los principales colectivos de estos años sobresalen “SignoxSigno”<sup>25</sup> y “Paréntesis”<sup>26</sup> (1979). Dentro de esta línea conceptual/experimental que

---

<sup>23</sup> El distrito de Barranco es históricamente conocido por ser el barrio *bohemio* de la ciudad, debido a que acoge varios talleres y casas de artistas.

<sup>24</sup> Nuevas técnicas y materiales precarios caracterizarán el trabajo de estos años. La técnica de la serigrafía, enseñada por el artista suizo-peruano Francisco Mariotti –personaje clave en esta naciente escena alternativa-, se convertirá en el medio más utilizado debido a su potencial político (esta técnica permitía entremezclar diversas imágenes tomadas de la cultura popular citadina, multiplicarlas a bajo costo y difundirlas de forma rápida) (Hernández y Villacorta, 2001: 53-4).

<sup>25</sup> Colectivo conformado por Patricia López, Armando Williams, Rossana Agois, Wiley Ludeña y Hugo Salazar.

caracterizó sus trabajos, una de las propuestas más importantes de *Paréntesis* fue la recordada publicación de diversos avisos en diarios solicitando mecenas (“Se busca mecenas”). Este pedido era para que el grupo pudiera seguir trabajando de manera independiente al circuito conformado por galerías y por el Instituto Nacional de Cultura (INC). De alguna forma recogía las problemáticas de lo que significaba trabajar, ya desde los años 70, en los márgenes de las instituciones oficiales y del mercado (Hernández y Villacorta 2002: 54-5).

**Reina de Los Angeles**  
MOVILIDAD  
Señoras responsables se ofrecen. Zonas Chacarista, Miraflores, San Isidro, avd. Javier Prado Este. Telef. 474007 - 45078.

**DE EL PANAL A SU HOGAR**  
MIEL DE ABEJAS 100% PURA  
POLEN - JALEA REAL  
Colmenas - Implementos - Ventas al por mayor y menor. — Avda. Bolívar, 1951 - Pueblo Libre - TELEF. 611890

**Clase de Tiro**  
Defensiva — Regativa  
Duración: una hora dirigida en teoría y práctica. Resolución en los ejercicios en rangos de 100, 200, 300 y 400 metros. Para inscripción, etc. Para mayor información llamar al TEL. 40982 de 8 a 10 a.m. — Padre Olayo 1010

**PLASTICOS BUSCAN MECENAS**  
Sujeto sensible, interesado en financiar proyectos de Arte.  
Pedro de Cerna 112  
Tel. 679912 - Barranco

**Vendo**  
Sintonizador 23M, 2 parlantes 30 W. c.u., auto-encendido. For. 1000

**MECENAS**  
Mecenas: Persona influyente que protege a los artistas. Teléf. 67-5912

**BAR RESTAURANT VENDO**  
O traspase ubicado magníficamente en local propio, totalmente equipado. Razón Teléf. 452850.

**TV RADIOLAS**  
REPARAMOS TV A COLORES EQUIPOS STEREO CASSETS Radiolas, Tornamesas, Betamax. Instalamos Antenas de TV Colores, Servicio a domicilio. Choquehuanca 345, Miraflores "TV CENTRO REPARACIONES" Telf. 414653 — Presto TV. Se atiende Domingos.

FIG.4: Paréntesis. Primer y segundo avisos publicados como parte del proyecto *Mecenas*. *El Comercio*. Lima: 10 y 18 de marzo de 1979 (Archivo IFEA)

<sup>26</sup> Conformado por Charo Noriega, Armando Williams, María Luy, Fernando Bedoya, Juan Javier Salazar y Mariella Cevallos.

En 1979, incluyendo nuevos miembros, el colectivo *Paréntesis* pasa a ser “Huayco E.P.S”<sup>27</sup> (1979-1981). *Huayco EPS* puso particular énfasis en la cultura migrante andina, buscando crear un vínculo entre esta y la posición social de sus miembros – que pertenecían a la clase media. A partir de este *desclasamiento* es que logran aproximarse a lo popular desde una perspectiva política distinta, al igual que sus obras se acercan a lo contemporáneo a través de influencias *pop*. Esta relación dialéctica entre el arte conceptual y lo popular es probablemente lo más relevante en la apuesta del colectivo<sup>28</sup> (Hernández y Villacorta 2002: 55-7). El culto hacia lo marginal y el formato no convencional de sus obras llevará a que el grupo deje por completo la galería comercial para trasladarse al espacio público.

Luego de la experiencia de *Huayco*, finalizada en 1981, la autogestión artística local se vuelve menos visible; en parte debido a la creciente aceptación del circuito galerístico como la principal plataforma de exhibición por parte de los artistas. En 1986 se crea la Carpa de Teatro del Puente Santa Rosa, una iniciativa municipal para hacer posible una serie de representaciones teatrales, que llevará al surgimiento de una inesperada escena alternativa en el Centro de Lima. Mientras los colectivos mencionados arriba -*SignoxSigno*, *Paréntesis* y *Huayco EPS*-, realizaban sus actividades en diversos lugares del espacio público y de

---

<sup>27</sup> Se unen al colectivo Herbert Rodríguez, Lucy Angulo y José Morales. Las siglas E.P.S. se refieren a Estética de Proyección Social, jugando con las mismas siglas de la estructura cooperativa creada en el gobierno de Velasco: Empresa de Propiedad Social.

<sup>28</sup> La apuesta de *Huayco* parte de un culto por lo marginal, lo cual engloba lo religioso, existencial y económico, al igual que encarna las necesidades y esperanzas de ese sector social.

manera esporádica<sup>29</sup>, la Carpa de Teatro del Puente Santa Rosa trabajó en un espacio físico permanente.

Una vez terminadas las representaciones teatrales organizadas por la Municipalidad de Lima, de julio a diciembre de ese mismo año, la Carpa de Teatro acogió diversas actividades de dos grupos juveniles (la segunda oleada de jóvenes artistas que respondía a la situación del país, muy distinta a la de inicios de los 80's.). Por un lado estaban Los Bestias<sup>30</sup>, un grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma que fueron convocados con el fin de remodelar el espacio. Llegaron con propuestas de *arquitectura pobre* como signo de deconstrucción urbana. Por el otro, aparecieron Los Subterráneos, un movimiento urbano-marginal cohesionado con grupos de *rock*, *punk* y *hardcore*, que aportaron con una estética que provenía de referentes internacionales como el *agit-prop* de Dadá, cuyo medio de comunicación político eran manifiestos en formato *fanzine* (Villacorta 1996: 97-8). Ambos grupos convirtieron este espacio en un punto de encuentro para una práctica plástica anárquica y revulsiva, una respuesta juvenil lúcida, aunque también cínica, ante la inminente desintegración de todas las instituciones del país debido a la aguda crisis económica y a la violenta avanzada de Sendero Luminoso.

La década de los 90's, en cambio, se caracterizó por la carencia de prácticas artísticas comunitarias y autogestionadas en la ciudad. Fue una década

---

<sup>29</sup> Los Festivales Contacta o las diversas intervenciones en las calles.

<sup>30</sup> Que luego se transformará en el colectivo N.N. (1986-1991).

marcada por lo que Hernández y Villacorta denominan una *estética de la subjetividad*<sup>31</sup>. Un período donde la producción artística se mantuvo dentro de los límites estrictos del campo; los artistas trabajaron de forma individual (en sus talleres) y las mismas obras girarán en torno a temáticas subjetivas, sin interpelar el contexto social del país.

Como mencioné en el capítulo anterior, las prácticas comunitarias fueron retomadas recién hacia finales de la década: la lucha contra la dictadura fujimontesinista replanteó las necesidades de unión y acción colectiva. Sin embargo, iniciado el nuevo siglo, la lógica bajo la cual operará el campo es distinta a la de las décadas anteriores. Por este motivo las prácticas autogestionadas que surgen en estos últimos años, parten de principios y posibilidades económicas diversas a las de inicios de los años 80. La misma noción de autogestión ha sido reformulada y reutilizada.

A diferencia de las experiencias colectivas anteriores, donde la necesidad política era el principal motor de acción, las nuevas colectividades surgen de necesidades más pragmáticas: la necesidad de lugares de encuentro y de exhibición para la naciente escena artística contemporánea. Mientras que en las décadas pasadas la autogestión se manifestaba a través de colectivos sin espacios físicos definidos y sin calendarios de trabajo, la mayoría de sus acciones

---

<sup>31</sup> Concepto planteado por Max Hernández y Jorge Villacorta en su libro *Franquicias imaginarias*.

eran dictadas por las necesidades sociales, políticas del momento, hoy aparece en espacios permanentes y con agendas establecidas (aunque flexibles).

A partir de las entrevistas realizadas a los diversos miembros de los espacios en estudio, identifiqué que el principal referente local para los actuales espacios autogestionados es La Culpable. El espacio La Culpable fue fundado a mediados del 2002 en una casa en el distrito de Barranco. A su vez, el antecedente directo de este espacio, aunque bastante menos conocido, fue la Galería del Escusado, abierta un año antes (2001) en el baño de la librería La Casa Verde<sup>32</sup>.

El Escusado, espacio de aproximadamente dos metros cuadrados y con un inodoro en el medio, fue abierto por Philippe Gruenberg y Pablo Hare<sup>33</sup>. En su único año de vida se programaron 12 exposiciones (una al mes). Este lugar no solo apareció como una perfecta alegoría del momento de mayor crisis institucional en el arte local<sup>34</sup>, sino que casualmente también fue abierto en el medio de dos de las principales galerías que articulaban la escena limeña desde los años 80.

*El Escusado hace su aparición, casi en el pudor de la excusa se hubiera dicho, en una escena desarticulada, sin aparato crítico, sin museos, sin instituciones dedicadas al arte contemporáneo, sin publicaciones, sin becas, sin fundaciones, sin recursos finalmente, y con galerías que habían envejecido, que habían perdido el norte y que ejercían monótonamente su*

---

<sup>32</sup> En la sede de Miraflores, en la Avenida Larco.

<sup>33</sup> Ambos fotógrafos. Philippe trabajaba en la librería y era el hijo de los dueños. Pablo Hare es el cofundador del actual espacio Garúa.

<sup>34</sup> Los 10 años de dictadura fujimontesinista habían hecho añicos los aparatos institucionales.

*labor, de espaldas a las nuevas necesidades y a los nuevos procesos de la reciente historia artística y cultural local. (Quijano 2008)*

En este desolado escenario para el arte contemporáneo, donde las viejas galerías parecían ser las únicas opciones posibles para los artistas, es que surge La Culpable. El espacio aparece con la ambición de reactivar la mirada crítica en las artes - mirada casi inexistente durante toda la década de los 90's<sup>35</sup>. Con un espíritu alegre y celebrativo<sup>36</sup> abrió sus puertas al público realizando exitosas fiestas.

El hecho que La Culpable se constituya como el único referente para los actuales EACA y entre los principales del arte contemporáneo local, evidencia cómo durante los primeros años de la década de los 2000's no ocurrió mucho más en relación al arte contemporáneo local. Las actividades realizadas por el espacio a lo largo de siete años, del 2002 al 2008 y luego como La Ex Culpable hasta el 2009, familiarizaron por lo menos a dos generaciones de jóvenes artistas con lo contemporáneo. Por otro lado, su espíritu innovador los llevó a crear nuevos formatos de actividades, que hasta hoy en día son usados por los nuevos espacios (como las presentaciones de portafolio). El espacio jamás obtuvo ganancias económicas, en parte también porque el espacio era un préstamo y no

---

<sup>35</sup> No solo fueron desmantelados los aparatos críticos, ya que significaban una potencial amenaza, sino luego de diez años de dictadura las posibles herramientas para la reactivación de estos tampoco existían.

<sup>36</sup> Clásico espíritu juvenil posdictadura.

existía la necesidad de pagar un alquiler; y la organización funcionaba bajo un sistema assembleístico, donde los roles de los miembros no eran fijos.

La Culpable se caracterizó por sus constantes transformaciones que marcaron las diversas etapas de su desarrollo. Por un lado, debido a que estaba conformada por una población móvil (los integrantes iban y venían de estudiar afuera) y, por el otro, porque las necesidades y carencias de la escena también iban variando con los años. El espacio comenzó bajo un formato parecido a un ‘taller’ donde se producían obras colectivas; luego buscó darle un mayor énfasis en los procesos de experimentación (de este período son las recordadas “Emisiones La Culpable”<sup>37</sup>); y finalmente, en su último período, se dedicó más al trabajo de intermediario, es decir, de gestión. Estos cambios respecto a su rol y a las actividades realizadas, se encuentran relacionados a ciertas transformaciones precisas que iban ocurriendo al interior de la escena artística limeña: mientras que los espacios comerciales de exhibición aumentaban, no ocurría lo mismo con aquellos dedicados al diálogo e intercambio, agudizando de esta manera la urgencia. Por esta razón, en su última etapa, La Culpable decide incidir en la dimensión crítica, replanteando sus actividades e incorporando miembros con intereses más teóricos. De este momento son las memorables presentaciones de portafolios llamadas “Conversando con La Culpable”; donde diversos artistas locales en medio de un ambiente horizontal e informal discutían con el público

---

<sup>37</sup> Las Emisiones La Culpable, funcionaban como contenedores audiovisuales, es decir cada miembro aportaba con algún trabajo hecho en ese medio, luego todos se ensamblaban y, como un “paquete”, se transmitían en lugares no usuales para pasar ese tipo de registro.

sobre sus trabajos. Entre las actividades de este último período se encuentra también la publicación del número único de la revista Juanacha; publicación que recoge entrevistas, breves ensayos y crónicas sobre los eventos del espacio<sup>38</sup>.



FIG.5: Póster de la presentación de Juan Javier Salazar en el espacio La Culpable (Archivo *Escuela de Marte* blogspot) FIG.6: Póster de la presentación de Herbert Rodríguez en el espacio La Culpable (Archivo *Arte nuevo* blogspot)

<sup>38</sup> La revista fue publicada en el 2007. Con un tiraje de 500 ejemplares y totalmente autofinanciada.



FIG. 7: Póster fiesta en La Culpable y presentación de la revista Juanacha (Archivo *Escuela de marte* blogspot) FIG. 8: Portada del N°1 de la revista Juanacha (Archivo Issuu)

La importancia de La Culpable recae en el hecho que es la propuesta artística autogestionada con mayor duración y más sólida de la primera década de los 2000's; luego de casi una década sin colectividades artísticas en Lima. Constituye un modelo exitoso de autogestión local<sup>39</sup>, no solo por su capacidad de satisfacer ciertas necesidades urgentes de la escena, sino también por contribuir en la construcción de esta y en su poder innovador. La Culpable fue fundada en un contexto social bastante distinto al actual, y el uso del espacio para el encuentro y el intercambio contribuyó en crear un sentido de comunidad entre los participantes, en un momento en el cual la escena de arte contemporáneo en la

<sup>39</sup> A pesar que nunca tuvo ganancias económicas, ya que lucrar no hacía parte de sus objetivos.

ciudad era casi inexistente. La cantidad de público asistente a los eventos evidenció el interés de los jóvenes en relacionarse con el arte de una manera más crítica, al mismo tiempo que la carencia de debate en otras instituciones artísticas.

A diferencia de los colectivos autogestionados de los años 70 y 80, La Culpable contó siempre con un espacio permanente. Recurrió a la calle solo para actividades específicas, cuyos fines eran retomar el espacio público y revivir el espíritu barrial. Sin embargo, la calle no fue su usual lugar de trabajo. Tampoco se definió por ser un espacio de rebeldía, sino más bien un espacio de apertura donde se dieron posibilidades y formas de relacionarse distintas<sup>40</sup>.

El trabajo de La Culpable se basó en promover *cierta actitud* y en generar *cierto tipo de acción*; una actitud que debido a sus continuas mutaciones le dificultó sentar cabeza y madurar en su propuesta (Quijano 2008). Esta incapacidad de madurar fue, en parte, la causante de su agotamiento, que llevó a concluir el proyecto justo poco antes que explotara el denominado *boom* del coleccionismo y que la escena contemporánea local empezara a dinamizarse. Por otra parte, durante los siete años de actividad los integrantes fueron creciendo y teniendo otras responsabilidades en sus vidas.

Fue como si La Culpable hubiese cumplido con un ciclo en un momento específico de la escena. Hoy los ex miembros son artistas y curadores muy reconocidos en la escena local, moviéndose en un circuito internacional de ferias,

---

<sup>40</sup> Entrevista a Jorge Villacorta por Rodrigo Quijano y Eliana Otta en *Ramona* 89.

bienales, museos, charlas y residencias. A pesar de estar insertos en el circuito oficial del arte, muchos continúan trabajando, en paralelo, en el ámbito independiente. Dos de los siete espacios estudiados en esta investigación han sido fundados y son dirigidos por ex miembros de La Culpable, mientras que varios de los otros por colaboradores y personas cercanas al espacio. Durante el período que funcionó La Culpable también existieron otros colectivos con acciones esporádicas y, a partir de la segunda mitad de la década de los 2000's, también fueron apareciendo -y desapareciendo- espacios autogestionados<sup>41</sup>. No obstante, ninguno comparable al impacto que tuvo La Culpable en la comunidad artística<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Casa Túpac, Galería [e]Star (fundada por el reconocido curador de arte Jorge Villacorta, que acogió diversos proyectos de ATA), Zona 30, Casa Pausa, etc.

<sup>42</sup> Como veremos, La Culpable aparecerá mencionada como máximo referente local en la mayoría de entrevistas realizadas a los miembros de los actuales espacios.

#### 4. Espacios artísticos autogestionados en Lima Metropolitana, 2014 - 2016: características, posibilidades, tensiones

##### *Mapeando los espacios*

A partir de mis hallazgos, yo definiría estos espacios como lugares horizontales e informales de socialización, encuentro y discusión para una comunidad en formación que oscila entre lo artístico contemporáneo, lo académico y, a menor escala, el activismo, y pertenece a una clase media/media alta de la ciudad de Lima. Son espacios que por medio de una gestión no-jerárquica, flexible y a través de la realización de actividades interdisciplinarias, contribuyen a la consolidación de redes entre los actores locales y dinamizan la escena artística oficial que muchas veces se encuentra ensimismada en la sola experiencia expositiva. La independencia de estos espacios se manifiesta en diversos niveles, aunque no necesariamente en todos todo el tiempo: en producción, en contenido y en sustentabilidad.

Durante el período de investigación fueron hallados siete espacios activos con estas características: El Galpón, Casa Pausa, La Polaca, Bisagra, Unespacio, Socorro Polivalente y Garúa. En la ciudad existen, por supuesto, otros espacios artísticos autogestionados, pero no enfocados necesariamente en el arte contemporáneo sino en disciplinas como el diseño, la ilustración o la música experimental; entre estos están *Domingo*, *Espacio Los Únicos*, *Espacio Circuito*

*Norte, La Centralita* (entre otros). Al igual que existen espacios artísticos contemporáneos independientes, pero no autogestionados; entre estos el más relevante a nivel local es *Proyecto Amil*. Es por este motivo que al momento de la escritura de la tesis sus perfiles no fueron considerados<sup>43</sup>. La información para la realización de este mapeo fue tomada de las entrevistas realizadas, de la observación de los espacios durante distintas actividades y de las páginas *web* y redes sociales. A lo largo de la investigación, al tratarse de *organizaciones vivas*, algunas atravesaron por etapas de activación, desactivación y reactivación.

Esta investigación, como ya lo mencioné, es un intento de pensar relacionamente los diversos espacios autogestionados como parte de un *fenómeno* que se encuentra inserto en una escena artística contemporánea con características particulares. Entonces, a pesar que cada espacio se constituye desde sus propias posibilidades, y no necesariamente se relaciona con las demás organizaciones, sí existen ciertos ejes comunes tanto en las motivaciones que llevaron a abrir los espacios como en los perfiles de los miembros, en la manera de gestionarlos, en las actividades que se realizan y en las temáticas tratadas. El fin no fue forzar los perfiles de los espacios para que encajen en ciertas categorías analíticas, sino se dio de modo contrario: identificando, en el proceso, esos rasgos comunes que daban cuenta de un colectivo mayor, de un fenómeno significativo a entender.

---

<sup>43</sup> En algunos casos sí fueron considerados en las fases previas, como durante las entrevistas, porque no se tenía en claro su enfoque.

La información recogida ha sido analizada y sistematizada a partir de los tres bloques de preguntas centrales de la investigación: (1) ¿Qué factores impulsaron la creación de estos espacios? (2) ¿Presentan características comunes? ¿Cuáles son? (3) ¿Cuál es el rol que cumplen en el campo artístico local? ¿Cuáles son sus límites y tensiones como actores sociales de este campo?

#### 4.1. Factores que impulsaron la apertura de estos espacios

En relación a la primera pregunta, el estudio evidencia la presencia de dos factores comunes entre los miembros de los espacios que los impulsaron a abrirlos. Por un lado, los integrantes de espacios como El Galpón, Bisagra, Unespacio y Garúa manifestaron la necesidad de querer ampliar las fronteras de lo que es tradicionalmente entendido como *arte* en nuestro país, para así generar nuevas experiencias y discusiones alrededor de estas. Por este motivo muchos de los espacios en estudio apostaron desde el inicio en realizar actividades donde el arte se intersecara con otras disciplinas como la sociología, la antropología, la literatura, el cine, los estudios culturales, la teoría crítica, entre otras. En relación a las motivaciones que llevaron a abrir el espacio Bisagra, Eliana Otta, artista visual, manifiesta lo siguiente:

*(Sobre Bisagra) Estamos abiertos a la idea de la exposición: no es que esté prohibido, pero no es una prioridad porque en general en las galerías o en los espacios expositivos se puede hacer casi cualquier cosa. El rollo es quién puede hacerlo, y sabemos que no es cualquiera, pero me refiero en este momento al aspecto formal de las cosas, que lo que se propone actualmente en las exposiciones en general puede ser aceptado dentro del espacio de una galería. Si se hicieran exposiciones acá, tendrían que ser*

*cosas que por alguna razón (una muy válida puede ser que alguien no tenga otro lugar donde exponer) no pueden ocurrir en otro lugar. Pero creo que no sería tan emocionante hacer exposiciones de cosas que nos imaginamos que podrían ocurrir en cualquier otro lugar. Generar cierto tipo de debate y discutir sobre cosas que creemos que son insuficientemente discutidas, eso sí es una necesidad para nosotros en este momento (Entrevista realizada por Jorge Ramírez a finales del 2014 para la revista Pictura).*

Siempre en relación a esta misma pregunta, María Balarin, investigadora e integrante del espacio Garúa, menciona:

*El espacio (Garúa) responde a ciertas inquietudes, insatisfacciones en nuestro proceso de reinserción a la ciudad, de cosas que no encontramos, cosas que yo encontraba en el contexto de la universidad y que de pronto no encuentro acá, cosas que Pablo (Hare) venía de trabajar en espacios independientes y regresa y el contexto es muy diferente ...*

Por otro lado, el segundo factor común hallado a lo largo de las entrevistas con los miembros de El Galpón, Casa Pausa, La Polaca, Unespacio, Socorro Polivalente y Garúa, trata de la necesidad de abrir lugares para que artistas que no se encuentran necesariamente insertos en el circuito oficial de galerías privadas, centros culturales y museos de Lima, puedan también exponer sus trabajos; o para presentar obras que no tienen cabida en el mercado debido a su *experimentalidad* o carácter efímero. Los miembros de los espacios son conscientes que el acceso a la escena artística oficial de la ciudad es difícil si es que uno no proviene de ciertas escuelas privadas de arte o no posee ciertos contactos al interior de esta; al igual que los espacios de exposición son muy limitados en comparación a la cantidad de artistas que cada año egresa de la

carrera de artes. En relación a esta motivación, los integrantes de los espacios mencionan:

*Teníamos un poco esta idea de ‘La galería’ donde no podíamos exponer, porque no nos daban el espacio por ser estudiantes, entonces la armamos...los dicroicos, el cubo blanco, todo (...) La Culpable tampoco era accesible, era un grupo cerrado de amigos... nuestros profesores exponían ahí (Andrea Elera, integrante de Casa Pausa)*

*(Sobre La Polaca) Es un espacio de difusión de arte más que una sala de exhibición, por eso agendamos proyectos que tienen poca acogida en otros espacios o de artistas que hace cuatro-cinco años no exhiben por criterios comerciales, pero cuya obra es estéticamente valiosa, relevante, inquietante u original y no tiene cabida en otros sitios (Nicolás Tarnawiecki, integrante de La Polaca).*

*Socorro es un nombre que responde y reacciona ante el arte contemporáneo, el mercado y hacia la dirección que está tomando la producción artística... al final la historia del arte se está definiendo por el mercado, entonces nosotros de cierta manera estamos posicionándonos para crear un espacio de socorro a proyectos artísticos que no necesariamente están en el marco de lo comercial, para gente joven que no quiere ser representada (por galerías), para proyectos experimentales, residencias, ‘cosas’ que escapan la plástica y para gente que no necesariamente ha llegado al arte por una cadena<sup>44</sup> sino a través de diversos lenguajes ... (Valeria Ghezzi, integrante de Socorro Polivalente)*

Por lo general, la mayoría de espacios considera ambos factores relevantes para su creación – El Galpón, La Polaca, Unespacio, Socorro Polivalente y Garúa. Por otra parte, identificar las motivaciones que llevaron a crearlos evidencia algunas de las carencias y, por tanto, de las demandas presentes en la actual comunidad artística local. El primer factor demuestra que los espacios de encuentro y diálogo interdisciplinario al interior del campo artístico de la ciudad no

<sup>44</sup> Con “cadena” se refiere por medio de un proceso institucional de formación artística.

son suficientes. Es decir, que existe un grupo de jóvenes-adultos al interior de la comunidad artística y académica que está interesado en pensar y debatir de manera conjunta las intersecciones entre el arte y la sociedad en el Perú contemporáneo, al igual que en realizar actividades que escapan de las prácticas artísticas convencionales y de esta manera producir nuevas experiencias alrededor de las artes.

Al revisar las actividades realizadas por los diversos espacios en estudio (ver Anexo 3), sobre todo en El Galpón y en Bisagra, queda claro que estas se alejan de lo que normalmente se ve en las plataformas artísticas oficiales de la ciudad, a pesar que, en varias ocasiones, los invitados que participan son los mismos (ver Figuras 9 y 10).





FIG. 9: Conversatorio en el espacio Bisagra de Dick El Demasiado (Archivo *Facebook* de Bisagra) FIG. 10: Actividad 'Actos psicomágicos contra la violencia/ Taller de La Poca Nostra' en El Galpón (Fotografía: Adrián Portugal)

El segundo factor, por otra parte, evidencia la demanda por espacios expositivos de parte de la comunidad artística local. Este factor se muestra relevante en el estudio porque, a pesar que algunos espacios declararon que desde un principio tenían en mente hacer exposiciones, otros mencionaron que habían pensado en estas solo como un “eje más” dentro de las diversas actividades que querían realizar en el lugar, y no como el principal. Desde mi experiencia personal, debido a que en Unespacio me encargaba de las redes sociales y el correo, sin duda la mayoría de mensajes que recibía era para el préstamo o alquiler del espacio para la realización de exposiciones (individuales o colectivas). En relación a esta idea, Alejandro León Cannock, ex integrante de La

Polaca, durante una entrevista realizada por la desaparecida revista peruana *Pictura*, dice lo siguiente:

*Ha sido un proyecto que ha surgido muy orgánicamente, con las cosas positivas y negativas que eso implica también. Por mi parte creo que el objetivo era generar un espacio de encuentro, una plataforma para que sucedan cosas. El objetivo no es ser una galería, al contrario, el hecho de que se hagan exposiciones era una cuestión secundaria en relación a las otras cosas que suceden, como presentaciones de libros y conversatorios. Al final se ha ido inclinando más hacia ese lado, un poco sin quererlo, pero el principal objetivo era ese: que sucedan cosas por fuera de un circuito oficial de galerías, de universidades o ambientes académicos, con un feeling un poco más informal, de amigos, pero con el rigor de la gente que está metida en la filosofía, en el arte, en la creación en general (León Cannock 2015: 135).*

#### 4.2. Características comunes de los espacios

Ahora bien, respecto a las características de la población objetivo existen ciertos rasgos compartidos en relación a la ubicación geográfica, el perfil de los integrantes, el espacio físico, el tipo de gestión, las formas de financiamiento, las temáticas tratadas y, finalmente, el público participante. A continuación iré desarrollando una a la vez.

Tabla 1: Perfil de los espacios<sup>45</sup>

Espacio	Año fundación	Distrito	Propiedad	Asociación Cultural	Estado al cierre de la investigación de campo (Julio 2016)	Estado actual (2017)	Uso de redes sociales
El Galpón	2007	Pueblo Libre	Alquilada	Si	Activo	Activo	Página web <a href="http://elgalpon.espacio.pe/">http://elgalpon.espacio.pe/</a> , correo, Facebook
Casa Pausa	2010	Miraflores	Familiar	Si	Activo	Activo	Página web <a href="http://www.casapausa.com/">http://www.casapausa.com/</a> , correo, Facebook
La Polaca	2014	Barranco	Alquilada (también vivienda) <sup>1</sup>	No	Semi-activo <sup>1</sup>	Cerrado	Facebook
Bisagra	2014	Pueblo Libre	Alquilada	Si	Activo	Activo	Página web <a href="http://www.bisagra.org/">http://www.bisagra.org/</a> , correo, Facebook, Instagram
Unespacio	2014	Miraflores	Familiar (también vivienda)	No	Semi-activo	Cerrado	Correo, Facebook
Socorro Polivalente	2014	Barranco	Propia	No	Semi-activo	Activo	Página web <a href="http://socorroespacio.com/">http://socorroespacio.com/</a> , correo, Facebook, Instagram
Garúa	2015	Barranco	Familiar	Si	Activo	Cerrado	Página web <a href="http://garuagarua.org/index.html">http://garuagarua.org/index.html</a> , correo, Facebook

Fuente: Elaboración propia

<sup>45</sup> Los datos de la Tabla 1 han sido completados con la información recolectada hasta el cierre de la investigación de campo (Julio 2016).

### *Ubicación geográfica*

Antes de examinar la Tabla 1, es relevante mencionar que, la escena artística contemporánea se encuentra geográficamente centralizada en pocos distritos de la ciudad: Barranco, Miraflores, San Isidro, en algunas zonas específicas del Centro de Lima y ahora en un pequeño oasis al interior de Callao Monumental. Es decir, en cinco de los cuarenta y nueve distritos de Lima y Callao, es decir, alrededor del 10% de los distritos de la capital.

Haciendo un rápido mapeo de los distritos donde se ubican las principales instituciones relacionadas a las artes contemporáneas observamos que Barranco es el distrito donde se concentran el mayor número de plataformas dedicadas a lo contemporáneo, dando lugar a un verdadero circuito. Aquí encontramos dos de los tres museos contemporáneos de la ciudad (el MAC y el MATE), tres de las cuatro galerías más importantes (Lucía de La Puente, 80m<sup>2</sup>- Livia Benavides y Wu Galería), la feria de arte Parc, varias galerías menores y múltiples talleres de artistas.

Por otra parte, En Miraflores, se encuentran las principales salas expositivas de los centros culturales de cooperación binacional –del Centro Cultural Británico, del Instituto Cultural Peruano Norteamericano-ICPNA, de la Alianza Francesa y de la Fundación Euroidiomas-; y espacios expositivos de escuelas y universidades como el Ojo Ajeno del Centro de la Imagen, el Centro Ccori Wasi de la Universidad Ricardo Palma y la sala de la Escuela Corriente

Alterna. También están espacios de exhibición municipales como la Sala Luis Miró Quesada Garland y el Centro Cultural Ricardo Palma; al igual que dos conocidas galerías comerciales de arte contemporáneo (Revolver e Impakto) y otras más antiguas como Forum.

En San Isidro se encuentran tres importantes galerías de arte comerciales – Enlace, Vértice, La Galería-, el Centro Cultural El Olivar de la Municipalidad de San Isidro, el Centro Cultural de la PUCP y el espacio independiente Proyecto AMIL. Finalmente, en el Centro de Lima, se ubica el Museo de Arte de Lima - MALI, la galería Municipal Pancho Fierro, la sede centro del ICPNA, el Espacio Fundación Telefónica, el Centro Cultural España y el de Bellas Artes.

Ahora bien, revisando el *Atlas de Infraestructura y de Patrimonio Cultural de las Américas-Perú* (2011)<sup>46</sup> y el Mapa Cultural en el portal de Infoartes<sup>47</sup> del Ministerio de Cultura, se puede observar que los EACA se encuentran ubicados en dos de los distritos, Barranco y Miraflores, donde están concentradas la mayoría de casas de la cultura, museos y galerías de la ciudad vinculadas a las artes en general.

Este hecho podría sugerir cómo en realidad los espacios en estudio no tienen la intención, al menos de forma consciente, de descentralizar el circuito artístico hacia otros distritos de Lima no históricamente vinculados al arte. De esta manera, más que un intento por descentralizarlo, estos espacios buscan

---

<sup>46</sup> Atlas realizado por el Ministerio de Cultura del Perú, en colaboración con el BID, el ICDF y el AECID.

<sup>47</sup> <http://geocultura.cultura.gob.pe/geo/artes>

dinamizarlo, es decir, crear mayor movimiento y actividades en las *zonas de comfort* del arte de la ciudad. Sin embargo, como analizaré luego, los espacios físicos donde están situados pertenecen por lo general a algún familiar o es donde ellos mismos habitan (El Galpón y Bisagra son la excepción); por ende, la elección del distrito, Barranco y Miraflores, más que una decisión estudiada responde a la oportunidad de tener un espacio gratuito o a un costo mucho menor que el real. Sobre todo en estos dos distritos donde los alquileres actualmente son muy elevados.

Con la Tabla 1, es posible evidenciar que cinco de los siete espacios estudiados en esta investigación están situados en los distritos arriba mencionados: tres en Barranco y dos en Miraflores. Mientras los dos espacios restantes están ubicados en el distrito de Pueblo Libre. Sin embargo, esta última posición, probablemente no se deba a una mera coincidencia, sino a la cercanía con la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP, con la cual se relacionan varios de los integrantes de estos dos espacios, ya sea como alumnos, ex alumnos o profesores. Ahora bien, los tres distritos mencionados, Pueblo Libre, Miraflores y Barranco, son considerados de clase media, media alta y alta.



FIG. 11: Las estrellas amarillas marcan donde se encuentran distribuidos los espacios en estudio, alrededor de tres distritos de Lima: Pueblo Libre (2), Miraflores (2) y Barranco (3) (Fuente: *Google Maps*/Elaboración propia)

### *Perfil de los miembros*

Bourdieu considera que, para que un campo funcione y se mantenga en el tiempo, está la necesidad de que exista un *habitus* compartido entre sus miembros. Ahora bien, al trazar los perfiles de los integrantes de los espacios, tomando en cuenta la edad, el género, la clase social y la formación académica, fue posible individuar una serie de características comunes:

Tabla 2: Perfil de los miembros

Miembros	Sexo	Edad	Nivel de estudios	Profesión
<b>El Galpón</b>				
1. Lorena Peña	F	35 años	Universitarios (Pregrado PUCP /Máster Brunel University/Birkbeck University)	Artista, productora y profesora (PUCP)
2. Diana Collazos	F	34 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista, gestora cultural y comunicadora
3. Jorge Baldeón ("Coqui")	M	49 años	Universitarios	Artista y gestor cultural
<b>Casa Pausa</b>				
1. Andrea Elera	F	30 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista y gestora cultural (Sala Luis Miró Quesada Garland)
2. Andrés Ennen	M	31 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista y curador independiente
<b>La Polaca</b>				
1. Nicolás Tarnawiecki	M	38 años	Universitarios (Pregrado PUCP / Máster)	Filósofo, curador y docente
2. Alejandro León Cannock  (hasta inicios 2015)	M	36 años	Universitarios (Pregrado PUCP / Máster) Instituto Superior (Centro de la Imagen)	Filósofo, fotógrafo y docente (PUCP, Centro de la Imagen)
<b>Bisagra</b>				
1. Miguel A. López	M	33 años	Instituto Superior	Curador e

			(Centro de la Imagen) y Programa de Estudios Independientes (MACBA)	investigador en arte contemporáneo (TEOR/ÉTICA, Costa Rica)
2. Eliana Otta	F	35 años	Universitarios (Pregrado / Máster PUCP)	Artista visual (Galería 80m2) y docente (PUCP)
3. Florencia Portocarrero	F	35 años	Universitarios (Pregrado PUCP / Máster Goldsmiths University)	Psicoanalista y curadora independiente (Curadora del Programa Público de Proyecto AMIL)
4. Iosu Aramburú	M	30 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista visual (Galería 80m2)
5. Christian Luza	M	25 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista visual
6. Andrés Pereira Paz	M	30 años	Universitarios	Artista visual
7. Juan Diego Tobalina	M	34 años	Universitarios	Artista visual (Galería 80m2)
<b>Unespacio</b>				
1. Alessandra Plaza	F	31 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista visual y docente (PUCP)
2. Emilia Curatola	F	27 años	Universitarios (Pregrado PUCP / Cursando un Máster en la Universidad Luav de Venecia)	Socióloga e investigadora
3. Mijail Mitrovic (desde 2016)	M	27 años	Universitarios (Pregrado / Cursando un Máster en la PUCP)	Antropólogo, investigador y docente en arte contemporáneo (PUCP, Corriente

				Alternativa, Centro de la Imagen)
4. Adriana Bickel (desde 2016)	F	25 años	Universitarios (Pregrado PUCP)	Artista visual y docente (Corriente Alternativa)
<b>Socorro Polivalente</b>				
1. Valeria Ghezzi	F	41 años	Instituto Superior (Toulouse Lautrec / Bellas Artes en Florencia)	Artista visual
2. Carolina Bazo	F	48 años	Universitarios incompletos	Artista plástica
3. Christian Bernuy	M	46 años	Universitarios (UNMSM)	Historiador del arte, fotógrafo y curador independiente
4. Carlos León-Jiménez	M	-	Universitarios (Pregrado Pucp / Máster Bauhaus-Universität Weimar)	Artista, antropólogo y curador independiente
<b>Garúa</b>				
1. María Balarin	F	41 años	Universitarios (Posdoctorado y doctorado Bath University/ Máster Essex University/ Pregrado PUCP)	Investigadora en GRADE
2. Pablo Hare	M	44 años	Instituto Superior (Centro de la Imagen / Escuela Internacional de Cinema y Televisión San Antonio de los Baños)	Fotógrafo

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3: Edades de los miembros

Concentración de miembros por edades				
	Espacio	-26	26-35	36+
1.	El Galpón		x	x
2.	Casa Pausa		x	
3.	La Polaca			x
4.	Bisagra	x	x	
5.	Unespacio	x	x	
6.	Socorro Polivalente			x
7.	Garúa			x

Fuente: Elaboración propia.

Respecto a la edad, el rango es amplio aunque en una escala joven-adulta: va desde los 25 a los 49 años. Las edades promedio de los miembros giran alrededor de los 27 a los 35 años (ver Tabla 3). Este dato es interesante porque muestra que quienes apuestan por tener estos espacios no son estudiantes ni recién egresados, sino personas con una trayectoria joven en el campo; como el caso de Bisagra, Garúa, Socorro Polivalente y La Polaca. El Galpón, Casa Pausa y Unespacio, en cambio, sí fueron propuestas que surgieron cuando los miembros eran aún estudiantes o recién egresados.

Una respuesta tentativa al hecho que los estudiantes o recién egresados ya no se encuentran tan interesados en abrir este tipo de espacios, en lugares permanentes y sin fines rentables, puede deberse precisamente a este último factor. En la actualidad la mayoría de colectivos de jóvenes estudiantes se crean para organizar expo ventas o alquilar talleres para así producir y vender en el mismo espacio. Andrea Elera, gestora cultural y fundadora de Casa Pausa, cuenta como en los últimos años la principal propuesta de alquiler del espacio que recibe por parte de los jóvenes artistas, ya no es para un mes entero de exposición, como ocurría hasta hace 5 años, sino para pocos días y para realizar expo ventas o talleres.

Continuando con esta posible respuesta, durante la entrevista hecha a los integrantes de Garúa, ellos mencionan como les sorprende la actual actitud de los artistas jóvenes que, recién egresados de las escuelas ya están en búsqueda de un espacio comercial para realizar su primera individual y así alcanzar rápidamente el “éxito”. Y como este *éxito* se materializa en la figura del “artista profesional que tiene una galería comercial”, que vende, va a ferias y aparece en las páginas de sociales de los periódicos y revistas locales e internacionales. Sin embargo, son conscientes que esta actitud de querer el *éxito comercial rápido* se debe, en parte, a la inexistencia de fondos públicos relacionados a las artes, limitando de esta manera el camino de subsistencia del artista a un único ámbito: el comercial.

Por otra parte, la participación de mujeres y hombres en la gestión de estos espacios es bastante equitativa: del número total de miembros (veintidós), diez son mujeres y doce son hombres (ver Tabla 2). Sin la intención de querer generalizar, este dato podría sugerir una mayor participación de las mujeres al interior de un campo históricamente dominado por los hombres.

Siguiendo con el análisis de los perfiles de los EACA, la clase social de la cual provienen la mayoría de miembros es media/media alta. Este dato se evidencia al conocer la formación académica de los integrantes, al igual que el vínculo inicial que tienen algunos miembros con la casa/espacio. Respecto a la formación académica, la mayoría de miembros posee un título universitario de pregrado de la PUCP (16/22) y en varios casos (7/22) una maestría de esta misma universidad o de una extranjera. Aparte, dos de los miembros se encuentran actualmente cursando una maestría. En todos los espacios hay por lo menos un integrante que ha cursado la PUCP y, en el caso de Unespacio, Casa Pausa y La Polaca, todos los integrantes son ex alumnos de esta universidad.

Todos los equipos que dirigen los espacios, se encuentran conformados por artistas, más curadores o académicos que provienen de las humanidades o de las ciencias sociales. Entre los miembros, solo Coqui Baldeón, fundador de El Galpón, ha realizado un diplomado en gestión cultural. Algunos integrantes cuentan con experiencias previas de autogestión en la ciudad (5/22); este es el caso de Eliana Otta (Bisagra), Miguel López (Bisagra) y Pablo Hare (Garúa), que pertenecieron a

La Culpable mientras que Florencia Portocarrero y Iosu Aramburú (ambos de Bisagra) crearon la plataforma Charla Parásita. Sin embargo, para la mayoría, es el primer proyecto autogestionario serio en el que se involucran y, por lo tanto, su primera experiencia como gestores culturales. Este último dato muestra cómo los EACA aún funcionan bajo la figura del *artista/curador/académico gestor* que se contrapone a la actual figura de moda que menciona Yúdice, es decir, la del *gestor profesional* - requerida por las instituciones culturales públicas y privadas oficiales del mundo<sup>48</sup>.

Finalmente, muchos de los miembros de los espacios en estudio trabajan en instituciones artísticas oficiales de la ciudad, con trabajos remunerados. Algunos de los artistas hacen parte de galerías comerciales<sup>49</sup>, mientras que los curadores y académicos trabajan en centros culturales, escuelas y universidades privadas y estatales.

### *Espacio físico*

Las actuales prácticas artísticas contemporáneas autogestionarias, a diferencia de lo que ocurría en años pasados, se desarrollan en espacios físicos permanentes. Respecto a los espacios en estudio, las modalidades son dos. Por un lado, Unespacio, Garúa, Casa Pausa y Socorro Polivalente se han creado al interior de

---

<sup>48</sup> Esta nueva figura del gestor profesional -que posee un título en gestión cultural- es requerida por la mayoría de instituciones culturales porque les garantiza que la persona a cargo sabrá no solo gestionar los recursos (materiales/inmateriales) sino también publicitarlos (“venderlos”) de la mejor manera posible. Esta figura va de acorde a la nueva mirada que se tiene respecto a la cultura, es decir, como *un recurso más* – capaz de producir ganancias.

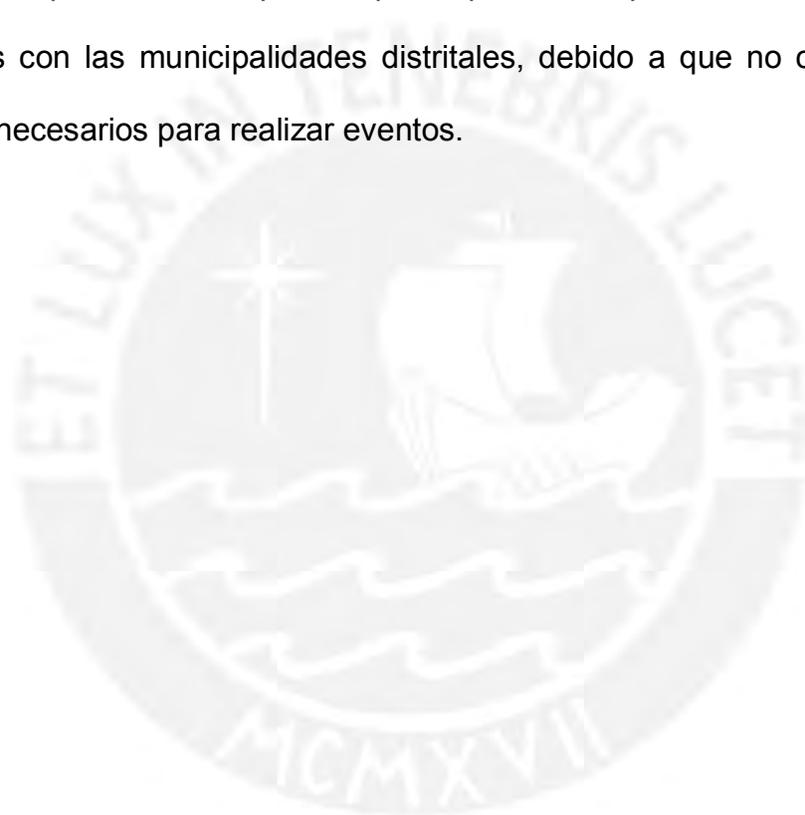
<sup>49</sup> Iosu Aramburú, Juan Diego Tobalina y Eliana Otta son artistas de la galería 80m2 - Livia Benavides.

propiedades propias o que pertenecen a algún familiar; por esta razón, en muchos casos se tratan de préstamos indefinidos con alquileres bajos. Por el otro, El Galpón, Bisagra y La Polaca son casas alquiladas. Para pagar las boletas de servicios y rentas mensuales, la mayoría de espacios – Unespacio, Socorro Polivalente, El Galpón, Bisagra, Casa Pausa- alquila ambientes de la casa para talleres y eventos. Unespacio y La Polaca, en cambio, se presentan también como “extensiones” de la casa, ya que los miembros habitan ahí mismo. Es por este motivo que Nicolás Tarnawiecki, fundador de La Polaca, considera su espacio como “lo alternativo dentro de los espacios alternativos”, debido a que, según él, son pocas las propuestas de este tipo que se realizan en el mismo lugar en el que uno habita, disipando cualquier barrera entre lo público y lo privado.

Sin embargo, el trabajo de algunos espacios no solo se limita a actividades en su espacio físico. El Galpón, Bisagra y Garúa se constituyen también como proyectos, capaces de trabajar con o sin espacio permanente. Los miembros del El Galpón son llamados a organizar festivales de *performance* en diversos lugares de la ciudad, aparte de que se encuentran construyendo un archivo con documentación sobre la *performance* a nivel local y regional; por otra parte, Bisagra y El Galpón han creado una pequeña línea editorial. Respecto a esta idea, Coqui Baldeón, fundador de El Galpón, menciona como para ellos el espacio físico ha sido siempre una incertidumbre ya que, recién ahora, luego de casi diez años de alquiler, cuentan por primera vez con un contrato; antes no sabían ni siquiera si tendrían el espacio el mes siguiente. Es por este motivo que, para ellos, El Galpón

es más que un espacio físico, se trata de un proyecto que se puede sostener también sin éste.

Desde el exterior, todos los espacios aparentan ser normales residencias o garajes. Fuera de pequeñas placas o *stickers* en las puertas, no presentan nada muy notorio que los identifique. El querer pasar desapercibidos es para no tener problemas con las municipalidades distritales, debido a que no cuentan con los permisos necesarios para realizar eventos.



*Economía del espacio*

Tabla 4: Economía, gestión y actividades

Espacio	Fines de lucro		Tipo financiamiento			Ejes de trabajo		
	Con	Sin	Autofinanciamiento	Fondo público	Fondo privado	Acoger proyectos externos	Gestionar proyectos	Producir Proyectos propios
El Galpón		x	x	x	x	x	x	x
Casa Pausa	x	x	x			x	x	
La Polaca		x	x			x	x	
Bisagra		x	x		x	x	x	x
Unespacio		x	x			x	x	x
Socorro Polivalente		x	x			x	x	
Garúa		x	x			x	x	x

Fuente: Elaboración propia

En relación a la materia económica, los siete espacios estudiados se constituyen como organizaciones de trabajo *sin fines de lucro*; a pesar que algunos miembros, durante las entrevistas, mencionaron que sí aspiran eventualmente a tener un sueldo fijo mensual (ver Tabla 4). Esto evidencia que, el hecho que sean espacios

sin fines de lucro, se debe más a condición en relación a las posibilidades económicas reales que a una decisión. No obstante, existe también una economía mínima con la cual deben lidiar a diario; pero muchas veces debido al origen poco planificado y la inexperiencia de algunos integrantes, el factor económico no es necesariamente tomado en cuenta desde un principio. Por ejemplo, esto ocurrió con espacios como El Galpón, La Polaca y Socorro Polivalente que surgieron de manera orgánica, anecdótica, sin un esquema claro de trabajo. Por lo tanto, ya sean extensiones del propio hogar, préstamos o lugares alquilados de forma colectiva, estos espacios implican una constante inversión de tiempo y dinero por parte de los involucrados. Es decir, los miembros deben constantemente lidiar con una economía mínima y una política doméstica del espacio.

*Darse cuenta que en realidad el arte no es un medio para vender, es una especie de investigación de autoconocimiento, (una investigación) social, cultural, no es un medio para crear valor económico. Esto no quiere decir que estamos en contra del mercado, es por esto que nosotros no estamos ni siquiera posicionándonos bajo el lema “sin fines de lucro” –aunque es evidente que es sin fines de lucro-, pero a la larga estamos abiertos ¿por qué no? a volvernos una galería, pero tiene que ser bajo otras pautas, para empezar, que el arte que se produzca tenga un valor real (y que no venga del mercado)...(Valeria Ghezzi, fundadora de Socorro Polivalente).*

El factor económico en parte explicaría por qué luego del primer año de actividad muchos espacios deciden cerrar o reestructurar sus dinámicas. Todos los espacios aquí en estudio, menos Garúa, que desde el inicio tiene un programa estructurado para un año de trabajo, han atravesado por una o más etapas donde

se han replanteado si continuar con el proyecto. Estas etapas de confusión, de reestructuración económica y administrativa, contribuyen a que los espacios se ajusten más a sus condiciones reales de vida, al igual que de alguna manera estimulan la ingeniosidad de sus miembros para hallar soluciones financieras viables. Por ejemplo, en los espacios donde se realizan exposiciones, no solo se busca que los montajes sean lo más simples posibles sino son los mismos artistas en colaboración con los miembros del espacio quienes los realizan. No solo, para cubrir los gastos en servicios de las semanas expositivas, algunos espacios cobran un bajo monto al artista (Socorro Polivalente); en cambio, otros espacios, exigen un pequeño porcentaje (20%) en caso se produzca alguna venta en aquellas semanas (Garúa) o que el artista al final de la exposición les done una obra (Socorro Polivalente y Unespacio).



FIG. 12: Artistas y miembros del espacio colaborando en un montaje en Garúa (Archivo Facebook de Garúa).

De los siete espacios en estudio, cinco son autofinanciados, poniendo en práctica diversas formas de sostenibilidad: alquiler del espacio para talleres, eventos varios y venta de cerveza durante las actividades. En el caso de Casa Pausa y Unespacio, también han recibido eventuales patrocinios corporativos, ya sea de materiales para los montajes como de bebidas para las inauguraciones. Bisagra es el único que luego de un año de autofinanciamiento logra ahora sostenerse mediante un fondo internacional privado otorgado por un período de dos años; fondo que no interfiere con su contenido. El Galpón, por otra parte, ha trabajado eventualmente con instituciones estatales como el Ministerio de Cultura y la Municipalidad de Lima y privadas y, en los últimos años, ha ganado dos fondos para realizar un festival de *performance* y para organizar residencias. Sin embargo, a diferencia de Bisagra, los fondos ganados han sido siempre para realizar actividades puntuales, no para mantener el espacio.

Es cierto que la condición de no tener que pagar una renta normal por la casa, como sucede en la mayoría de los casos (menos Bisagra y El Galpón), reduce enormemente los gastos mensuales del espacio. Sin embargo, no tener un presupuesto mensual fijo también limita la realización de actividades; sobre todo si que existe un interés en hacer exposiciones. A pesar que muchos espacios han

expresado su interés en conseguir fondos, debido a que son conscientes que bajo las condiciones de autofinanciamiento es difícil que el espacio resista mucho tiempo y menos aún crezca, no se trata de un proceso automático y simple. Aplicar a fondos no solo implica el trabajo de búsqueda y postulación, sino antes es necesario que el espacio posea el certificado de Asociación Cultural otorgado por el Ministerio de Cultura - que cuesta aproximadamente unos 2000 soles. Esto significa que los miembros que deciden realizar esta inversión tienen planes a largo plazo para sus espacios.

### *Gestión del espacio*

Entre las principales características que definen estos espacios, está el tipo de organización puesto en práctica: la autogestión. Se trata de una forma de organización no común al interior de las instituciones artísticas oficiales de la ciudad. Como se mencionó con anterioridad, la autogestión implica independencia respecto a las instituciones y estructuras corporativas mayores e idealmente que los miembros se relacionen de forma horizontal e igualitaria en la toma de decisiones - a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de instituciones sociales que se rigen por relaciones verticales. Esto no significa que no haya una división de roles entre los miembros, sin embargo esta no debe ser jerárquica. No obstante, en espacios como Unespacio y Casa Pausa, debido a que la casa es propiedad de uno de los miembros, es posible percibir un ligero desequilibrio en relación a quien toma las decisiones finales.

El caso de Bisagra es interesante porque, de manera jocosa, los integrantes se han dividido las tareas como si cada uno se encargara de un “Ministerio”. Por otra parte, siempre en relación a esta idea, los integrantes de Socorro Polivalente y La Polaca mencionan como en su espacio no existe una separación formal de roles, sino que cada uno aporta desde sus propias posibilidades y tiempos; y cada uno tiene la libertad de proponer artistas que le interesen y entre todos se discuten. En Casa Pausa, en cambio, Andrea Elera menciona como la división de tareas se dio desde un primer momento de manera natural, a partir de las habilidades que cada miembro presenta; sin embargo, con los años, esta división fue formalizada.

Como dije anteriormente, la mayoría de espacios funciona – o por lo menos funcionó en un primer momento- de manera autofinanciada. Es por esta razón que, la autogestión no se limita solo a una igualdad respecto a los roles sino también implica una actitud DIY - *do it yourself / hazlo tú mismo*- por parte de los miembros. A lo largo de las entrevistas, espacios como El Galpón, Casa Pausa, La Polaca, Garúa, cuentan como ellos se encargaron de limpiar, pintar y arreglar el espacio. Por ejemplo, los integrantes de El Galpón mencionan como todos los arreglos del lugar fueron hechos por ellos (pintada, cableado) y que muchos de los objetos y muebles fueron donaciones (las graderías fueron obsequio de Yuyachkani).



FIG.13: Reunión en el espacio Garúa (Archivo *Facebook* de Garúa)

Estas organizaciones, debido a su horizontalidad, evitan la formación de nodos burocráticos presentes en la mayoría de instituciones oficiales, sobre todo en las estatales; caracterizándose más bien por su agilidad y flexibilidad en la organización de actividades. Esta *flexibilidad*, por lo general, se evidencia en los espacios de tres maneras distintas:

Por un lado, se vincula a (1) la capacidad de percibir las necesidades que van apareciendo en la escena artística local, para incorporarlas a sus agendas e ir a partir de estas mutando. Este tipo de flexibilidad se muestra de forma evidente en el trabajo de Bisagra, debido a que su agenda se construye, en parte, a partir de las necesidades y luchas que van apareciendo en el contexto ciudadano. Por ejemplo, en los últimos tiempos, el espacio ha acogido diversos colectivos

feministas y LGTBIQ, en un momento en que las luchas por la unión civil, el aborto, la violencia de género, están presentes en la agenda del país. O durante las elecciones presidencial del 2016, el espacio realizó jornadas para construir objetos de protesta (ver Figura 14). Siguiendo con esta idea, Coqui Baldeón, fundador de El Galpón, menciona lo siguiente:

*El galpón es un 'work in progress' porque también tiene que ver con una actitud de gestión... porque no solamente uno está ensimismado con lo que quiere hacer sin que importe lo exterior, sino los contexto también te van poniendo contenido, entonces nos interesa hacer eso...*



FIG. 14: Jornada de objetos de protesta (2016) en Bisagra (Archivo Facebook de Bisagra)

Siempre en relación a esta idea, Pablo Hare, fundador de Garúa, cuenta como es la ciudad la que finalmente dictamina las actividades y las agendas de estos espacios:

*(...) Sería pretencioso pensar que (Garúa) va a cambiar algo... lo que sí, vamos a dejar cuando el proyecto se acabe, serán las publicaciones, la web con los archivos de las muestras que han habido, es decir, una suerte de “ah! proyectos de este tipo se pueden hacer”. Después uno escribirá porque se termina, como continúa o porque se continúa... porque también un proyecto como este, en un determinado tiempo cumple con su ciclo, su vida útil y luego es mejor pasar a otra cosa. Probablemente fue lo que pasó con La Culpable para muchos de los que éramos miembros en el 2008. La culpable nunca produjo material para vender – solo stickers, videos-, nunca se pensó en producir eso, porque no era la frecuencia de la ciudad. La ciudad en ese momento no estaba en búsqueda de eso*

Por otra parte, esta flexibilidad se manifiesta en (2) la capacidad de saber aprovechar las ocasiones que se van dando al interior de la escena; por ejemplo, ser capaces de organizar actividades relámpago por la llegada de algún reconocido representante del circuito artístico internacional. Y así ir construyendo la historia del espacio en el día a día.

*Nos interesa el factor sorpresa dentro de Socorro, que se vaya armando una historia a partir de cómo se relacionan las exposiciones... (Carolina Bazo, integrante de Socorro Polivalente).*

Ahora bien, en espacios como Casa Pausa y La Polaca, la flexibilidad se identifica con (3) el estar abiertos a acoger todo tipo de propuestas, bajo la única premisa que se encuentren “bien estructuradas”. Este tipo de apertura se da en contraposición al carácter elitista con que los miembros de estos espacios identifican a las instituciones artísticas oficiales de la ciudad.

*La casa siempre ha funcionado en torno a la necesidad que hay (...) Tenemos cuidado para que la gente no nos identifique con algo: ‘en Casa*

*Pausa se hace esto' o 'la gente que expone en Casa Pausa es así'. (...) Siempre hemos sido muy cuidadosos para que la casa no sea tan marcada con algo, no queremos cerrarnos, siempre todo lo que hacemos queremos que no se sienta como algo elitista (...) Cuando hayan suficientes espacios para cubrir todas las propuestas de arte existentes, ahí tal vez nos centraremos y tomaremos una línea. (Andrea Elera, integrante de Casa Pausa).*

Tabla 4: Actividades del espacio

Ejes de actividades							
Espacio	Exposiciones	Conversatorios	Proyecciones	Talleres	Residencias	Performances	Publicaciones
1. El Galpón		x	x	x	x	x	
2. Casa Pausa	x			x	x	x	
3. La Polaca	x		x				
4. Bisagra	x	x	x	x	x		x
5. Unespacio	x	x	x	x			x
6. Socorro Polivalente	x						
7. Garúa	x	x					x

Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, es posible articular las actividades realizadas por los espacios aquí en estudio alrededor de tres ejes de trabajo: acoger, gestionar y producir

proyectos; y por proyectos se entienden exposiciones, charlas, conversatorios, talleres, proyecciones, publicaciones (ver Tabla 4 y 5). La mayoría de espacios se desplaza con frecuencia alrededor de los dos primeros ejes, acoger y gestionar, debido a que implican una inversión menor de dinero y tiempo por parte de sus miembros. Sin embargo, este “acoger proyectos” puede significar “todo tipo de proyectos” o “solo aquellos que van con la línea del espacio”. Los espacios que se dedican a acoger todo tipo de proyectos es complicado identificarlos con “algo” debido a que no presentan una línea de trabajo específica (temática, estética o una posición), al igual que es difícil que se cree un público recurrente con afinidades compartidas. En estos espacios por lo general el público varía dependiendo del evento.

En cambio, aquellos espacios que trabajan también desde un ámbito de producción propia, Bisagra, Garúa, El Galpón y en algunas ocasiones Unespacio, por lo general presentan una línea más definida, al igual que un presupuesto mayor. Como se mencionó anteriormente, a pesar que son espacios que no tienen la seguridad que estarán abiertos en los meses siguientes, su labor no se agota en el evento del momento, sino también existe la necesidad de construir algo más – comunidad, debate, diálogo y registro.

La intención de muchos de estos espacios está en trabajar temas que escapan lo que es estrictamente entendido como arte y más bien buscan presentar enfoques interdisciplinarios. Es decir, en muchos EACA el arte se

convierte en una excusa para hablar de manera informal, horizontal y creativa del trabajo, de la explotación, del feminismo, de los problemas políticos y económicos del país, de la memoria histórica, de los movimientos sociales, del activismo, entre otros. En la Tabla 5 se puede observar cómo, a pesar que las exposiciones son una columna importante para la mayoría de espacios, los conversatorios, las proyecciones y los talleres también se constituyen como ejes de trabajo relevantes; a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de instituciones artísticas oficiales donde la experiencia está reducida a la muestra y a la visita guiada. Esta mayor diversidad en los formatos de trabajo contribuye a que esta interdisciplinariedad, de alguna manera inherente a los espacios debido a que los miembros provienen de distintas disciplinas (ver Anexo 3), logre ser potencializada.

#### *Público participante*

Ahora bien, el público que asiste a los diversos espacios en estudio se encuentra condicionado por tres factores principales: la ubicación geográfica del espacio, la capacidad de difusión de las actividades y las redes de sus miembros. En primer lugar, debido a que los espacios se encuentran en distritos de clase media/media alta (ver Tabla 1), comúnmente conocidos como los *distritos artísticos* de la ciudad, es frecuente que a estos espacios acuda el mismo público que suele participar en las actividades de las instituciones oficiales; ya que se encuentran en la sólita *zona de comfort*.

En segundo lugar, los principales medios de difusión que utilizan los espacios para los eventos son sus mismas redes sociales: *Facebook* es el medio más usado, mientras que otros espacios trabajan también con *Instagram*, el correo electrónico y tienen una *página web* (ver Tabla 1). En algunas ocasiones, *blogs* y agendas culturales alternativas de la ciudad contribuyen también con la difusión de las actividades. Sin embargo, el número de seguidores vía *Facebook* que tienen los espacios gira alrededor de los tres mil, solo Casa Pausa y El Galpón se encuentran alrededor de los ocho mil; por lo tanto, el radio de difusión es bastante limitado.

En tercer lugar, el público que acude a los eventos de estos espacios es, por lo general, conocido de los miembros, de la persona encargada de la actividad o de los expositores. Es normal que estos espacios tengan un “público fiel”, es decir, un grupo de personas que acude regularmente a todas las actividades del lugar. Este “público fiel” aparece con mayor claridad en aquellos espacios con una línea de trabajo más definida, ya que logran forjar un mayor sentimiento comunitario. No solo, debido a que muchos de los integrantes son docentes en diversas instituciones de la ciudad, existe también una fuerte presencia de estudiantes. Al tratarse de espacios pequeños (“caletas”), la personalidad de los miembros, es decir, su carisma y la estima que sus colegas les tengan, se manifiesta inevitablemente en la popularidad del espacio. Como menciona Carolina Bazo, en relación al público que acude a los eventos de Socorro Polivalente:

*Por lo general se trata de gente cercana a nosotros o amigos de los que están exponiendo, nunca ha habido gente ajena que nosotros no conociéramos...*

#### 4.3. Rol, límites y tensiones de los espacios como actores sociales de la escena artística local

##### *Roles*

Como actores sociales del campo artístico limeño, estos espacios presentan ciertos roles, límites y tensiones específicas. A partir de las entrevistas con los miembros y la participación en diversas actividades de los espacios en estudio, considero que existen tres posibles ideas en relación a sus roles. En primer lugar, el carácter informal de los espacios - en parte debido a que se encuentran al interior de salas, almacenes y garajes de casas poco remodeladas y equipadas, con muebles de distintas proveniencia-, produce ambientes cálidos que generan horizontalidad en el trato entre los miembros y el público asistente. De alguna manera, dan la sensación de estar en la casa de alguien, y en el caso de La Polaca y Unespacio en realidad lo estás. Este trato horizontal con los asistentes se demuestra con su activa participación durante los eventos: en los conversatorios, presentaciones de portafolios y proyecciones son muchas las preguntas y comentarios por parte del público; al igual que, muchos de los eventos terminan en fiesta, baile o en ir a comer y a tomar cervezas todos juntos. Ya sea de manera consciente o inconsciente, lo mencionado contribuye a generar nuevas redes de

socialización e intercambio entre los participantes, al igual que refuerza el espíritu comunitario. Por medio de las invitaciones a profesionales del campo artístico internacional, los espacios también generan redes con colectivos y personas en el exterior.



FIG.15: Presentación de la revista Garúa (Archivo Facebook de Garúa)

Es interesante porque este aspecto de *generar redes y comunidad* fue muy poco mencionado a lo largo de las entrevistas; yo misma no lo consideré como uno de los aportes más enriquecedores que podía estar generando con Unespacio. En general, considero que todos los espacios, de una u otra manera, contribuyen lentamente a reforzar los lazos al interior del campo; sin embargo, en aquellos espacios donde existe una línea de trabajo más definida –El Galpón, Bisagra y Garúa- la idea de colectivo es aún más evidente. Por ejemplo, en

relación a este punto, está el caso de *El Galpón* que, desde el año de su fundación (2007), es el principal centro de encuentro para artistas *performers* de la ciudad, dando lugar a una activa comunidad antes inexistente. No solo, durante la entrevista con los miembros de este espacio ellos cuentan cómo, a lo largo de estos años de trabajo, han logrado establecer una valiosa red de contactos internacionales. Para ellos es usual que cuando un *performer* se encuentra de paso por Lima, los contacte para realizar alguna actividad en su espacio. Sin embargo, ahora son bastante más selectivos que en el pasado, cuando le prestan el espacio a algún artista exigen también que él cumpla con ciertas condiciones: más que un préstamo buscan que sea un intercambio, que la comunidad local se vea enriquecida de alguna manera por la visita; ya sea a través de una charla, una presentación de portafolio, un taller – en realidad, con lo que el invitado se sienta más cómodo.

Una segundo rol que presentan estos espacios, vinculado también a la idea anterior, es la capacidad *dinamizadora* respecto a la circulación de personas, ideas y conocimientos, que termina por crear mayor movimiento cultural en la ciudad. Estos EACA se constituyen como lugares de encuentro donde se reúnen miembros de la comunidad artística oficial, personas vinculadas al mundo académico y, finalmente, jóvenes activistas y estudiantes de arte, humanidades, ciencias sociales (entre otros), generando así nuevas redes de socialización. Es decir, una combinación no muy usual para las clásicas inauguraciones de los espacios institucionales. No solo, la organización de actividades, a raíz de la

presencia de invitados internacionales en la ciudad, también contribuye en gran medida a la circulación de nuevas ideas y conocimientos en la escena local.

En relación a este rol, un ejemplo interesante es el caso de Garúa. Según María Balarín, fundadora del espacio, los espacios académicos de lectura y de intercambio de ideas son muy limitados en la ciudad. También en aquellos espacios donde se produce conocimiento (universidades y centros de investigación), existen una serie de condiciones que terminan limitando el diálogo entre los mismos académicos: de alguna manera, la forma bajo la cual se organiza el trabajo de investigación no facilita la formación de espacios de diálogo donde se intercambien lecturas y surjan nuevos interrogantes. Por lo tanto, para ella la línea editorial de Garúa se convierte precisamente en este espacio de conversación con otros, de intercambio, que no es tan fácil encontrar en la práctica cotidiana (ver Figura 15).

Ahora bien, mientras que estos dos aspectos no necesariamente producen consecuencias inmediatas en la escena local, ya que la consolidación de redes y la construcción de comunidad hacen parte de un largo proceso; la tercera potencialidad sí busca operar frente a una urgencia: la falta de espacios expositivos en la ciudad. Ante la inmensa demanda por plataformas expositivas de parte de estudiantes y recién egresados de arte, los EACA buscan calmar esta falta abriendo sus pequeños espacios para exhibiciones. Sin embargo, como es lógico, estos terminan siendo también insuficientes. Por lo tanto, a mi parecer, la

capacidad de intervención y finalmente de impacto de los EACA frente a esta carencia, pensando más a largo plazo, es bastante más limitada que en los dos aspectos anteriormente formulados.

### *Límites*

Considero, sin embargo, que los roles de estos espacios se ven limitados principalmente por tres factores. Por un lado, la carencia de recursos económicos restringe muchas veces las actividades de los espacios; no solo el nivel de experimentación encuentra un tope en lo económico, sino también la disponibilidad de tiempo y energía de los miembros es limitada. Al ser espacios sin fines de lucro, los miembros no reciben un sueldo, por lo tanto para vivir necesitan uno o más trabajos remunerados fuera de estos espacios – se debe tener en cuenta que la edad promedio de los miembros es entre 26 y 35 años (ver Tabla 3), por ende, la mayoría ya es independiente. En relación a los espacios en estudio, son pocos los que han alcanzado un equilibrio económico: El Galpón, Casa Pausa y Bisagra.

El Galpón, luego de varios años de ajustes y desajustes, ha encontrado ahora la manera de ser sostenible. Para cubrir los costos de alquiler y los servicios de la casa, alquila el espacio para obras de teatro y otros eventos que no necesariamente se encuentran dentro de la línea del proyecto, sin embargo tampoco son presentados como parte del espacio, sino que se limitan a ser alquileres. Por otra parte, los miembros, de manera conjunta, como si hicieran

parte de un *colectivo El Galpón*, de vez en cuando son llamados por instituciones privadas y estatales para realizar proyectos relacionados a la *performance* en distintas plataformas; y es a través de estos que logran obtener ciertas ganancias económicas. Casa Pausa, en cambio, para solucionar el tema económico alquila mensualmente la casa para eventos varios. Sin embargo, a diferencia de El Galpón, no los ve como simples alquileres sino los incorpora al proyecto, haciendo que la línea entre los proyectos que son acogidos y aquellos formulados por el mismo espacio sea borrosa y confusa. Finalmente Bisagra, como se mencionó previamente, se sostiene mediante un fondo internacional de apoyo a las artes que permite financiar el alquiler de la casa, comprar algunos equipos y tener presupuesto para las actividades; sin embargo, no alcanza para que los miembros reciban un sueldo mensual. Este fondo fue posible ganarlo al poco tiempo de haber fundado el espacio, porque uno de los miembros había trabajado con anterioridad con la fundación financiadora, por lo que existía un nivel de confianza especial hacia el proyecto.

La dificultad de volver sostenibles estos espacios, en parte, se podría deber al hecho que la mayoría de miembros proviene de disciplinas artísticas, humanitarias y sociales, y muchos no presentan experiencias previas en gestión o autogestión. Por otra parte, al carecer de suficientes recursos económicos, una solución bastante viable sería activar redes colaborativas y buscar trabajar de manera colectiva. No obstante, a pesar que estos espacios contribuyen al resurgir de un espíritu comunitario, no se trata de un mecanismo inmediato, sobre todo

porque las redes solidarias, al igual que en distintos ámbitos de la sociedad peruana, se encuentran aún bastante débiles. Esta dificultad en trabajar colectivamente se manifiesta también en el hecho que la mayoría de espacios - Casa Pausa, La Polaca, Garúa y Unespacio<sup>50</sup>- se encuentran conformados por solo dos miembros; lo cual hace que la carga de trabajo no remunerada de cada integrante sea evidentemente alta y, por ende, poco sostenible. Bisagra es el único espacio que, como ocurría con los colectivos artísticos de las décadas pasadas (70's y 80's), se encuentra conformado por un grupo de personas - siete en total-, dando lugar a una mayor división del trabajo. En relación a esta idea, Pablo Hare, integrante del espacio Garúa comenta:

*El cierre de La Culpable en el 2008 coincide con el inicio de una suerte de coleccionismo y boom del arte en el medio local. Dinámicas que solían ser muy cotidianas, como ir al bar Juanito e intercambiar lecturas entre colegas, dejan de hacerse. Hoy en día los artistas tienen mucho más recelo en compartir lo que están leyendo, ya que sobre eso terminan tratando sus exposiciones (y ventas). El mercado ha creado una mayor competencia en el campo, debilitando el sentido de comunidad, al igual que la producción de contenido.*

Finalmente, un tercer límite se relaciona al desencuentro entre estos espacios y las políticas culturales del país. Por un lado es cierto que las políticas culturales vinculadas a las artes visuales son casi inexistentes, debido a que el enfoque y los intereses de estas aparentemente no coinciden del todo con los del campo artístico contemporáneo local. Sin embargo, los pocos canales que

---

<sup>50</sup> Solo en los últimos meses de actividad del espacio se unieron dos integrantes más.

presentan para su difusión, como *Infoartes* y el canal *Cultura24tv*, no son tampoco aprovechados por todos los espacios. La ventaja que tienen las plataformas de difusión del Estado, en comparación con aquellas privadas, es que su alcance en la población es mucho mayor. De esta manera, la carencia de recursos económicos, de redes comunitarias sólidas y de apoyo del Estado, lleva muchas veces al estancamiento de los espacios, agotamiento de los miembros y, finalmente, al cierre de estos. Al igual que limita la posibilidad de llegar a nuevos públicos.

### *Tensiones*

Ahora bien, es posible evidenciar dos tensiones compartidas por parte de los espacios: la primera, en relación a como ellos mismos se definen como actores sociales del campo artístico limeño; y la segunda, respecto a cómo se posicionan en relación a la institucionalidad artística oficial, el mercado y las políticas culturales del país.

Como mencioné anteriormente, los intereses de los espacios oscilan por lo general alrededor de tres ejes: las prácticas artísticas, la academia y en menor medida, el activismo. Sin embargo, la principal dificultad que la mayoría de espacios presenta está en cómo lograr que estos ejes convivan, es decir, en cómo encontrar un balance entre ellos que sea coherente. Entre los espacios estudiados, considero que solo El Galpón y Bisagra, desde perspectivas e intereses distintos, logran hallar este punto medio, haciendo que los tres ejes

conecten (ver Figura 16). Mientras que Garúa, deja en claro desde un inicio que solo le interesa trabajar desde lo artístico y lo académico, que estas son sus únicas posibilidades reales de aporte para la comunidad.



FIG. 16: *Experiencias de la carne: encuentro de performances* (2011) en El Galpón. En la foto: Emilio Santisteban, Jose Pablo Baraybar y Miguel Rubio (Archivo Facebook de El Galpón)

Esta tensión se mostró de manera implícita a lo largo de varias entrevistas con los integrantes de los espacios, ya que muchos mencionaron que les gustaría realizar actividades más interdisciplinarias, con los vecinos del barrio, o en relación a las coyunturas políticas y sociales del país. Sin embargo, debido a la falta de tiempo terminaban recurriendo a aquellas artísticas donde ya tenían un esquema de trabajo y un público más o menos asegurado.

Por otra parte, a pesar que estos espacios no se constituyen como lugares de “rebeldía” y de “contraste”, a diferencia de lo que ocurría con los colectivos artísticos de las décadas anteriores, la mayoría sí presenta un discurso crítico en relación a la institución oficial del arte, a los mecanismos bajo los cuales opera el mercado artístico limeño y a la carencia de suficientes políticas culturales en el país. Es decir, a diferencia de lo que sucede en los ámbitos más oficiales del campo, en estos espacios sí existe un esfuerzo por pensar y discutir, de forma pública, los mecanismos validados por el actual sistema artístico local. Sin embargo, es precisamente aquí donde se visibilizan ciertas tensiones, estos debates muchas veces se dan como si los espacios fueran ajenos a estos mecanismos, sin una mirada necesariamente de autocrítica y una posición definida.

De alguna manera los motivos de estas tensiones se deben a que estos espacios no se encuentran totalmente apartados de las instituciones artísticas privadas (comerciales) y estatales de la ciudad sino, más bien, presentan estrechos vínculos con estas. Varios de los integrantes de estos espacios ocupan también posiciones en las instituciones oficiales y gran parte del público que acude a estos lugares es el mismo que participa en estas instituciones. De hecho, algunos espacios, cada cierto tiempo se relacionan de forma directa e indirecta con plataformas estatales como la Municipalidad de Lima y el Ministerio de Cultura. Finalmente, a través de las entrevistas se pudo también constatar que cuatro de los siete espacios en estudio (ver Tabla 1) posee el título de Asociación

Cultural, mientras que aquellos que no lo tienen –La Polaca, Unespacio y Socorro Polivalente- aspiran a obtenerlo. Poseer este título, permite a los espacios aplicar a fondos concursables internacionales, al mismo tiempo que les otorga ciertos beneficios estatales, como estar inscritos a las plataformas de difusión del Ministerio de Cultura.

En conclusión, a mi parecer, las tensiones de algunos de los espacios en estudio se relacionan a la dificultad que ellos mismos tienen por definir - y ser conscientes de- su lugar de enunciación. Es decir, de definir desde *dónde* y para *quienes* se están creando estos lugares - más que buscar suplir, a veces solo discursivamente, con los roles y características históricas que se le otorga a la autogestión artística. Esta tensión, en parte, está ocasionada por la presión histórica de las prácticas artísticas autogestionadas de las décadas anteriores, es decir, de constituirse como “alternativas” y “contestatarias” ante la institución oficial y el mercado, solo por el hecho de ser autogestionadas. Sin embargo, el contexto bajo el cual se desarrollan estos espacios es muy distinto al de las décadas pasadas: solo observando donde se ubican geográficamente, quienes son los miembros y el público que asiste, es evidente que estos lugares no se posicionan en la marginalidad del campo artístico sino que surgen de su interior - conviviendo y complementándose con las demás plataformas institucionales que lo conforman.

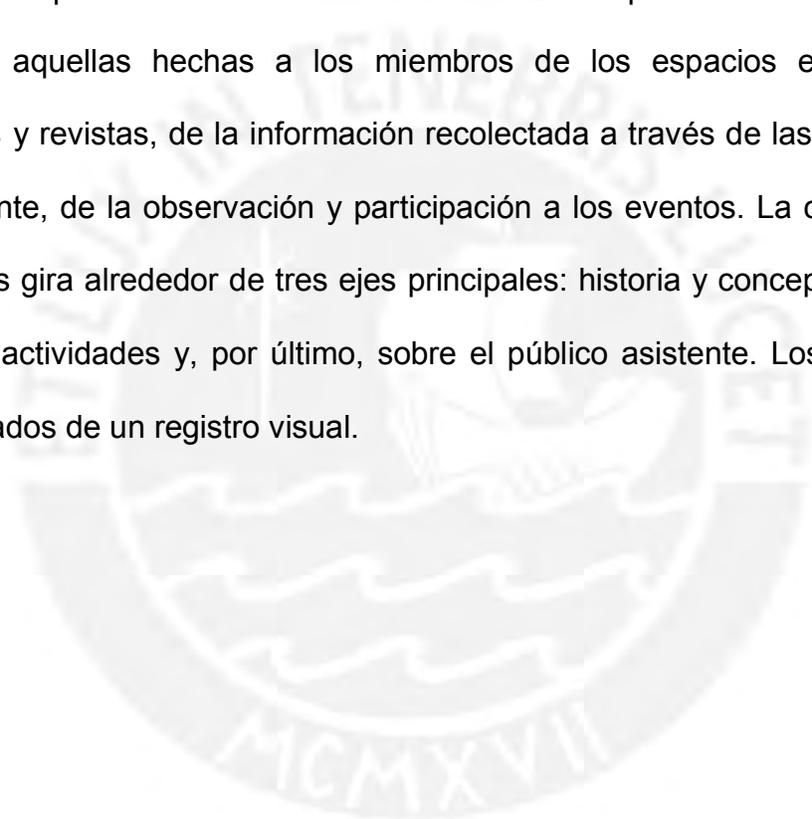
Valeria Ghezzi, integrante de Socorro Polivalente, menciona lo siguiente en relación a la posición de su espacio respecto al mercado del arte local:

*Para todos los artistas que hemos trabajado en el Perú sin ferias ahora es 'Okey ¿y ahora cómo nos adaptamos?' No somos artistas hechos para ferias, es decir, que hemos surgido en el contexto de las ferias. Hemos surgido independientes al mercado, ni siquiera existía acá un museo de arte contemporáneo, ni el coleccionismo, ni nada. Somos artistas independientes, somos outsiders de cierta manera, entonces sí implica un cierto estudio y ver qué tipo de obra vas a desarrollar (para el mercado)... y así es que empecé a trabajar en piezas que estaban relacionadas al mercado del arte específicamente y así desarrollé el cartelito de socorro.*



### 5. Perfiles de los espacios en estudio

A continuación, de forma breve, presentaré los perfiles de los siete espacios en estudio: El Galpón, Casa Pausa, La Polaca, Bisagra, Unespacio, Socorro Polivalente y Garúa. La información para la construcción de estos perfiles fue tomada principalmente de las entrevistas realizadas por mí a lo largo del 2014-2016, de aquellas hechas a los miembros de los espacios encontradas en periódicos y revistas, de la información recolectada a través de las redes sociales y, finalmente, de la observación y participación a los eventos. La construcción de los perfiles gira alrededor de tres ejes principales: historia y concepto del espacio, gestión y actividades y, por último, sobre el público asistente. Los perfiles están acompañados de un registro visual.



## 5.1. El Galpón<sup>51</sup>



FIG.17 y 18: Logo del espacio (Archivo *Facebook* del espacio) e integrantes (de izquierda a derecha): Lorena Peña, Jorge “Coqui” Baldeón y Diana Collazos (Archivo Diario *El Comercio*, 2016).

La fundación de El Galpón se remite al año 2007, sin embargo, debido a su origen anecdótico y poco planificado, el proyecto recién toma forma dos años después de haber alquilado el espacio. Lorena Peña y Diana Collazos llegan al lugar –una antigua fábrica de medias- debido a que estaban buscando un espacio para presentar una obra experimental donde eran colaboradoras<sup>52</sup>. El galpón, un espacio de 250 m<sup>2</sup> que se hallaba abandonado desde hacía varios años, fue entonces alquilado por tres-cuatro meses, el tiempo que durarían las preparaciones y la temporada de teatro.

<sup>51</sup> Entrevista realizada a Lorena Peña y a Coqui, el 18 de agosto del 2015 en el espacio El Galpón.

<sup>52</sup> La obra era la segunda edición de *Golosina* del artista Diego Molina.



FIG.19: Fachada de El Galpón cuando recién se alquiló (2007) (Archivo *Facebook* del espacio)

Cuando el contrato de alquiler estaba a punto de vencer, varias de las personas que habían ido a la obra y que pertenecían a colectivos experimentales de teatro y de danza -entre ellos Coqui Baldeón-, se les acercaron porque estaban interesados en alquilar el espacio como taller y para realizar funciones. Es por este motivo que deciden extender el contrato (en ese momento estaba a 600 soles) y subarrendar el espacio; convirtiendo el lugar en un gran taller compartido<sup>53</sup>.

Lorena cuenta que en esa época la única opción para los jóvenes estudiantes y egresados de teatro era esperar que algún reconocido director los llamase para trabajar en alguna obra de formato clásico. Fuera de los centros culturales convencionales de la ciudad, no había mucho más. Obras de corte experimental no tenían cabida en ningún lugar. Es por este motivo que una vez

<sup>53</sup> Sin embargo, fuera de la necesidad, no existía realmente un interés común entre todos los inquilinos del espacio.

encontrado el espacio, fue imposible dejarlo. Lo más parecido que existía en la ciudad en esos años era Casa Túpac, sin embargo estaba bastante más inclinada hacia la danza y también más “institucionalizada”.

Desde un primer momento el espacio jamás tuvo fines de lucro (la única misión era lograr autosostenerse), por esta razón los alquileres siempre fueron lo más bajo posibles para que sean realmente asequibles. En un inicio no existía un plan a largo plazo, solo la necesidad urgente de tener un espacio donde se pudiera experimentar desde el teatro. Es así que durante los primeros dos años, a pesar que en el mismo 2007 se formalizaron como Asociación Cultural<sup>54</sup>, trabajaron sin una propuesta clara, simplemente dejando que *las cosas se fueran dando en el camino*. El Galpón, desde sus inicios, ha estado vinculado con el Grupo Cultural Yuyachkani -considerados como sus “padrinos”<sup>55</sup>- y con instituciones independientes como Docu Perú, Casa Túpac y el desaparecido espacio Zona 30.

En el 2009, a partir de un grupo de estudio que habían formado meses atrás, *Cuadernos de anatomía*<sup>56</sup>, es que deciden realizar la primera propuesta

---

<sup>54</sup> Esta formalización se dio por un tema de sobrevivencia ya que desde un primer momento necesitaban abrir una cuenta y tener un Ruc (y solo siendo una Asociación Cultural podían acceder a esto). Más adelante este certificado les ha permitido postular a fondos, concursos, y firmar las prácticas de los estudiantes universitarios.

<sup>55</sup> Coqui desde hace muchos años integra el equipo pedagógico del grupo, al mismo tiempo que trabaja como artista plástico en las realizaciones estéticas; no solo, Miguel Rubio –director de Yuyachkani- fue profesor de Lorena y Diana en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Por lo tanto, existen muchas afinidades y sensibilidades compartidas entre ambos grupos.

<sup>56</sup> Con *Cuadernos de anatomía* se juntaban a investigar sobre *performance*, a ver videos, a discutir, ya que no existían –y siguen sin existir- estudios formales sobre *performance* en el país.

como espacio: *Experiencias de la carne*<sup>57</sup>. La actividad consistió en hacer una gran *performance*. Este evento fue emblemático –así lo recuerdan- porque no solo cambió el rumbo de los intereses personales de los miembros, sino también del espacio. Es a través de *Experiencias de la carne* que se dan cuenta que, lo que les interesa, es la búsqueda de lenguajes y estéticas alternativas de la danza y del teatro: explorar nuevos formatos y buscar formas distintas de crear pero siempre desde la acción/creación colectiva. Es a partir de este momento que El Galpón deja de ser solamente un espacio físico para convertirse en un proyecto con un perfil de trabajo determinado. Y ellos mismos, de simples administradores del espacio, deciden tomar el rol de creadores/gestores del lugar.



FIG.20: Póster virtual del evento Experiencias de la carne 2011 (Archivo *Facebook* del espacio)

<sup>57</sup> Volumen 1, ya que en los años siguientes se seguirán realizando otras ediciones.

Los roles de trabajo han sido divididos de forma orgánica, a partir de las habilidades de cada uno. La contadora de El Galpón es la madre de Diana y el abogado es el padre de Lorena (ambos realizan las funciones *ad honorem*). Por otra parte, El espacio, desde el segundo año de actividad logra completamente autosostenerse<sup>58</sup>, sin embargo, lo que aún no logran es recibir un sueldo fijo mensual.

Como me explican, El Galpón opera desde dos frentes: El Galpón espacio y El Galpón proyectos. El Galpón espacio es el que se ocupa de los alquileres del lugar –a través de los cuales logran cubrir la renta mensual- y de los proyectos internos, es decir, de las actividades que ellos mismos proponen. El espacio se alquila para ensayos, talleres y funciones<sup>59</sup>. En relación a los proyectos internos, desde hace varios años que trabajan alrededor de tres ejes fundamentales, buscando realizar cada actividad por lo menos una vez al año: (1) El encuentro de *performance Experiencias de la carne* (cuarta edición) (2) *La Performeada*, donde se convoca a un colectivo de artistas para que participen en un laboratorio de investigación, creación e intercambio durante 20 horas a partir de una temática específica (cuarta edición) (3) *La Videada* donde por medio de una convocatoria abierta a nivel internacional, el espacio termina seleccionando videos para ser proyectados en el lugar (séptima edición).

---

<sup>58</sup> Actualmente el alquiler del espacio está a 1500 soles al mes.

<sup>59</sup> “Convocatoria para el alquiler de temporadas en El Galpón”: por medio de esta convocatoria solucionan un año de renta aproximadamente. Para ensayos cobran 25 soles la hora, para talleres 35 soles la hora y para funciones, 250 soles la función, ya que por lo general los inquilinos cobran entrada al público.

El cuarto eje de trabajo y en realidad el más activo, es el que recoge las actividades espontáneas<sup>60</sup>. Estas pueden ser propuestas que surgen del espacio mismo o que provienen del exterior, pero por el hecho de ser gratuitas y afines a la identidad de El Galpón, el espacio las termina acogiendo como propias. Dentro de este eje encontramos las fiestas de aniversario, proyecciones, charlas, pequeños talleres (teóricos y prácticos), *performances* y presentaciones de portafolios.

El Galpón proyecto, en cambio, es la línea en la cual trabajan sin depender necesariamente del espacio físico. A través de esta participan en fondos, concursos y son contactados por diversas instituciones como consultores para la organización y realización de festivales de *performance*.

En estos últimos años han ganado dos fondos de *Iberescena* (festival y residencia). A través de *Iberescena Festival* organizaron un gran festival iberoamericano de *performance*, para el cual trajeron 12 artistas del extranjero. En cambio, a través de *Iberescena Residencia* recibieron fondos para invitar un artista a que haga una residencia en El Galpón. En el 2013 también recibieron el fondo del *Príncipe Claus* para movilidad, con el cual Coqui y Diana asistieron al *Mes de Performance* en Berlín. Por otro lado han recibido fondos para trabajar en conjunto con el Centro Cultural España<sup>61</sup>, la Universidad del Pacífico, la Universidad Científica del Sur, el Centro Cultural de Bellas Artes y la Facultad de Artes

---

<sup>60</sup> En palabras de Lorena “hacemos lo que nos ocurre, lo que nos provoca, lo que se da...”.

<sup>61</sup> Algunas ediciones del encuentro de *performance Experiencias de la carne* fueron realizadas en conjunto con el Centro Cultural España, cuando Juan Sánchez se encontraba de director.

Escénicas de la PUCP. Estos proyectos fueron realizados en diversos espacios de la ciudad.

En el 2012 y en el 2013, durante el Gobierno Municipal de Susana Villarán, El Galpón ganó una residencia para *performance*, pero en vez de usarla de manera *convencional* decidieron realizar un proyecto/residencia pedagógico – con el fin de contribuir a la consolidación de la escena. Por medio de una convocatoria abierta eligieron a los participantes que durante un mes y medio trabajaron en talleres teóricos y prácticos en el espacio público. La segunda residencia en cambio fue en una casona antigua del Centro de Lima.

El espacio surge en el 2007 como una necesidad frente a la carencia de espacios abiertos a nuevos formatos de experimentación teatral. Debido a la falta de formación académica, en relación a las artes interdisciplinarias y experimentales<sup>62</sup>, el espacio se convierte rápidamente en referente y lugar de encuentro para aquellas personas interesadas en salir del esquema clásico de teatro (dominante en aquellos años).

Como cuenta Coqui, mientras que en la década de los 80's y 90's era *natural* que los grupos/colectivos teatrales estuvieran en búsqueda de formas experimentales de expresión, el *boom teatral* de los 2000's marca una única posible línea de trabajo. Como me menciona, el arte deja de ser entendido como un espacio de investigación para convertirse en solo un *generador de*

---

<sup>62</sup> La salida de Miguel Rubio en el 2007 de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP marcó también el fin de cualquier enseñanza “un poco más experimental” de la facultad.

*entretenimiento*, en un producto más que se encuentra a la venta. Es así que la llegada de dinero por primera vez a este sector ayuda a consolidar un modelo de actor exitoso, al mismo tiempo que traza el camino para alcanzarlo. No solo, me cuenta como en ese período se establece también una jerarquía de trabajo; mientras que antes todos hacían y aprendían un poco de todo, en ese momento empieza a darse una clara diferenciación entre los roles al interior de una obra.

Según Coqui, hoy en día se ha logrado *equilibrar* un poco la situación, se ha encontrado un punto medio. Me comenta como, de alguna manera, las desaparecidas bienales marcaron nuevos caminos de experimentación, al igual que el *internet*, y el mayor poder adquisitivo entre los jóvenes de clase media alta les permitió viajar y conocer lo que está ocurriendo en otros lugares del mundo. El crecimiento económico del país llevó al surgimiento de nuevas escuelas de arte en la ciudad, produciendo un incremento en el número de estudiantes y finalmente de artistas. La aparición de formas de organización *autogestionarias* –impulsadas por el nuevo espíritu emprendedor- se ha convertido en la única posibilidad frente al estancamiento de las instituciones oficiales.

A pesar de lo dicho, Coqui considera que la *performance* continúa siendo lo más marginal al interior del arte contemporáneo – y el arte contemporáneo en sí ya se encuentra excluido de la mayor parte de programas de cultura debido a su carácter clasemediero y no comunitario. A nivel local, sigue sin existir formación académica en relación a la *performance*, las escuelas de teatro y de arte

continúan sin incorporarla a sus prácticas educativas. El Galpón, luego de casi diez años, sigue siendo la única institución que investiga y trabaja de forma permanente sobre este tema. A partir del espacio es que se ha creado una comunidad, aún muy limitada, de *performers-videoartistas*.

Lorena y Coqui me comentan que lo que ha permitido que el espacio se mantenga ha sido su flexibilidad, su capacidad de amoldarse a los períodos, a ellos, a los proyectos y a las oportunidades que han ido surgiendo<sup>63</sup>. Es precisamente así como funciona El Galpón, los proyectos y las actividades van surgiendo a medida de las necesidades de la comunidad.

---

<sup>63</sup> También ellos se han ido de viaje por temporadas, entonces los roles de cada uno se han tenido que ir adaptando a los contextos. Lorena estuvo fuera del país muchos años por estudios.

## 5.2. Casa Pausa<sup>64</sup>



FIG.21 y 22: Logo del espacio e integrantes: Andrea Elera y Andrés Ennen (Archivo Facebook del espacio).

Los orígenes de Casa Pausa se remontan al 2005 cuando Andrés Ennen con un grupo de estudiantes de arte deciden abrir en la casa talleres -de dibujo y composición- para preparar a los jóvenes que querían ingresar a la Facultad de Arte de la PUCP. La casa pertenece a la familia de Andrés y hasta ese momento tenía únicamente la función de depósito. Es recién con la entrada de Andrea, en el 2009, que deciden *hacer algo más* con la casa, otro tipo de actividades aparte de los talleres. Se dan cuenta, desde su condición misma de estudiantes de arte, que existían muy pocos espacios que daban la oportunidad para exponer a estudiantes y artistas recién egresados. Las galerías comerciales de la ciudad no se abrían a

<sup>64</sup> Entrevista realizada a Andrea Elera, el 14 de agosto del 2015 en un café en la esquina de Casa Pausa.

las propuestas de artistas jóvenes y, en ese entonces, tampoco existían tantos concursos y convocatorias como ahora.



FIG.23: Fachada de Casa Pausa (Archivo *Facebook* del espacio).

Existían espacios autogestionados como Casa Túpac, El Galpón, Galería [e]Star<sup>65</sup>, sin embargo, no estaban tan enfocados en las artes visuales, sino más bien hacia lo performático. La Culpable, desaparecida pocos meses antes, tampoco era, según Andrea, un espacio accesible para los estudiantes. Ellos lo veían como un proyecto creado por un grupo cerrado de amigos donde quienes exponían eran sus profesores de la universidad (Raura Oblitas, Eliana Otta, entre otros). Por lo tanto, a pesar que partían de una pauta en común, *abrir su propio*

---

<sup>65</sup> Espacio abierto en el 2008 por Jorge Villacorta, en el tercer piso completo de un edificio en la calle Belén, cerca a la Plaza San Martín, en el Centro de Lima.

*espacio* (que aún no era muy usual en esos años), La Culpable se trataba de un proyecto cerrado, en el que ella y la mayoría de estudiantes de arte no podían acceder.

Casa Pausa nace entonces con el fin de abrir un espacio en el cual artistas jóvenes pudieran exponer y presentar sus proyectos. La idea inicial era muy clásica: realizar exposiciones formales iguales a las que ellos acudían en las galerías comerciales de la ciudad pero a las que aún no tenían acceso como expositores. No existía absolutamente nada trasgresor en la propuesta, no solo, con el fin de mantener la seriedad del espacio decidieron desde el inicio que no realizarían fiestas.

Es recién a partir del segundo evento realizado, hacia inicios del 2011, que se termina de definir el proyecto. El espacio fue prestado durante dos meses a un grupo de estudiantes de teatro de la PUCP para que hicieran ahí mismo una obra. A pesar que los miembros del espacio no se involucraron mayormente en la obra, este evento permitió entender la casa y el proyecto en general, desde una nueva mirada: dejaron de verla como una simple galería para más bien concebirla como un espacio donde podían suceder diversas cosas - un lugar de proceso, de experimentación.

Las actividades de la casa a lo largo de los siguientes años (2012-2013) se dieron bajo una misma lógica: a inicios del año se realizaba una convocatoria

abierta de proyectos<sup>66</sup> y a cada proyecto se le asignaba/alquilaba un mes del año. A lo largo de dos años esta dinámica funcionó sin problemas y el espacio presentó un proyecto cada mes. De alguna manera los miembros eligieron esta forma de trabajo programada y casi automática porque les permitía cubrir los gastos mensuales de la casa sin cada mes tener que preocuparse de armar una agenda<sup>67</sup>. Andrés estaba terminando la universidad y Andrea trabajaba tiempo completo en el área de proyectos educativos del MALI, ninguno de los dos tenía mucho tiempo para dedicarle a la casa.

Durante estos dos años, por lo general, se presentaron proyectos expositivos individuales y colectivos: “la primera exposición” de muchos jóvenes artistas. La casa siempre buscó acoger todo tipo de propuestas colaborando con los montajes, ya sea asesorando o como mano de obra. En estos dos años la mayoría de proyectos presentados fueron propuestas externas, lo único que se mantuvo como iniciativa propia fueron las expo-ventas de arte bautizadas como *Pasa Causa*.

Luego de dos años de trabajo bajo una misma dinámica, la casa manifestó una natural desestructura que los obligó a optar por nuevas formas de organización. A diferencia de las convocatorias anteriores, para ese año (2014)

---

<sup>66</sup> Para participar en la convocatoria se tiene que llenar una ficha que se puede descargar a través de la página web y/o Facebook del espacio.

<sup>67</sup> Para mantener la casa se necesitan 500 soles mensuales y el alquiler del espacio por un mes es de 800 soles. Esta pequeña renta les permitió ahorrar un poco y seguir invirtiendo en reparar la casa. Bajo esta dinámica, los mismos inquilinos eran los encargados de estar presentes durante los horarios de apertura al público del espacio.

recibieron pocas propuestas para un mes y más bien tuvieron una gran demanda para proyectos breves, de pocos días. Según Andrea, esta nueva solicitud evidenció cómo ciertas prioridades entre los estudiantes y los recién egresados de arte habían ido cambiando en los últimos años. Ya no existía la urgencia en hacer una primera exposición siguiendo necesariamente el formato usual de las galerías (inauguración, mozos) sino que ahora también se buscaban modelos más experimentales e informales. Por otro lado, Andrea considera que desde que abrió Casa Pausa (2010) han ido apareciendo también más espacios independientes y autogestionados, al igual que nuevas convocatorias y concursos donde para exponer ya no es necesario pagar por un espacio.

Es a partir de este momento que se plantean los tres ejes de trabajo que se mantienen hasta hoy: (1) La convocatoria para proyectos largos, (2) para proyectos cortos, y (3) el programa de residencias para artistas extranjeros para el cual se habilitó un cuarto en el techo de la casa<sup>68</sup>. De otra parte también se plantearon las primeras propuestas para pensar la casa como un espacio de diálogo y discusión<sup>69</sup> - y no solo expositivo.

---

<sup>68</sup> Las propuestas para proyectos cortos pueden ser de todo tipo: presentaciones de libros, ferias de fanzines, conciertos, recitales de poesía, proyectos experimentales, *showrooms* de ropa, proyecciones, talleres, conversatorios, charlas, etc. El alquiler de la casa al día es de 70 soles (en caso ellos se encarguen de la venta de cerveza) y de 120 soles en caso el inquilino se encarga de todo. Por otro lado, el costo de la residencia es de 1500 soles el mes y al final de la residencia se le presta el espacio para que presente el trabajo realizado.

<sup>69</sup> En abril del 2015, a raíz del escándalo del actual alcalde municipal Luis Castañeda Lossio por la borrada de los murales en el centro histórico de la ciudad y luego por su vinculación con la feria ArtLima, Casa Pausa decidió proyectar a lo largo de cuatro días –coincidiendo con los mismos días de feria- el documental “Muros de enfrente” en la fachada de la casa y abrir el espacio a mesas de diálogo sobre lo ocurrido.

A pesar de funcionar bajo un sistema regular de alquileres, el dinero recaudado es constantemente reinvertido. Los miembros, hasta el momento, nunca han recibido un sueldo, por esta razón tampoco han podido dedicarse por completo al espacio. En parte lo ven como algo positivo, ya que, como me comenta Andrea, si dependieran económicamente del lugar la selección de proyectos y actividades probablemente se vería sesgada por el dinero. En estos años han trabajado con diversos auspicios, pero siempre de empresas privadas y para actividades puntuales<sup>70</sup>, lo cual consideran también positivo porque no ha tenido ninguna injerencia en su independencia. Actualmente Andrea considera que el espacio atraviesa un momento de transición. A diferencia de lo que ocurría en los años anteriores, ya no lo ven como un proyecto que debe ser tan estricto - ya no es la “empresita” que necesita un cronograma de trabajo. Ahora prefieren que todo funcione con una frecuencia más esporádica, orgánica.

Debido a que el espacio surge ante una necesidad específica -abrir un espacio expositivo para que estudiantes y recién egresados de arte presenten sus trabajos-, el público objetivo fue bastante claro desde un principio. No obstante, se buscó ser siempre un espacio “lo más abierto y neutral posible” para no recaer en un grupo cerrado de amigos – como creen que ocurrió con La Culpable.

La casa ha funcionado siempre en torno a las necesidades que en determinados momentos presenta la ciudad. Por este motivo, dinámicas que

---

<sup>70</sup> Han tenido el auspicio de una marca de piscos (Pisco Sotelo) para las inauguraciones. El trato era que ellos les enviaban una mamajuana al mes y Casa Pausa tenía que enviarle 10 fotos del día de la inauguración. Luego han sido auspiciados con un poco de dinero y con materiales de la tienda Tai Loy.

marchaban en ciertos años, dejaron de ser útiles luego. En la actualidad el espacio funciona acogiendo proyectos de pocos días y de naturaleza muy distinta – es así que el público visitante ha terminado siendo mucho más variado que en un principio. Según Andrea, recién cuando en Lima existan espacios para todo tipo de propuestas artísticas, es posible que la casa decida centrarse y tomar una línea temática de trabajo. A pesar que jamás han realizado actividades pensadas exclusivamente para la gente del barrio –sobre todo debido a la falta de tiempo-, siempre han mantenido una buena relación con los vecinos<sup>71</sup>. En distintas ocasiones los han invitado personalmente a las inauguraciones y actividades del espacio.

---

<sup>71</sup> Entre los planes que Casa Pausa tiene pendiente está la idea de hacer proyectos con la gente del barrio. Debido a que hay un seguro de salud y muchos colegios cerca de la casa, a Andrea le gustaría trabajar con los adultos mayores y niños del barrio. Ya tienen en mente unas cuantas propuestas que esperan poder realizar pronto.

### 5.3. La Polaca<sup>72</sup>



FIG. 24 y 25: Logo de La Polaca (Archivo *Facebook* del espacio) e integrantes en el espacio: Nicolás Tarnawiecki y Alejandro León Cannock (Archivo *Revista Asia Sur*)

La Polaca es una plataforma autogestionada de discusión artístico-filosófica, así es como la presenta uno de sus fundadores. El espacio fue fundado a inicios del 2014 por Nicolás Tarnawiecki y Alejandro León Cannock en la sala de la casa que compartían. El origen del nombre *La Polaca* proviene de la conjunción de dos elementos: hace referencia a los orígenes polacos del apellido de Nicolás (“Tarnawiecki”), y a la decisión de poner el artículo “La” al inicio de la palabra en

<sup>72</sup> La entrevista a Nicolás Tarnawiecki fue realizada en la Sala Luis Miró-Quesada de la Municipalidad de Miraflores el 20 de agosto del 2015.

memoria del desaparecido espacio La Culpable<sup>73</sup>. No obstante ninguno de los dos fue miembro del desaparecido espacio, ambos participaban con frecuencia en las actividades. Nicolás cuenta que fue ahí donde realizó su primera curaduría junto con Lucía Pardo<sup>74</sup>, durante la última etapa de La Culpable.

La manera en que se crea La Polaca es clave para comprender su desarrollo posterior. Hacia finales del 2013, luego de más de un año de convivencia entre Nicolás y Alejandro, la sala se vio repentinamente vacía cuando dieron de alta a uno de los sillones. Más o menos en el mismo período, a Alejandro le ofrecieron canjearle dos de sus fotografías por luces y como la idea de convertir la sala en un espacio de encuentro ya estaba presente, pensaron que esa podía ser la oportunidad perfecta y aceptaron el intercambio. Es así que lo que primero que tuvo La Polaca fue una instalación impecable de luces (al estilo galería), mientras que, todo el resto fue hecho por ellos mismos.

---

<sup>73</sup> El mismo Nicolás confiesa que él muchas veces de casualidad se refiere a La Polaca como La Culpable e igual ha visto que mucha gente comete ese error.

<sup>74</sup> Lucía Pardo es la actual curadora de la Sala Miró-Quesada de la Municipalidad de Miraflores.



FIG. 29: Fachada del espacio (Fotografía de la autora)

Este comienzo anecdótico, poco planificado, romántico, marcará la forma de trabajo que tendrá el espacio. Como ellos mismos mencionan, nunca se plantearon objetivos muy claros, ni un plan o un proyecto, menos aún en el papel. La idea base de la cual parte La Polaca es justamente “no tener nada definido”, ser una plataforma lo más abierta posible, capaz de despertar encuentros entre intereses múltiples - cine, filosofía, arte, fotografía, literatura, entre otros. Simplemente un espacio que incite a que *sucedan cosas*. Como menciona Alejandro en la entrevista realizada por la revista *Pictura*, “se busca que La Polaca opere *esquizofrénicamente*”, es decir, como ellos mismos trabajan en su vida diaria: en un mismo día pueden preparar una conferencia, escribir un artículo, dar una clase de filosofía, de metodología, de foto.

En el momento en que se realizó la entrevista el espacio se encontraba en un período de receso<sup>75</sup>. Luego de un primer año de intensa actividad –de febrero 2014 a abril 2015-, Alejandro ganó una residencia y dejó la casa, por lo tanto Nicolás se quedó solo a cargo del espacio. Desde ese momento, la agenda de actividades se redujo debido a que Nicolás ya no tenía el tiempo suficiente para encargarse de toda la organización. Como se puede intuir, debido a la condición de casa/espacio, ser *roomate* implicaba también involucrarse directamente con el proyecto.

Los roles entre los miembros se dieron de manera natural por un tema de afinidades y tampoco se trazó una línea curatorial definida; sin embargo, sí se tomaron ciertos acuerdos orales para la elección de los artistas: acoger proyectos colectivos o individuales que no tuvieran cabida en espacios comerciales. Esta *no cabida* podía deberse al carácter experimental o conceptual de las propuestas<sup>76</sup> o, por tratarse de un arte más tradicional, visto como *fuera de moda* para los espacios comerciales<sup>77</sup>. También se buscó atender propuestas de artistas que desde hace varios años no exponían en el medio local.

Al no tener un perfil de trabajo concreto, en un primer momento se pensó que el público sería variado, es decir, gente interesada en las artes pero también en la filosofía, cine, literatura. Sin embargo, debido a que las exposiciones se

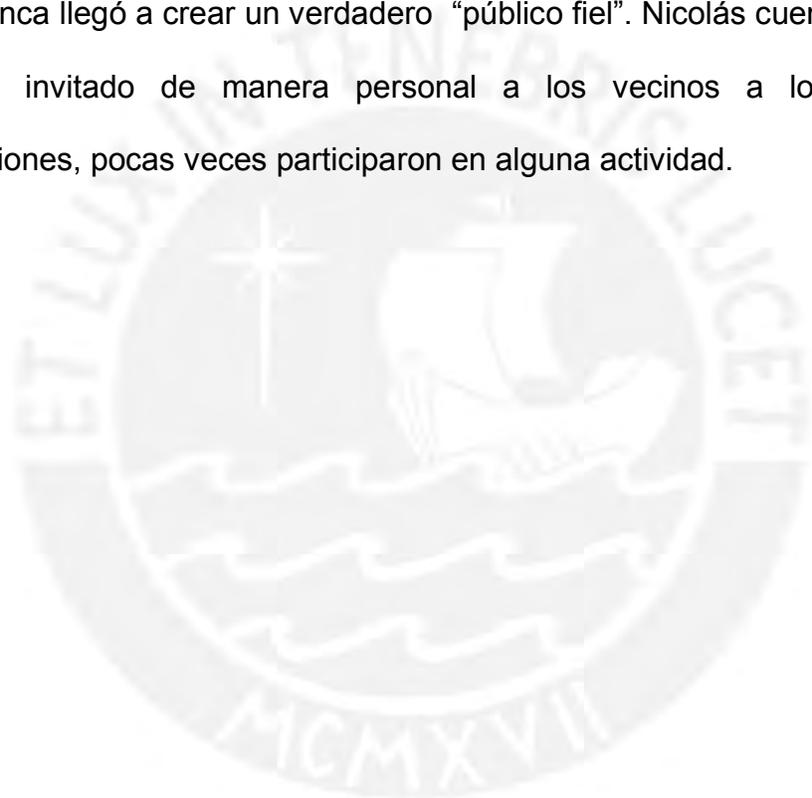
---

<sup>75</sup> Actualmente el espacio se encuentra ya desactivado.

<sup>76</sup> Como el caso de la exposición *snapshots/instantáneas* de Luisa Fernanda Lindo.

<sup>77</sup> Como el caso de la exposición *Seres en el tiempo* de Luis Castro Mendivil o *La Evasión* de Eriván Phumpiú.

convirtieron rápidamente en el eje central del espacio, el público también se fue especializando. El hecho que La Polaca haya tomado esta línea sin previa planificación, podría evidenciar la demanda y la necesidad de más espacios expositivos en la ciudad. Sin embargo, debido a la diversidad entre los artistas expositores, casi todos pertenecientes a distintos círculos y generaciones, La Polaca nunca llegó a crear un verdadero “público fiel”. Nicolás cuenta que a pesar de haber invitado de manera personal a los vecinos a los montajes e inauguraciones, pocas veces participaron en alguna actividad.



#### 5.4. Bisagra<sup>78</sup>



FIG. 30: Algunos de los integrantes del espacio (de izquierda a derecha): Iosu Aramburú, Eliana Otta, Miguel López, Christian Luza y Andrés Pereira Paz (Archivo Facebook del espacio)

Luego del cierre de La Culpable (2009), Eliana Otta y Miguel López<sup>79</sup> por mucho tiempo continuaron conversando sobre la posibilidad de abrir un nuevo espacio, pero la oportunidad no se daba. Recién cuando Miguel, en el 2014, decide pasar una temporada larga en Lima es que se pone en marcha el proyecto. Lo primero que hicieron fue convocar a Iosu Aramburú y a Florencia Portocarrero, ambos integrantes de Charla Parásita<sup>80</sup>, los cuales aceptaron unirse. Más que por una

<sup>78</sup> Las entrevistas fueron realizadas a Eliana Otta y a Florencia Portocarrero. La primera en el 2015 y la segunda en el 2016.

<sup>79</sup> Ex miembros del desaparecido espacio La Culpable durante su etapa final.

<sup>80</sup> Charla Parásita fue un proyecto realizado durante el 2013 por Florencia Portocarrero, Giuliana Vidarte y Iosu Aramburú. El proyecto jamás constó con un espacio físico permanente ya que la idea era que fuese un programa público itinerante, es decir, que se apoderara de los diferentes espacios artísticos para proponer durante unas horas una agenda distinta.

afinidad teórica, lo que los unió en un primer momento fueron las ganas de hacer cosas distintas y con contenido en la ciudad. En los meses sucesivos se unirán al proyecto más personas: Christian Luza (entonces estudiante de grabado), Andrés Pereira Paz y, finalmente, Juan Diego Tobalina.

Desde un inicio Bisagra busca ser un espacio donde sus integrantes se sientan libres de proponer cosas que echan en falta en la ciudad. De cierto modo se intentó continuar con lo que en La Culpable había hecho: abrir un espacio para poner en discusión ciertos temas, de manera horizontal e informal. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió en La Culpable, en Bisagra se busca que las conversaciones sean aún más *transdisciplinarias*, por eso es común que los invitados provengan de diversas disciplinas (literatura, filosofía, sociología, antropología, comunicaciones, cine, entre otras) y no del arte. Los trabajos artísticos de interés para el espacio son aquellos que de alguna forma asumen una posición política, ya sea en la manera de intervenir en el espacio público como al buscar liberar ciertos temas relacionados al cuerpo, género y sexualidad.

La intención de Bisagra es que el arte contemporáneo, y el arte en general, deje de estar únicamente asociado a la experiencia de la inauguración de la muestra o del conversatorio en el formato clásico. Uno de los objetivos del proyecto es, entonces, eludir estas dos situaciones y generar más bien momentos donde se intercambie información o experiencias que no tienen aún cabida en

otros espacios. Esto no significa que se hayan prohibido realizar exposiciones, solo que no son una prioridad.



FIG.31: Evento inaugural de la primera casa “Oficina de poesía” (Archivo *Facebook* del espacio) FIG. 32: Gif de invitación al concurso de fotografía para tortas (Archivo *Facebook* del espacio)

Bisagra como espacio de trabajo ha funcionado siempre de manera muy fluida. A pesar de las diferentes voces que lo conforman, cada vez más mixtas, siempre han logrado estar en sintonía. De forma natural cada integrante se ha inclinado hacia ciertas responsabilidades. Recién hace un tiempo decidieron poner en práctica una nueva estrategia de organización. Inspirados en el contexto político nacional de las elecciones (2016), Bisagra ha decidido formar sus propios ministerios, cada uno con un ministro y viceministro - de acuerdo a las habilidades y responsabilidades que cada miembro ya ha estado asumiendo.

Desde la formación de Bisagra han existido dos etapas, no tanto en relación a su contenido, sino respecto a la organización del lugar. Durante el primer año (desde junio del 2014 hasta mediados del 2015) el proyecto funcionó de manera totalmente autofinanciada. La primera casa Bisagra fue alquilada en parte por los integrantes (la sala y el comedor), mientras que las demás habitaciones por amigos artistas para usarlas como talleres. Entre los miembros cubrían los gastos de alquiler de las áreas que les correspondían y, dependiendo de las posibilidades económicas de cada uno, fueron comprando ciertos objetos que eran indispensables para el espacio.

Desde que decidieron hacer el proyecto sabían que el autofinanciamiento a largo plazo no sería viable. La propuesta desde un principio estuvo acompañada de la idea de conseguir algún fondo internacional que lo financiara y fue así que en menos de un año de abierto el espacio se consiguió un financiamiento de dos años por parte de la Foundation for Arts Initiatives (FfAI)<sup>81</sup>. Para aplicar al fondo fue necesario hacer previamente el trámite para inscribirse como Asociación Cultural.

---

<sup>81</sup> Miguel en algunas ocasiones previas ya había trabajado con esta fundación, por lo tanto confiaban en él. La FfAI es un fondo privado que en el Perú ha financiado diversos proyectos artísticos como Micromuseo de Gustavo Buntinx, El Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano, Escuelab y el Museo de Arte de Lima (MALI). También ha trabajado con personajes claves de nuestra escena local: Miguel A. López, Jorge Villacorta y Rodrigo Quijano. Se trata de un fondo que no ejerce presiones a las instituciones financiadas sobre cómo invertir el dinero, deja que estas mantengan su independencia, solo a finales del año les exige una rendición de cuentas.



FIG.33: Fachada de la primera casa Bisagra (casa amarilla) (Archivo *Facebook* del espacio) FIG.34: Fachada de la nueva casa Bisagra (Archivo *Facebook* del espacio)

El hecho que las exposiciones no sean prioridad del espacio demuestra que no existe un interés real en el intercambio monetario. Las únicas tres muestras realizadas se dieron bajo un formato muy precario (en la onda “hazlo tú mismo”), y más allá del producto final, lo más interesante fue toda la experiencia alrededor de

ellas<sup>82</sup>. Las actividades del espacio giran alrededor de cuatro ejes fundamentales: experiencias, conversaciones, publicaciones y residencias. Dentro del eje experiencias encontramos todo tipo de actividades: talleres gratuitos y con costo, proyecciones, laboratorios y todo tipo de experimentos, situaciones indescriptibles (que escapan todo tipo de formatos habituales)<sup>83</sup>. No todas las actividades realizadas en este eje son organizadas por Bisagra, en algunos casos son trabajadas en conjunto con la persona o el colectivo que las propone o se les presta el espacio (sin embargo sí debe existir una afinidad entre el espacio y la propuesta)<sup>84</sup>.

Dentro del eje de conversaciones, son invitados artistas y curadores peruanos e internacionales, muchas veces que se encuentran de paso por Lima. Dentro de este eje se encuentra también la actividad *Una al mes*: actividad para la cual se invitan tres personas de diversas disciplinas para que comenten una obra. A diferencia de los portafolios, actividad que se realizaba en La Culpable, el autor

---

<sup>82</sup> Tanto así que podrían ni ser consideradas como “exposiciones” dentro de los espacios más institucionales y formales (galerías, centros culturales, museos). La primera estuvo a cargo de la artista argentina Fernanda Laguna, la cual en su paso por Lima estuvo invitada al espacio y en una sola velada hizo una charla/recital/expo. La expo consistió básicamente en exponer sus más recientes trabajos de *collage*, dibujos y poemas, todo de manera muy informal. La segunda en cambio fue el resultado de un experimento. Se le propuso a una serie de artistas que tuvieran conversaciones telefónicas con la artista peruana Teresa Burga y mientras hablaran que dibujaran. Con los dibujos finales se hizo una pequeña muestra.

<sup>83</sup> Las dos actividades inaugurales -de la primera y segunda casa- fueron experimentales. En la primera, en la “Oficina de poesía”, organizada por el artista visual Sergio Zevallos en colaboración con poetas y artistas, se buscó reproducir la clásica estructura burocrática de las oficinas estatales, pero para producir poemas. En la segunda, “Concierto para voz y oscuridad”, la poeta/cineasta Tilsa Otta convocó a 9 ejecutantes anónimos y los ubicó en 6 ambientes oscuros de la casa para que sorprendan a los asistentes con diversas piezas (canciones, conversaciones, monólogos) compuestas para la ocasión.

<sup>84</sup> En el último año se ha colaborado bastante con el colectivo *Bebitas Furiosas* (colectivo LGTBIQ, feminista, interesado en trabajar temas de cuerpo, sexualidad y violencia de género, siempre por medio de un lenguaje político y vivencial).

de la obra no participa ya que la idea es poner en circulación interpretaciones desde distintos campos. Los trabajos elegidos son obras que los miembros del espacio consideran relevantes para el arte contemporáneo local, trabajos que en momentos determinados hicieron comentarios y plantearon interrogantes sobre el contexto socio-político del país - y hasta el día de hoy pueden llegar a incomodar. Sin embargo son obras que, por ese mismo motivo, no han sido lo suficientemente discutidas<sup>85</sup>.



FIG.35 y 36 (de izquierda a derecha): Conversatorios *Una al mes*: “NN-Perú (Carpeta Negra) del Taller NN con Claudia Benavides, Alfredo Márquez y Mijail Mitrovic; “Atlas Perú de Fernando Bryce” con Natalia Majluf, Carlos León Xjiménez y Emilia Curatola.

<sup>85</sup> *Una al mes* se convierte en un ejercicio genealógico que permite hacer memoria a través de referentes artísticos propios, al mismo tiempo que genera un espacio en el cual se puede hablar sobre el trabajo del otro de manera abierta y frontal.

El tercer eje corresponde a las publicaciones, es decir, a la revista que edita el espacio - hasta el momento tiene ya tres ediciones. El último es el de las residencias que se puso en práctica recién en junio del 2016 y la primera invitada fue una curadora e historiadora del arte mexicana, que durante su estadía realizó también un taller y al final presentó de manera pública sus reflexiones sobre la escena artística local. Para las siguientes residencias se realizó un convenio con la organización Gasworks del Reino Unido.



FIG.37: Dick El Demasiado con la primera publicación de Bisagra (Archivo *Facebook* del espacio)

El público fiel que acude a las actividades son principalmente estudiantes de artes de la PUCP y, últimamente, debido a la incidencia en temáticas feministas

y de sexualidad también participa con frecuencia un público activista LGTBIQ (relacionado al Colectivo Bebitas Furiosas).

Como comenta Eliana, el período en que La Culpable dejó de funcionar coincidió también con la disolución de otros colectivos locales; en parte porque hacia finales de la primera década de los 2000's empezó a sentirse con mayor fuerza el denominado *boom* del arte contemporáneo - y el arte comenzó a verse como algo rentable. Es durante esos primeros años que los artistas comenzaron a vincularse más con las galerías de la ciudad. Sin embargo, este "boom" afectó solo a una minoría – por lo general aquellos que provenían de escuelas de arte como la PUCP y Corriente Alterna. Solo luego de algunos años de iniciado el *boom*, es que se mostró que este fenómeno no era - ni sería- algo tan expansivo, ni tan sólido como pareció en un primer momento. Ni las galerías, ni las ferias, se encontraban en la capacidad de acoger todo el arte de la ciudad, y menos tenían la intención de alcanzar todos los circuitos. Por lo tanto, como menciona Eliana, pasada la ilusión inicial y ante las nuevas necesidades de la escena, es que volvieron a reaparecer, más o menos en paralelo, los espacios autogestionados. Este proceso coincide con la aparición de Bisagra en el 2014 – y casi por la misma época la de Unespacio, La Polaca, Socorro Polivalente y, algunos meses luego, Garúa y Proyecto Amil.

## 5.5. Unespacio



FIG.38 y 39: Logo del espacio (Archivo personal) y cartel LED a la entrada de la sala (Fotografía Daniela Sánchez)

La idea inicial de abrir un espacio dedicado al arte la tiene Alessandra Plaza, cuando aún cursaba escultura en la universidad (2012). En su último año de artes plásticas comenzó a cuestionarse sobre cuáles serían sus opciones como artista una vez terminada la carrera. Si es que decidía continuar dedicándose al arte sus posibilidades las veía limitadas a los espacios galerísticos y esto no era algo que la emocionaba, es por este motivo que empezó a considerar la opción de crear ella misma un espacio de exposición y residencia para jóvenes artistas locales e internacionales. El proyecto recién se concretó dos años más tarde (2014) cuando decidió mudarse y mover la oficina de su empresa de diseño (Unestudio) a una amplia casa antigua en Miraflores; lo cual coincidió con mi entrada a trabajar en la empresa. La planta baja de la nueva casa –lo que correspondía a la sala y al

comedor- estaban aún vacías, entonces, es a partir de ese momento que se comienza a planear el proyecto del espacio seriamente.



FIG.40: Fachada del espacio (Fotografía Alessandra Plaza)

A diferencia del proyecto inicial que había imaginado Alessandra, es decir, que fuera un espacio dedicado únicamente a exposiciones y a residencias; a partir también de mis intereses y de las carencias que íbamos observando en la escena local, es que decidimos finalmente darle un enfoque más discursivo al lugar. Jugando con el nombre de *Unestudio* es que escogemos ponerle *Unespacio*, debido a que, en un principio, era solo un gran espacio vacío con múltiples posibilidades; solo luego de un tiempo nos dimos cuenta que estas posibilidades estaban fuertemente limitadas por el factor económico.

El espacio se inauguró con un ciclo de presentación de portafolios de artistas peruanos; la principal referencia para esta actividad eran las presentaciones realizadas años atrás en La Culpable. Los artistas convocados

para este primer ciclo pertenecían a la generación que había asistido activamente a las presentaciones de portafolios de La Culpable, pero como público, debido a que muchos de ellos eran aún muy jóvenes.



FIG. 41, 42 y 43 (de arriba-abajo): Afiches virtuales de las presentaciones de portafolio de Santiago Quintanilla, Eliana Otta y Nancy La Rosa (Archivo personal).

Se decidió inaugurar con esta actividad por diversos motivos: (1) era una forma de reflexionar sobre la dirección que estaba tomando el arte contemporáneo local, (2) permitía dialogar directamente con el artista sin la presencia de mediadores (curadores, críticos, especialistas), (3) era una manera de conocer las trayectorias de los artistas y no únicamente su producto final<sup>86</sup>. La dinámica fue construida para que la relación entre el artista y los asistentes sea lo más horizontal posible y diera lugar a preguntas y discusiones<sup>87</sup>. Terminadas las presentaciones, muchas veces las conversaciones se extendían algunas horas más en el patio de la casa. Cuando se abrió el espacio esta era la única actividad que se tenía agendada, lo demás se fue dando en el proceso, al igual que los roles de trabajo de cada miembro.

Unespacio contó siempre con el apoyo económico y de mano de obra de Unestudio<sup>88</sup>. También para toda la producción gráfica del espacio (*flyers, stickers, publicaciones*) se trabajó directamente con la diseñadora de la empresa. Durante el primer año, de julio del 2014 a julio del 2015, el espacio funcionó alrededor de cinco ejes principales de trabajo: presentaciones de portafolios, exposiciones, proyecciones, talleres y charlas/conversatorios. Todas las actividades mencionadas fueron gratuitas y abiertas al público, menos algunos talleres que eran con costo; sin embargo, al no contar con el permiso municipal para realizar

---

<sup>86</sup> No solo se eligieron reconocidos artistas de la escena local sino también se buscó que tuvieran una línea de trabajo establecida (cierta incidencia en alguna temática o en el medio usado). Por lo general, la mayoría de artistas seleccionados estaban arriba de los treinta.

<sup>87</sup> Al igual que en La Culpable no existió un intermediario del espacio, tampoco se usó micro y las presentaciones se dieron a través del *slide show*.

<sup>88</sup> Empresa de diseño de Alessandra, que contaba con un equipo de aproximadamente 8 personas.

eventos, todo se realizó a puertas cerradas (y sin ningún cartel en la fachada que identificara el lugar).



FIG. 44 y 45: Exposiciones: *Con/tensión* de Sachiko Kobayashi (Fotografía Juan Francisco Balcazar); *Retroacción #01 pensar desde el objeto* (colectiva) (Fotografía Aforo Producciones);



FIG.46 y 47 : Exposiciones: *Imagen latente* de Nuria Zapata (Fotografía Daniela Sánchez); inauguración de *Expediciones nocturnas* de Héctor Delgado (Fotografía de la autora)

Durante el primer año de actividad el espacio se vio financiado por Unestudio, sobre todo para la remodelación de la sala, la implementación de equipos (luces, mesas, sillas, equipos de sonido y proyector) y montajes. Por otro lado, la sala de Unespacio fue alquilada para diversos eventos –que no estaban

incluidos dentro del proyecto- y el dinero recaudado se reinvertió en la producción de las exposiciones. Sin embargo el espacio jamás contó con un alquiler fijo mensual. Por este motivo, en julio del 2015 el espacio decidió cerrar por un tiempo; al no lograr autofinanciarse se había convertido en un gasto insostenible para Unestudio. No solo económicamente, sino que para nosotras ya no era posible mantener ese ritmo de actividades y organización debido a que cada una tenía también otro trabajo. Por esa razón consideramos que lo mejor era cerrar y reabrir cuando hubiéramos encontrado otra forma de organización y sostenibilidad.

El espacio fue reabierto en abril del 2016 bajo una nueva dinámica: primero, se sumaron dos nuevos integrantes de manera más estable que habían estado cercanos al proyecto desde sus inicios (Mijail Mitrovic y Adriana Bickel); y se decidieron realizar actividades que no implicaran mayores gastos económicos (ciclos de cine, proyecciones, conversatorios). De esta manera, desapareció la urgencia de *tener que* realizar constantemente actividades/talleres para recaudar fondos.

La acogida de Unespacio desde la primera actividad fue sorprendente. Este hecho no solo se debió a la ubicación de la casa (en una zona céntrica de Miraflores y a dos cuadras de una estación de Metropolitano), sino también porque las actividades, debido a su diversidad temática, lograron convocar distintos públicos (jóvenes, adultos, artistas, académicos y en algunas ocasiones, gente del barrio). No obstante, el público frecuente, estuvo relacionado a la comunidad

PUCP y a la Escuela de Arte Corriente Alterna<sup>89</sup>. Debido a no contar con el permiso municipal, el espacio buscó siempre mantener un perfil bajo en el barrio (la casa jamás contó con un cartel). La inesperada acogida del espacio, fue lo que nos motivó a organizar la mayor cantidad de eventos posibles; solo después de un tiempo nos dimos cuenta que sin presupuesto mensual ese ritmo era imposible de sostener.



---

<sup>89</sup> Por un lado, porque los cuatro somos exalumnos de la PUCP y, por el otro, porque Mijail es profesor de Corriente Alterna.

## 5.6. Socorro Polivalente<sup>90</sup>



FIG.48 y 49: Logo del espacio y cartel de luz (Archivo *Facebook* del espacio)

Cuando les pregunté a Carolina, Valeria y Christian “qué es Socorro”, todos acordaron en describirlo como “un espacio de arte, cultura y disenso”, un espacio de respuesta frente al fenómeno del arte contemporáneo. *Polivalente* por otro lado hace referencia a la flexibilidad y morbidez que buscan darle al proyecto. Es decir, se trata de un proyecto que se va formando con el tiempo, no existe un programa, ni una lista de artistas, quieren que la historia del espacio se vaya construyendo en el camino, con total apertura. La idea de usar este nombre surgió a raíz de una

<sup>90</sup> La entrevista fue realizada a Valeria Ghezzi, Carolina Bazo y Christian Bernuy el 3 de setiembre del 2015 en un café de Barranco.

obra con fines comerciales realizada por Valeria que tenía un pequeño cartel que decía “*Socorro*”.

Desde hace varios años Valeria y Carolina coincidían alquilando talleres en diversos espacios barranquinos, hasta que consideraron que lo ideal sería comprar una casa en conjunto donde pudieran trabajar. Luego de varios años de búsqueda<sup>91</sup>, encontraron esta casa en el jirón Santa Rosa y es luego de la compra que se les ocurre la posibilidad de abrir un espacio. Luego de comprada la casa es que invitaron a Christian para que participe en el proyecto y finalmente fue Christian quien convocó a Carlos, primero para que realice una exposición y luego para que se una al equipo de Socorro (a pesar de que vive en el extranjero).



FIG. 50: Fachada del espacio (Fotografía de la autora)

---

<sup>91</sup> Cuentan cómo en esos años de búsqueda de casa vieron cómo se triplicaban los precios de las propiedades en Barranco.

Inicialmente Socorro Polivalente se encontró ubicado en la parte trasera de la casa, que era parte de la casa pero con una entrada independiente. El espacio constaba de un pasadizo, un patio y dos cuartos. Debido a motivos económicos la casa fue alquilada a una nueva galería de arte que llegaba a la ciudad (Gonzáles y Gonzáles). La galería y el espacio, a pesar de compartir la misma casa, al tener entradas independientes nunca tuvieron mayor contacto. El patio fue el único espacio eventualmente compartido debido a que fue prestado a la galería para sus inauguraciones. En el 2016, la galería decidió alquilar la casa completa y Socorro tuvo que dejar el espacio de atrás. Sin embargo, para continuar con el proyecto se pactó un acuerdo con la galería: en ciertas fechas preestablecidas Socorro podría usar las salas de la galería.

Durante la entrevista los integrantes contaron cómo parte de la identidad de Socorro nace de esta tensión constante con la galería comercial. Tener al inicio una galería en la parte de adelante los impulsó a querer hacer cosas diferentes, en querer evidenciar el contraste en la manera de trabajar entre ambos – en las dinámicas y valores que manejan. Esto no significa que los integrantes tengan una clara posición en contra del mercado artístico, ellos mismos al ser artistas y vivir de su arte se encuentran inmersos en él; sin embargo, sí manifiestan un fuerte malestar frente a las normas bajo las cuales operan las galerías locales.

Por lo tanto, lo que se está buscando generar a través de Socorro es un espacio que escape la actual dinámica de mercado y que aporte más bien a la

comunidad: generando diálogo, ideas y si es posible que *perturbe* (no en el sentido negativo). A los miembros les interesa que las exposiciones generen algún tipo de reflexión social en los visitantes, ya que consideran que esta es la principal carencia de los espacios comerciales. Según ellos, dentro del circuito mercantil la única intención del arte es en cambio la de seducir.

*El boom económico ha generado un nuevo grupo de compradores que asumen el arte como una especie de símbolo de estatus, entonces precisamente toda esta potencia económica en un grupo de gente que no tiene una cierta formación visual ha hecho que las galerías roten su discurso y vendan un arte muchísimo más digerible. Esto ha cambiado toda la dinámica del arte aquí en Lima. Ahora la dinámica ya no se está impulsando por qué mensaje puede llevar esta obra de arte o si es buena o no es buena, sino si te seduce o no te seduce, la entiendo o no la entiendo, decora o no decora, es bonito, es lindo... (Christian Bernuy, fotógrafo y curador).*



FIG. 51 y 52: Exposición *Configuración(es) de ruina* de Carlos León Ximénez (Archivo Facebook del espacio)

La lógica bajo la cual opera Socorro es muy parecida a cómo trabaja un artista un proyecto personal, ya que para los miembros el espacio viene a ser un poco eso: un proyecto personal con un concepto libre. Por este motivo es que no han decidido trabajar bajo la presión de un calendario y tampoco sienten la necesidad de cumplir con una cantidad determinada de exposiciones anuales. Para ellos es muy importante que exista una *sincronicidad* entre las propuestas que se van presentando. Una *sincronicidad* que se busca dar desde diversos ángulos, desde el género de los expositores hasta en relación a las temáticas que se van desarrollando.

A pesar de que no existe mayor afinidad entre los trabajos de los miembros, Christian y Carlos se inclinan más hacia lo teórico, Valeria hacia un arte conceptual y Carolina hacia un arte más intuitivo; nunca se han presentado desacuerdos en la elección de los artistas. Por lo general el proceso de selección se da de esta manera: sienten empatía por el trabajo de un artista y lo invitan a participar en el espacio; es fundamental tomar en cuenta la exposición que se realizó previamente. No existen pautas específicas sobre qué artistas deben ser convocados, pero sí existen ciertas premisas tácitas que comparten los integrantes. Por lo general se buscan artistas que no se encuentren insertos en el circuito galerístico, que su formación no sea artística, sino de cualquier otra especialidad, y que presenten propuestas experimentales (obras no objetuales, descartables, realizadas con materiales pobres, que sean casi imposibles de vender).

Los artistas que son invitados a exponer llegan con propuestas ya definidas, el trabajo con Socorro se basa en adecuar las obras al espacio - lo cual puede modificarlas un poco. Al tratarse de un espacio autogestionado y autofinanciado, el tema económico es siempre una gran limitación. Los montajes deben ser sencillos, como comentan los mismos miembros, no se trata de un espacio para grandes pretensiones estéticas, se trabaja con mucha austeridad. El trato con los artistas es horizontal e informal, no es necesario trabajar bajo una curaduría, ni ninguna mediación.

Existen ciertas pautas básicas entre los artistas y el espacio: las exposiciones tienen una duración de dos semanas<sup>92</sup> y el horario de visita es fijado por el artista (al cual se le entrega una llave y se debe encargarse de abrir, estar presente y cerrar el espacio)<sup>93</sup>. Mayormente se ha trabajado bajo el formato de inauguración y visita guiada/conversatorio, aunque el espacio se encuentra abierto a propuestas distintas. El fin no es que las inauguraciones sean eventos masivos, sino que el artista logre comunicarse con el público presente bajo la máxima horizontalidad posible. La idea que el artista se encuentre presente durante los días de apertura del espacio es para que dialogue con el público visitante – siendo así, la visita guiada se convierte en algo opcional. Durante las inauguraciones los artistas son libres de realizar, con previa consulta al espacio, intervenciones, *performances* o *lo que les provoque*.

---

<sup>92</sup> En algunos casos las fechas se han extendido por pedido especial del artista (por ejemplo para la visita de algún conocido curador).

<sup>93</sup> Por lo general algún integrante del espacio también se encuentra siempre presente.

El único ingreso económico se da a través de la venta de cervezas durante las inauguraciones, por lo que el expositor debe cubrir con los gastos mínimos del espacio. Desde el inicio se le cobra una cuota por los servicios (de S/.130) y el día de la inauguración debe pagarle a la persona encargada de la puerta<sup>94</sup>. Por otro lado tiene que dejar el espacio, las paredes y el piso, tal como las encontró. El espacio no interviene en ningún tipo de transacción económica, tampoco cobra ningún porcentaje, pero eso sí, al cierre de la exposición el artista debe donar una obra. La idea es poco a poco ir creando una pequeña colección con todas las obras donadas.

Todos los integrantes participaron en los eventos de La Culpable. De alguna manera, cuando decidieron abrir Socorro, la idea era recuperar este espíritu libre y de comunidad que caracterizaba al desaparecido espacio; a pesar que la organización y las actividades realizadas son muy distintas. En el fondo lo que quieren producir es lo mismo: un espacio de intercambio donde la gente se sienta cómoda de hablar y por medio del arte llegar a otro tipo de reflexiones.

---

<sup>94</sup> Para las inauguraciones se contrata siempre a un vecino de la calle para que cuide la puerta.

## 5.7. Garúa<sup>95</sup>

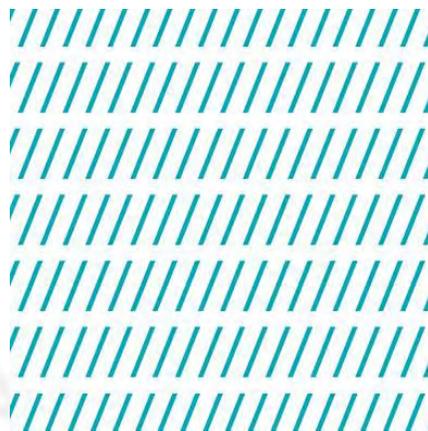


FIG.53: Foto de perfil de *Facebook* del espacio

Garúa se encuentra ubicado en un ex garaje perteneciente a la casa de la abuela de María Balarín. El espacio posee el único acceso a la azotea, que se encuentra en uso, de la casa, por este motivo nunca fue posible alquilarlo a extraños y se mantuvo siempre como un espacio *inútil* o, mejor dicho, útil solo para actividades de los mismos miembros de la familia. Bajo un alquiler simbólico y la condición de cubrir con los gastos de remodelación y luego de *vida*, María Balarín y Pablo Hare consideraron que era el espacio ideal para poner en marcha el proyecto que tenían en mente desde hacía ya un par de años atrás. Garúa fue inaugurado en abril del 2015; sin embargo, la idea del proyecto se tenía desde finales del 2013<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> La entrevista a Pablo Hare y María Balarin, fue realizada en el espacio Garúa el 18 de agosto del 2015.

<sup>96</sup> María vivió once años fuera y Pablo cinco años.



FIG.54 y 55: Fachada del espacio (Fotografía de la autora) y zona interna del espacio (Archivo *Facebook* de Garúa)

El equipo de Garúa se encuentra conformado por María y Pablo<sup>97</sup>, Ralph Bauer como *diseñador residente*<sup>98</sup> y algunos meses luego de su formación, en setiembre del 2015, entró a trabajar Laura Quijano (estudiante de arquitectura) como apoyo en producción, montaje de las muestras, redes sociales y algunos días como asistente de galería<sup>99</sup>.

El origen de Garúa se debe a un proceso muy personal en el que se vieron involucrados ambos directores a su regreso a Lima en el 2011. El espacio respondió de alguna manera a las inquietudes e insatisfacciones que tuvieron en su proceso de re-inserción en la ciudad, respecto a actitudes/actividades que no lograban encontrar en los circuitos que volvían a frecuentar. Por un lado, María encontraba fuertes insatisfacciones desde lo académico, mientras que Pablo, acostumbrado a trabajar desde lo independiente, se enfrentaba a un nuevo contexto artístico limeño muy distinto al que había dejado en el 2006. Siendo así, Garúa es entonces el producto de estas conversaciones, lecturas, preocupaciones e inquietudes compartidas entre ambos integrantes. Y sus dos ejes centrales de trabajo se construyen y responden directamente a estas.

Como primer eje se encuentra el *proyecto editorial*, donde la encargada principal en la elección de los textos, y si es necesaria la traducción de ellos, es

---

<sup>97</sup> Que son pareja desde hace muchos años.

<sup>98</sup> Garúa es el único espacio que cuenta con un diseñador residente, es por este motivo que mantiene una línea estética clara.

<sup>99</sup> Hasta ese momento, la difusión de las actividades del espacio se daban únicamente a través del correo electrónico; no tenían *Facebook*, por el hecho que ni María ni Pablo tienen una cuenta.

María<sup>100</sup>. Estas publicaciones no se restringen a temáticas artísticas, sino por lo general son ensayos críticos, reflexiones sobre la economía política global.

Las temáticas de las publicaciones van acorde a las reflexiones que les produce esta re-inserción en la ciudad. El momento en que dejaron Europa coincidió justamente con el período de mayor crisis económica en el continente y como ocurre siempre en toda crisis, también de mayor espíritu crítico en la población; y al volver acá se encontraron con un contexto social totalmente distinto, por no decir casi opuesto. La postura acrítica y celebrativa ante el aparente bienestar económico y hacia las formas de crecimiento del país es la que prima. Es decir, la carencia de pensamiento crítico en los ambientes que solían tenerlo (como el artístico), los llevó a realizar las publicaciones y a que estas tomaran cierta línea temática específica: todas son lecturas críticas acerca de diversos elementos de la realidad contemporánea<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Aunque para la publicación se tratará de un trabajo conjunto con Pablo, Luz María Bedoya y Flavia Gandolfo como editoras asociadas y Verónica Majluf y Ralph Bauer en la realización del diseño.

<sup>101</sup> Si uno revisa las seis publicaciones realizadas hasta el momento –*Mientras tanto* de John Berger, *Definiendo al enemigo y el business as usual del post-Fordismo* de What, How and for Whom / WHW, *Capitalismo global: desigualdad extrema y el mito del mérito* de Hugh Lauder, *Toma de terreno* de Galería Metropolitana, *Estar ocupado: sobre la insostenible ligereza del arte* de Dieter Roelstraete y *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra* de Mijaíl Mitrovic- en el caso del ensayo de WHW y la entrevista realizada a Galería Metropolitana –textos más relacionados al campo artístico en sí- más allá de centrarse en su labor artística, nos muestran el contexto y las inquietudes bajo las cuales surgen y se desarrollan ambos proyectos, al igual que plantean formas alternativas de trabajar desde lo artístico, sin necesariamente entrar en la lógica de mercado. Finalmente la propuesta de Garúa parte de esa misma lógica: “encontrar otras formas de hacer”.



FIG. 56 y 57: Dos publicaciones del espacio (2015) utilizados para la siguiente investigación (Archivo *página web* del espacio)

El segundo eje central del trabajo de Garúa, la realización de *muestras*, se construyó a partir de ciertas insatisfacciones de Pablo ante la *nueva escena artística* a la que se enfrentó a su vuelta en el 2011. De alguna manera el trabajo de Pablo se ha caracterizado por partir de lo independiente, del *do it yourself* (DIY); primero participó en la fundación de El Escusado y luego de La Culpable. A su vuelta a Lima en el 2011, Pablo tuvo un breve paso por una galería de la ciudad, pero a los seis meses decidió renunciar debido a una incompatibilidad con las reglas bajo las cuales operaba este espacio (y en realidad la mayoría de lugares comerciales), es decir, las reglas del mercado. Como menciona durante la entrevista, en las galerías comerciales los artistas se ven obligados a producir bajo fuertes presiones de tiempo, para así cumplir con los exigentes calendarios de

ferias. Velocidades de producción que tarde o temprano terminan afectando la calidad de las obras mismas. Sin embargo, la postura de Pablo no es estrictamente *anti galerías (anti mercado)*, es consciente que si un artista quiere vivir de lo que hace, necesita vender. No obstante sí tiene una postura crítica ante los actuales códigos y reglas que se manejan. Por lo tanto, las condiciones para la realización de muestras en Garúa siguieron otras lógicas.

*La impresión que tengo sobre lo que sucede en las muestras a nivel local - otra vez el paralelo con la música- es que se han convertido en esta especie de prog rock (rock progresivo) de siete minutos, que no terminan, que tienen miles de instrumentos... todas tienen proyección de slides, video, escultura, todos los materiales, todos los soportes posibles, es una especie de despliegue de habilidad. Que si probablemente logras manejarlos todos es a través del tiempo, no necesariamente que los uses todos juntos, significa que los estés usando bien (...) Entonces lo que hablaba con José (Vera) era la posibilidad de volver a la versión de la canción punk de Ramones de un minuto... esa era la idea más clara para nosotros sobre cómo manejar una muestra acá. (Pablo Hare)*

El programa expositivo de Garúa fue planteado para el primer año y medio del espacio, de abril 2015 a setiembre 2016. Luego de este bloque de exposiciones –cuyo calendario estaba más o menos armado desde un comienzo–, el espacio decidió cerrar (no se sabe aún si de manera permanente) en diciembre 2016. El calendario de exposiciones (2015-2016) se armó básicamente contactando artistas amigos cuyos trabajos interesaban a Pablo y María. Los artistas que expusieron tienen en su mayoría entre 30 y 50 años y una amplia

trayectoria a nivel local y, en algunos casos, internacional<sup>102</sup>. Son artistas que no tienen una galería que los represente en la ciudad, algunos porque residen fuera desde hace muchos años, o son artistas extranjeros muy poco conocidos al interior de nuestra escena. El espacio nunca contó con una propuesta curatorial, debido a que ninguno de los dos se considera curador. Cuando las exposiciones fueron acompañadas de curadurías o textos, se debió a una decisión de los mismos artistas.



FIG.58 y 59 (de izquierda a derecha): Afiches virtuales de las exposiciones: *Metabolismos de Utopía* de José Vera Matos y *Un lugar húmedo* de Philippe Gruenberg. Todos los afiches realizados por Ralph Bauer (Archivo página web del espacio)

<sup>102</sup> Calendario de artistas (2015-2016): José Vera Matos (Perú/abril), Esteban Igartua (Perú/reside en Reino Unido/ mayo), Flavia Gandolfo (Perú/ junio), Kiah Reading (Australia/*Performance* junio), Fátima Rodrigo (Perú/julio), Armando Andrade Tudela (Perú/reside en Europa/ agosto y febrero 2016), Guillermo Medrano (Perú/agosto), Galería Metropolitana – Julia Romero y Nicolás Miranda (Chile/setiembre), Sebastián Mejía (Perú/residen en Chile/noviembre), Luis Enrique Bedoya (Perú/diciembre), Gabriel Acevedo Velarde (Perú/marzo 2016), Luz María Bedoya (Perú/abril 2016), Lizi Sánchez (Perú/reside en Reino Unido/mayo 2016), Pablo Vargas Lugo (México/junio 2016), Ralph Bauer (Perú/presentación publicación/julio), Santiago Pillado-Matheu (Perú/julio 2016), Philippe Gruenberg (Perú/agosto 2016) y Pamela Arce (Perú/setiembre 2016).

Garúa funcionó como un espacio autofinanciado. Sin embargo, a diferencia de las experiencias previas de autogestión de Pablo, fue desde un primer momento *formalizado*, obteniendo el certificado de 'Asociación Cultural sin fines de lucro' susceptible a recibir donaciones<sup>103</sup> (certificado otorgado por el Ministerio de Economía y Finanzas), que tiene una duración de tres años con posibilidad de renovación (lo cual significa pasar por un proceso de evaluación bastante estricto). Cuentan que la formalización del espacio implicó una gran inversión de tiempo por parte de ambos; una cantidad infinita de trámites burocráticos, asesorías legales y hasta la necesidad de tener un contador y libros contables, a pesar que la economía del espacio era mínima.

La mirada de Pablo y María es bastante desconfiada y crítica frente al total exitismo que envuelve las diversas instancias de la escena artística local. Según los directores, se trata de una estructura con huecos, con espacios vacíos, una especie de *muñeco mal hecho*. Consideran que es una escena llena de espejismos. Sin embargo creen que este ambiente celebrativo, "exitoso", eventualmente terminará ya que se encuentra únicamente activado por el mercado. Cuando llegue la crisis, creen que lo primero que desaparecerán serán las ferias, principales dinamizadoras de la escena, y se volverá al período del *flat line* y los artistas que *sobrevivirán* serán aquellos acostumbrados a trabajar desde lo precario.

---

<sup>103</sup> El certificado de donación permite que a las personas que decidan hacer donaciones se les descuenta luego de sus impuestos.

Frente a esta escena anómala donde las únicas respuestas a la pregunta “¿Qué tal te fue en la muestra?” parecen ser “vendí todo” o “no vendí nada”<sup>104</sup>, es que, según ellos, desde hace un par de años han vuelto a aparecer espacios independientes con programas activos, como una especie de *aguante en el tiempo*. Pablo recuerda que cuando era niño existía aún la costumbre de salir los domingos con la familia a dar una vuelta por las galerías de arte de Miraflores y Barranco, algo que hoy ya casi no se da. Por lo tanto, ellos mismos se cuestionan: “¿para quién es Garúa? Si es que no va a cambiar nada...”.

Ante las preguntas “¿Para quién?” y “¿Qué se quiere lograr?”, Pablo y María creen que cada espacio debería construirse a partir de sus propias posibilidades de trabajo. Consideran que debido a sus actuales responsabilidades como padres es imposible para ellos hacer parte de dinámicas colectivas, dentro de sus posibilidades reales Garúa puede tener un proyecto editorial y muestras. Por medio de estos dos ejes no hacen otra cosa que satisfacer inquietudes muy personales que se encuentran carentes en la escena: el deseo de conversación, el de crear contenido y el de encontrar otras formas de hacer las cosas. Las probables mutaciones de Garúa<sup>105</sup> se darán a medida que vayan surgiendo nuevas insatisfacciones – nuevas necesidades en el campo. Y, eventualmente, si

<sup>104</sup> Algunos años atrás, me comentan Pablo y María, al hacer esa pregunta la gente respondía algo más parecido a “vino poca gente, vino mucha gente, me hicieron tal pregunta, tal comentario, etc.”.

<sup>105</sup>El proyecto de crear una radio por internet ya se encuentra en proceso. La creación de una plataforma *web* con diverso material (charlas, entrevistas, etc.), que provenga de distintas partes de la ciudad y del mundo, les interesa a Pablo y a María porque es algo que aún no se explota en la ciudad, a pesar de que los medios digitales se encuentran disponibles. Y por otro lado, es algo muy poco costoso.

deciden cerrar de manera permanente siempre quedará un archivo *web* con todo el material del trabajo que se realizó en estos años<sup>106</sup>.

Finalmente consideran que la dificultad de abrir espacios independientes no solo se limita a un tema de presupuesto y de carencia de fondos, sino que la misma *fisionomía* de la ciudad dificulta encontrar espacios físicos que den cabida a estas movidas un poco más alternativas. Por un lado, nunca existieron zonas industriales dentro del circuito céntrico de la ciudad, por lo tanto no existen muchos espacios “inútiles”, abandonados, como en muchos países del mundo vendrían a ser las ex fábricas. Por otro lado, el *boom inmobiliario* ha reconfigurado el paisaje urbano, en muchos barrios las casas antiguas han sido reemplazadas por grandes edificios de lujo. La compra y alquiler del *m2* ha aumentado notablemente.

---

<sup>106</sup> Pablo recuerda que uno de los más grandes errores que cometieron con La Culpable fue justamente dejar de pagar el monto mensual de la *página web* del espacio, lo cual ha implicado que no exista un archivo completo de todo lo que sucedió ahí.

## CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis ha sido hacer un mapeo de los espacios artísticos contemporáneos autogestionados de Lima Metropolitana que estuvieron en actividad durante el período 2014-2016; para ello se trabajó con siete espacios de la ciudad. Con el fin de alcanzar este objetivo, la investigación ha girado alrededor de tres ejes: hallar las motivaciones que impulsaron a los miembros a abrir estos espacios, encontrar las características comunes entre ellos e identificar el rol, los límites y las tensiones que presentan como actores sociales del campo artístico local. En relación a estos puntos, he llegado a los siguientes hallazgos:

Los factores encontrados que impulsan a los miembros a abrir estos espacios son principalmente dos: la necesidad de ampliar las fronteras de lo que es tradicionalmente entendido como *arte* en nuestro país, para generar nuevas experiencias y discusiones alrededor de estas; y crear espacios expositivos de mayor acceso para artistas que no pertenecen necesariamente al circuito artístico de galerías, centros culturales y museos oficiales de la ciudad.

Segundo, a pesar que cada espacio presenta características particulares notoriamente visibles, desde su aspecto físico, existen ciertos rasgos compartidos en relación a: su ubicación geográfica, el perfil de los integrantes, el espacio físico, el tipo de gestión, las formas de financiamiento, las temáticas tratadas y el público participante. Los espacios están ubicados en su mayoría en distritos que pertenecen al histórico circuito artístico de Lima (Barranco y Miraflores) y que son

de clase media alta/alta. Los integrantes (22), gran parte con un título universitario de la PUCP, provienen de las artes plásticas, de las humanidades y de las ciencias sociales, y se desempeñan profesionalmente en instituciones artísticas privadas y estatales de la ciudad. Los espacios se encuentran ubicados al interior de casas, por lo general, pertenecientes a la familia de alguno de los miembros. Debido a que no poseen los permisos municipales requeridos para realizar eventos, suelen mantener un perfil bajo en el barrio.

Todos son espacios autogestionados, es decir, independientes a instituciones mayores (respecto a su producción y contenido) y donde los miembros se relacionan de forma horizontal en relación a la toma de decisiones. Todos los espacios han pasado por etapas de autofinanciamiento y, para la mayoría, esta continúa siendo su única fuente de recursos. Se constituyen como lugares sin fines de lucro, donde ningún miembro recibe un sueldo fijo aunque muchos aspiran a tenerlo. La mayoría de espacios se define como interdisciplinarios, y sus actividades oscilan entre lo discursivo (conversatorios, talleres y presentaciones de portafolio) y lo expositivo. Finalmente, más definida se encuentra la línea de trabajo del espacio, mayor será el sentimiento comunitario entre el público asistente. Debido a la posición geográfica de los espacios y al hecho que la mayoría de miembros se desplaza al interior de la institucionalidad artística oficial, el público que acude a estos lugares no es muy distinto a aquel que asiste a los eventos en ambientes más oficiales del arte.

Tercero, los principales roles de estos espacios, en mi opinión, se relacionan a la capacidad de generar nuevas redes de colaboración al interior del campo artístico y con miembros de otros campos; redes que contribuyen a fortalecer el espíritu comunitario - fuertemente debilitado en los distintos ámbitos de la sociedad peruana, en parte, debido a los mecanismos de privatización iniciados en la década de los 90's. Y a la capacidad *dinamizadora* respecto a la circulación de personas, ideas y conocimientos, generando no solo un mayor movimiento cultural en la ciudad, sino también produciendo un mayor espíritu crítico. Por otro lado, estas potencialidades se ven en parte limitadas por la carencia de recursos económicos, la dificultad de activar mecanismos colectivos sin fines lucrativos y de ser beneficiados por las políticas culturales de la ciudad. Finalmente, las principales tensiones que presentan estos espacios se relacionan a la *posición* que ocupan/deben ocupar en la escena artística local. Por un lado, una tensión está en cómo encontrar un balance entre lo artístico, lo académico y el activismo, ámbitos de interés para la mayoría de espacios. Por el otro, aparece en la relación con la institucionalidad artística oficial (por lo general privada y comercial) y con las políticas culturales del país.

Ahora bien, a pesar que estos espacios se encuentran inmersos en un campo, como menciona García Canclini, que ya no trabaja solo desde lo simbólico sino que se encuentra atravesado cada vez más por dinámicas y actores económicos, políticos y sociales; es aún posible usar ciertos elementos centrales de la teoría de Bourdieu para explicar la escena artística contemporánea limeña.

La presencia de un *habitus* e intereses compartidos entre los miembros y el público asistente, como de específicas relaciones de dominación entre los integrantes de este campo, son aún conceptos transversales para el análisis de la escena artística local.

La intención de esta investigación no es llegar a verdades absolutas, ya que muchos espacios se encuentran aún en actividad y mutación; sino se trata más bien de un esfuerzo por pensarlos relacionalmente y al interior de un contexto particular de la escena artística local. Siendo así, esta tesis busca dar origen también a nuevos cuestionamientos: ¿La aparición de estos espacios en la escena local está vinculado al proceso de consolidación del mercado artístico limeño? ¿Es posible pensar estos espacios como *puntos de fuga* necesarios dentro del sistema artístico local? ¿Es posible pensar en la creación de un circuito de espacios artísticos contemporáneos autogestionados? ¿Podrían tejer redes de intercambio aún más amplias? ¿Por qué no existe un interés real en establecer vínculos con otros actores, espacios y propuestas culturales en zonas más periféricas de la ciudad? ¿Existirían mecanismos de encuentro? ¿Sería necesario establecer estos vínculos? ¿Por qué? Todos estos interrogantes quedan abiertos para futuras investigaciones.

Desde una mirada más personal, como integrante también de esta escena, me gusta pensar que este estudio puede llegar a ser un aporte para que nosotros mismos nos cuestionemos *desde donde y hacia donde estamos construyendo*, y

*por qué lo estamos haciendo.* Sobre todo, debido a que estos espacios, bajo estas características precisas, se constituyen como un *fenómeno* más o menos reciente en nuestra ciudad, las redes de colaboración e intercambio se están creando ahora, en el proceso mismo de su desarrollo. Por lo tanto, esta investigación es un intento por conocernos y reconocernos como parte de un mismo momento donde, a mi parecer, ha quedado pendiente un mayor encuentro entre nosotros. Por otra parte, esta investigación tiene también simplemente la intención de funcionar como un archivo, un registro de lo que ocurrió en un fragmento de la escena artística local durante un determinado período.

Finalmente, el campo artístico contemporáneo local es aún un territorio muy poco explorado desde las ciencias sociales. Por lo tanto, si nuestra intención es intervenir en él, buscando de alguna manera incorporarlo a las políticas culturales de nuestro país, es necesario primero que nada conocerlo. Realizar este ejercicio de mapeo en las diversas instituciones que lo conforman, desde lo cualitativo como también desde lo cuantitativo, se vuelve entonces un mecanismo necesario.

## BIBLIOGRAFÍA

ALFARO, Santiago

- 2005 “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”. En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Ed. Pinilla, Carmen María. Lima: SUR.
- 2006 “El lugar de las industrias culturales en las políticas culturales”. En: *Políticas culturales. Ensayos críticos*. Eds. Cortés, Guillermo y Víctor Vich. Lima: OEI, INC, IEP. Pp. 137-175

BICZEL, Dorota

- 2013 “Viewpoint: Self-Construction, Vernacular Materials, and Democracy Building: Los Bestias, Lima, 1984-1987”. En: *Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, Volume 20, Number 2, Fall 2013, pp. 1-21

BOREA, Giuliana

- 2006 “Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima”. En: *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Eds. Cánepa, Gisela y María Eugenia Ulfe. Lima: CONCYTEC pp. 133-168
- 2016 “Fuelling museums and art fairs in Peru’s capital: the work of the market and multi-scale assemblages”. En: *World Art*, University of Minnesota, Minneapolis.

BOURDIEU, Pierre

- 1984 *The field of cultural production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press
- 1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- 2010 *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude CHAMBOREDON y Jean-Claude PASSERON

1979 *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos.* México: Siglo Veintiuno.

BOURDIEU, Pierre y Loic WACQUANT

2005 *Una invitación a la sociología reflexiva.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (GOBIERNO DE CHILE), PUBLICACIONES CULTURA, MERCOSUR CULTURAL Y SICSUR

2012 *Los Estados de la Cultura. Estudios sobre la Institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR.* Primera Edición, República Bolivariana de Venezuela, Julio 2012.

FUENZALIDA, Elisa

2015 *Tres espacios independientes de arte en Lima fuera del circuito convencional.* Disponible en: <http://espacio360.pe/noticia/actualidad/primicia-existe-vida-cultural-mas-alla-de-barranco-y-el-centro-de-lima-b6a3-user47-date2015-05-16-actualidad> [Consulta web el 17/05/2015]

2016 *El nuevo clúster del arte independiente. Circuitos independientes en Pueblo Libre, Independencia y Barranco se gestan refrescantes propuestas culturales.* Disponible en: <http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/nuevo-cluster-arte-independiente-391775> [Consulta web el 31/01/2016]

GALERÍA METROPOLITANA

2015 *Toma de Terreno.* Lima: Garúa Ediciones (Garúa #4)

GAMARRA, Luis Felipe

- 2015 “Mucho emprendimiento, poca innovación”. En: *América Económica, Revista de economía*, Edición especial para las Reuniones Anuales de las Juntas de Gobernadores del Grupo del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, pp. 8-12.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 1979 [2010] *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.
- 2012 [2010] *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y Maritza URTEAGA

- 2012 *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.

GRAW, Isabelle

- 2008 [2013] *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.

GRIS, Sebastián (Seudónimo)

- 1983 “Arte y mercado en el Perú”. En: *Debate*, Número 19, Lima, pp.43-47.

HEINICH, Nathalie

- 2010 [2001] *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

HERBERT, Stine y Anne SZEFER KARLSEN (eds.)

2013 *Self-organised*. Londres: Open Editions

HERNÁNDEZ-CALVO, Max

2009 “Una coyuntura que no fue”. En: *Ramona 89, Revista de artes visuales*. Buenos Aires, número 89, pp. 26-30.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, Carlos FERNÁNDEZ COLLADO y Pilar BAPTISTA LUCIO

2010 [1991] *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill.

IGLESIAS, Claudio

2014 *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*. Buenos Aires: Metales pesados.

LATHROP, Andrea

2012 “Entre el margen y la institución: la bisagra del arte contemporáneo santiaguino” Disponible en: <https://arteycritica.org/ensayos/entre-el-margen-y-la-institucion-la-bisagra-del-arte-contemporaneo-santiagoino/> [Consulta web: 25/01/2015]

LEDESMA GUADARRAMA, Ixchel

2015 “Tomar la ola. Tamara Ibarra sobre los espacios independientes de México” Disponible en: <http://artishockrevista.com/2015/10/09/tomar-la-ola-tamara-ibarra-los-espacios-independientes-mexico/> [Consulta web: 10/10/2015]

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago [et al.]

2007 *Industrias culturales: máquina de deseos en el mundo contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

MALIK, Suhail

2016 *Contemporary art again and again. Formal and Informal Institutionalism*. Charla disponible en: <https://vimeo.com/170151652> [Consulta web: abril 2017]

MANKY, Omar

2007 *La lucha por nominar: las lógicas de construcción de "lo andino" en la narrativa peruana contemporánea*. Lima. Tesis (Lic.) Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias Sociales.

MINISTERIO DE CULTURA (PERÚ)

2012 *Lineamientos de Política Cultural 2013-2016*. Primera Edición, Lima, 2012.

2015 *Base de datos- Puntos de Cultura*.

MINISTERIO DE CULTURA (PERÚ), INTER-AMERICAN CULTURE & DEVELOPMENT FOUNDATION (ICFD), BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO (BID) Y AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO (AECID)

2011 *Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de las Américas: Perú*. Primera Edición, 2011.

MINISTERIO DE CULTURA (PERÚ) Y ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO)

2015 *22 Indicadores de Cultura para el Desarrollo: Resumen analítico Perú*. Lima, 2015.

MINISTERIO DE LA PRODUCCIÓN (PERÚ)

2014 *Plan Nacional de Diversificación Productiva*. Lima, 2014.

MITROVIC, Mijail

2016 “Arte y mercado (Remix)”. Disponible en: <https://notasdetrabajo.lamula.pe/2016/04/25/arte-y-mercado-en-el-peru-remix/mijailmitrovic/> [Consulta web: 25/04/2016]

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, NORTH MIAMI

2011 *New Methods Symposium. Examining independent artistic activity throughout Latin America*. Charla disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMTIxLmNTVU> [Consulta web: Julio 2015]

PEÑA-OSPINA, Paola

2014 *Nuevas prácticas artísticas contemporáneas. Espacios autogestionados en la ciudad de Medellín*. Medellín: MinCultura.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2014 “(Sin)sentido del arribismo”. Disponible en: <http://elcomercio.pe/opinion/columnistas/sentido-arribismo-gonzalo-portocarrero-308392> [Consulta web: 17/12/2016]

2016 *Imaginando al Perú. Búsqueda desde lo andino en arte y literatura*. Lima: Fondo Editorial Pucp.

## QUIJANO, Rodrigo

- 2008 “La Culpable”. Ponencia presentada en: Hacia el salón del siglo XXI: más allá del centro de exhibición (arteBA, 2008) Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/22015> [Consulta web: 28/01/2015]
- 2009 “Contra el consenso de Lima: Notas incompletas sobre las colectividades artísticas en el Perú, sus nuevas, viejas condiciones”. Disponible en: <http://revistaplus.blogspot.pe/2009/12/contra-el-consenso-de-lima-notas.html> [Consulta web: 25/01/2015]

## RÁMIREZ, Jorge

- 2015a “Unespacio”. En: *Pictura, Revista Peruana de Arte Contemporáneo*, Número 0, Lima, Abril 2015, pp. 128-133.
- 2015b “La Polaca”. En: *Pictura, Revista Peruana de Arte Contemporáneo*, Número 0, Lima, Abril 2015, pp.134-138.
- 2015c “Bisagra”. En: *Pictura, Revista Peruana de Arte Contemporáneo*, Número 0, Lima, Abril 2015, pp.140-145.

## SEPÚLVEDA T. Jorge e Ilze Petroni

- 2011 *Encuentros de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas. Córdoba.*

## STEYERL, Hito

- 2009 “The Institution of critique”. En: *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Eds. G.Raunig y Gene Ray. London, Uk: Mayfly Books
- 2010 “Politics of art: contemporary art and the transition to post-democracy”. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> [Consulta web: 22/01/2015]

SOMNER, Doris

2005 “Arte y responsabilidad”. Disponible en:  
<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3564/3552>  
 [Consulta web: 20/01/2015]

TAYLOR, Steven y Robert BOGDAN

1996 *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Editorial Paidós.

TERRY, Smith

2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

THORNTON, Sarah

2008 *Seven days in the Art World*. London: Granta.

ULFE, María Eugenia

2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Colección de Estudios Andinos (Pucp).

VICH, Víctor

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

2015 *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

## VILLACORTA, Jorge

- 1996 “Un arte cuestionador. De Dadá a La Cantuta”. En: *Quehacer*, Lima, número 102, pp. 94-103.
- 2007a “El lugar de la crítica”. En: *Juanacha*, Revista de artes visuales, Lima, número 1, pp. 37-43.
- 2007b “Villacorta: Ten years later” Una entrevista con Jorge Villacorta, por Juanacha. En: *Juanacha, Revista de artes visuales*, Lima, número 1, pp. 99-107.

## VILLACORTA, Jorge y Augusto DEL VALLE

- 1997 “Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997”. En: *Cuestión de Estado*, Lima, número 21.

## VILLACORTA, Jorge y Max HERNÁNDEZ-CALVO

- 2002 *Franquicias Imaginarias: las opciones estéticas de las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: PUC

## WHAT, HOW &amp; FOR WHOM (WHW)

- 2015 *Definiendo al enemigo y el business as usual del post-Fordismo*. Lima: Garúa Ediciones (Garúa #2).

## YÚDICE, George

- 2002 *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

## ANEXOS

### ANEXO N° 1 Guía de entrevista

#### Información general:

Entrevista a:

Edad entrevistado/s:

Profesión entrevistado/s:

Nombre espacio:

Número miembros:

Nombre de los miembros:

Año de fundación:

Distrito:

#### 1. Origen del espacio:

1.1. En primer lugar me gustaría que se presenten, que me digan sus nombres y a que se dedican...

1.2. Quisiera que me cuenten un poco sobre los orígenes del espacio ¿Por qué deciden abrirlo? ¿Cómo nace la idea?

1.3. ¿Cuál es el vínculo que tienen con la casa? (es decir, el lugar donde se encuentra el espacio)

1.4. ¿Por qué deciden ponerle este nombre?

1.5. ¿Alguien del equipo había trabajado antes en algún proyecto parecido? ¿En cuál? ¿Habían trabajado antes juntos?

#### 2. Definición:

2.1. Si les pregunto ¿Qué es [nombre del espacio]? ¿Cómo lo describirían? ¿Qué es lo que hacen? \*Si usan alguna palabra como “autogestionado” “independiente” “alternativo”, la pregunta es ¿Qué significa que sea \_\_\_\_\_ para ustedes?

2.2. ¿Tienen referentes locales o internacionales de espacios parecidos al de ustedes? ¿Cuáles?

2.3. ¿Hay alguna diferencia entre ustedes y un espacio comercial? ¿Cuál es?

2.4. ¿Son una Asociación Cultural? \*Si la respuesta es afirmativa ¿Por qué decidieron volverse una Asociación? ¿Cuál fue el trámite? ¿Cuánto costó? ¿Quién lo pagó?

\*Si la respuesta es negativa ¿Han pensado en volverse? ¿Les gustaría? ¿Creen que es necesario?

### 3. Actividades y gestión:

3.1. ¿Con qué actividad inauguraron el espacio?

3.2. ¿Me podrían contar cuales son las actividades que tienen programadas para las siguientes semanas, meses? ¿Cuál es su agenda ahora?

3.3. ¿Desde que abrieron el espacio tenían en claro que querían realizar estas actividades? \*En caso han ido variando ¿Por qué creen que ha sucedido esto? ¿Qué tenían pensado en un inicio?

3.4. Cuéntenme un poco sobre las actividades que hacen ¿Surgen de ustedes o trabajan con propuestas externas al espacio? \*Si es que aceptan propuestas externas ¿Reciben muchas propuestas? ¿Por parte de quienes? ¿De qué tipo? ¿A través de qué medios las reciben? ¿Se basan en ciertos criterios para aceptar estas propuestas?

3.5 ¿Cuál fue la última actividad que hicieron? Me podrían contar un poco como se organizaron....

3.6. ¿Cuál es el promedio de actividades que realizan al mes?

3.7. ¿Qué medios usan para difundir las actividades? ¿Facebook? ¿Imprimen flyers?

3.8. ¿Cuántas personas aproximadamente asisten a los eventos?

3.9. ¿Qué eventos tienen mayor asistencia?

\*Para los espacios que realizan exposiciones...

¿Cómo se da la elección de los artistas? ¿Existen ciertos criterios? ¿Cuáles son?

¿Cómo son los acuerdos con los artistas que realizan exposiciones en sus espacios? ¿Tienen ciertas reglas? ¿Les hacen firmar algo?

#### 4. Economía del espacio:

4.1. ¿Cuáles son los gastos mensuales del espacio?

4.2. ¿Cómo hacen para pagarlos?

4.3. ¿Alguna vez han recibido dinero (un sueldo) a través del espacio? ¿Les gustaría?

4.4. ¿Han aplicado alguna vez a algún fondo concursable? ¿A cuál? ¿Es privado? ¿Estatal? En caso la respuesta es negativa ¿Han pensado en hacerlo?

4.5. ¿Han tenido alguna vez algún auspicio? ¿Cuál? ¿Para qué?

#### 5. Relaciones / público

5.1. ¿Han entrado alguna vez en contacto con la Municipalidad del distrito? ¿Con el Ministerio de Cultura?

5.2. ¿Han trabajado en colaboración con algún otro espacio? ¿Institución? ¿Con cuál?

5.3. ¿Conocen otros espacios autogestionados de la ciudad? \*Si la respuesta es afirmativa ¿Cómo así los conocen? ¿Asisten a sus actividades? ¿Han trabajado alguna vez juntos? \*Si la respuesta es negativa ¿Les gustaría? ¿Qué se imaginan que podrían hacer?

5.4. ¿Han invitado alguna vez a los vecinos a las actividades que hacen?

5.5. ¿Los vecinos participan de las actividades? \*Si la respuesta es afirmativa ¿A cuáles han asistido?

5.6. ¿Quiénes asisten a sus eventos? Me podrían dar una edad promedio...

5.7. Se cree que ahora en Lima hay más espacios autogestionados dedicados a las artes de lo que había en los años anteriores... ¿Están de acuerdo con esta afirmación? En caso es afirmativa ¿Por qué creen que hay más espacios así?

5.8. A nivel personal ¿Qué es lo que les gusta de hacer parte de un espacio así?  
¿Qué es lo que más disfrutan?

5.9. Si les pregunto cómo se ven aquí a un año ¿Qué me responderían?



## ANEXO N°2 Tabla entrevistados (Agosto 2014- Agosto 2016)

	Entrevistados	Espacio	Ocupación	Fecha	Lugar
	<b>Etapa 1.</b>				
1	José Armando Hopkins	Wu Galería	Artista visual / Asistente de galería	Agosto 2014	Homemade (café Miraflores)
2	Augusto Del Valle	-	Investigador, curador y docente	Octubre 2014	Pucp
3	Max Hernández Calvo	-	Crítico, curador y docente	Noviembre 2014	Starbucks (Av. Conquistadores)
4	Christians Luna	-	Artista visual y docente	Marzo 2015	Jardines Larcomar
	<b>Etapa 2.</b>				
5	Eliana Otta	Bisagra	Artista visual	Agosto 2015	Casa Eliana
6	Giuseppe De Bernardi	Casa Túpac	Artista visual	Agosto 2015	Casa Túpac
7	Amadeo Gonzáles	Espacio Los Únicos	Ilustrador y cantautor	Agosto 2015	Espacio Los Únicos
8	Andrea Elera	Casa Pausa	Artista visual y gestora cultural	Agosto 2015	Cafetería Miraflores
9	a. Pablo Hare b. María Balarín	Garúa	a. Fotógrafo b. Investigadora	Agosto 2015	Garúa
10	a. Lorena Peña b. Jorge Baldeón	El Galpón	a. Artista performer b. Artista y gestor cultural	Agosto 2015	El Galpón

11	Nicolás Tarnawiecki	La Polaca	Docente y curador	Agosto 2015	Sala Luis Miró Quesada Garland
12	Johann Velit	NMM.Studio	Artista, curador y diseñador de conceptos	Agosto 2015	NNM.Studio
13	a. Valeria Ghezzi b. Carolina Bazzo c. Christian Bernuy	Socorro Polivalente	a. Artista visual b. Artista plástica c. Fotógrafo y curador	Setiembre 2015	Cafetería en Barranco
14	a. Solange Saldaña b. Maria Isabel Arias c. Valery Eunice d. Jamil Luzuriaga e. Edison Torres	Espacio #621	a. Artista visual b. Artista Visual c. Artista visual d. Dramaturga e. Artista	Setiembre 2015	Espacio #621
15	a. Daniela Sánchez b. Gabriel Lama	Domingo	a. Comunicadora b. Comunicador	Diciembre 2015	Casa Gabriel y Daniela
<b>Etapa 3</b>					
16	Florencia Portocarrero	Bisagra y Proyecto AMIL	Psicoanalista y curadora	Julio 2016	Casa Florencia
17	Carlo Trivelli	Centro de la Imagen	Literato y curador	Agosto 2016	Centro de la Imagen

ANEXO N°3 Cuadro de actividades realizadas en los espacios durante el período julio - diciembre 2015 (período en que fueron realizadas las entrevistas a los miembros de los espacios)

<b>Espacio</b>	<b>Actividad</b>	<b>Tipo de actividad</b>	<b>Fecha</b>
<b>El Galpón</b>	1. Encuentr.04 Experiencias de la Carne: gestión, redes, arte acción, teatralidades expandidas.	Artistas y gestores culturales comparten talleres, portafolios, conversatorios y presentaciones abiertas al público en general.	26 octubre - 9 noviembre (Lima y Trujillo)
	2. Videoteca Choliwood	Ciclo de cine	25 noviembre - 23 diciembre
<b>Casa Pausa</b>	1. El acto de la creación colectiva. Seila Fernández Arconada	Presentación de portafolio/charla	8 diciembre
	2. Indicios. El juego de sospecha	Obra de teatro	4-20 diciembre
	3. EINFÜHLUNG   Muestra individual de Mireia Donat	Exposición artista residente	5 – 13 noviembre
	4. Proyecto Planetario: Universo Paralelo	Expoferia de fanzines y arte independiente	12-13 septiembre
<b>La Polaca</b>	1. Charli, Individual de Ignacio Alvaro	Exposición	23 octubre -13 noviembre
	2. Mi Chakra, muestra individual de Kcirred Reswob	Exposición	18 noviembre (exposición de un solo día)
	1. Dick El Demasiado 'Saltar de la Cuna' (o cuando el cauce de un río se va para	Conversación	9 octubre

<b>Bisagra</b>	otro lado)		
	2. Concierto para voz y oscuridad. Tilsa Otta	Experiencia	10 octubre
	3. Pedro Manrique Figueroa: Primer y último estudiante de arte en la Universidad de los Andes – Una conversación con Lucas Ospina	Conversación	22 octubre
	4. Andrea Francke	Conversación	9 noviembre
	5. GIM girls of the internet museum	Conversación con Gaby Cepeda (fundadora y curadora del proyecto GIM)	11 noviembre
	6. Luidgi Beltrame	Conversación	20 noviembre
	7. Una al mes: Esculturas Subterráneas de Jorge Eduardo Eielson (1966-69)	Conversación (3 invitados): Luis Alvarado, investigador y poeta/ Luz María Bedoya, artista/ Rodrigo Vera, poeta y filósofo	1 diciembre
	8. Maestría en fanzines	Presentación de colección de fanzines hechos por Eliana Otta	8 diciembre
	9. Andrea Canepa	Presentación de Proyectos	15 diciembre
<b>Unespacio</b>	Entre Junio 2015 y Abril 2016 no se realizaron actividades		
	1. Visita guiada y clausura de Equivalencias al margen de Aaron López	Visita guiada a exposición	9 julio

<b>Socorro Polivalente</b>	2. Luisa Fernanda Lindo. Snapshots  Instantaneas MAD	Exposición	14-28 agosto
	3. Arpado de Letícia Larín	Exposición	6 noviembre - 4 diciembre
	4. [ Visita guiada y conversatorio] Arpado de Letícia Larín	Visita guiada y conversatorio en compañía de la artista Janine Soenens	26 noviembre
	5. [ ARPADO ] Cierre de exposición	Cierre de exposición con música en vivo.	4 diciembre
<b>Garúa</b>	1. Fátima Rodrigo. Otras Tardes	Exposición	3-24 julio
	2. Armando Andrade Tudela. Post-folklore	Exposición y conversatorio	4-6 agosto
	3. Guillermo Medrano Zumaeta	Exposición	13-28 agosto
	4. Galería Metropolitana. De exportación	Exposición y conversatorio	10-30 setiembre
	5. Sebastián Mejía. Silabario	Exposición	4-27 noviembre
	6. Juan Enrique Bedoya	Exposición	1-23 diciembre

ANEXO N°4 Línea del tiempo (2000-2017)

