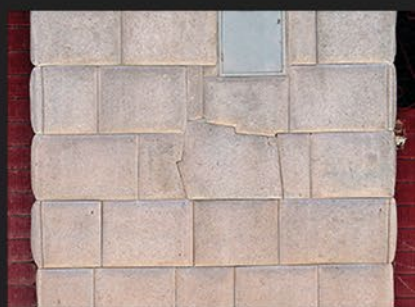
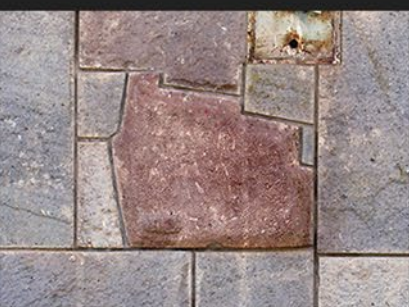


Giuliana Borea, editora

# Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

## Capítulo 5



**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

306.47           Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--  
A                1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea  
Asociación Gráfica Educativa).  
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-01193  
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política  
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte  
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2017-0586**

*Arte y antropología*  
*Estudios, encuentros y nuevos horizontes*  
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193  
ISBN: 978-612-317-227-5  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**«ARTE POPULAR» Y LA IMPOSIBILIDAD DE SUJETOS  
CONTEMPORÁNEOS; O LA ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO  
MODERNO Y LA RACIALIZACIÓN DEL ARTE**

Giuliana Borea

**INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>**

El objetivo de este ensayo es mostrar, a través del análisis de la vigencia del uso de la categoría de «arte popular» en el Perú y en Latinoamérica en general, la construcción y continuidad de un orden epistemológico que divide, y contrapone, sujetos, saberes, producciones y conocimientos; y que a pesar de ciertos cambios, sigue siendo reproducido y alimentado por museos, exposiciones, disciplinas académicas, escuelas de arte, mercado y políticas culturales del Estado, al igual que por los llamados «artistas populares». Cabe señalar que este artículo incide en la creación del «arte popular» y su relación con la otra categoría también construida, la del «arte». Es decir, al basarme en la crítica de la categoría de arte popular a su vez critico el ordenamiento del sistema artístico dominante. Sin embargo, no intento engrosar las discusiones sobre la distinción entre «artesanía» y «arte popular» para reconocer mayor valor creativo de este último, sino que busco analizar cuáles son los valores que se vinculan a la noción de «arte popular», y concluir en la no-sostenibilidad ética y política de la misma categoría de «arte popular» y de lo que esta reproduce.

Este trabajo dialoga directamente con estudios sobre la construcción del campo de producción cultural y artística (Bourdieu, 1993) y pone énfasis en la conformación de regímenes de valor (Appadurai, 1986; Myers, 2001) y en la circulación de categorías analizando las ideologías que estas movilizan y activan (Schieffelin y otros, 1998).

---

<sup>1</sup> En abril de 2014 recibí una invitación para participar en el Seminario de Arte Popular organizado por los alumnos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con el tema «El arte popular y su relación con la práctica artística contemporánea». Mi participación se basó en debatir el título propuesto. Este artículo parte de esas reflexiones y de mi investigación doctoral. Agradezco a los alumnos del seminario y a la lectura y comentarios de Thomas Abercrombie, Guillermo Salas, Raúl Castro y Ricardo Kusunoki, y a la beca Wenner-Gren Foundation.

Este trabajo se suma a las investigaciones que inciden en la necesidad de la construcción de una nueva imaginación social que permita nuevos reordenamientos, cruces y montajes de la experiencia de lo sensible (Appadurai, 2013; Rancière, 2004).

Es importante precisar, que si bien hago referencias a distintos procesos y lugares del Perú y la región, centro mi análisis en los circuitos artísticos, museísticos y académicos en Lima. Me enfoco en Lima porque, debido al centralismo, es donde se construye y se despliegan las narrativas dominantes del arte en el Perú, principalmente en la actualidad.

\*\*\*

**Corto-circuito:** cuando Gabriela Germaná y yo curamos la exposición «Grandes Maestros del Arte Peruano: Mérida, Rojas, Urbano, Sánchez» en 2008; quisimos enfatizar en las contribuciones al arte de estos creadores y darles un homenaje en vida; buscamos cuestionar la vigencia de distinciones jerárquicas; y recogimos y ubicamos en videos reflexiones de los mismos artistas. A pesar de las entrevistas que dimos a la prensa para señalar el objetivo de la exposición, muchos medios recogieron la propuesta con encabezados como «Nuestros mayores artesanos. Una reunión de los mejores del sur andino... dedicada a los grandes maestros del arte popular»<sup>2</sup>. Un cortocircuito similar pasó cuando en 2009 curamos con David Flores Hora la exposición «Once Lunas: Santiago y Rember Yahuarcani», ambos artistas Huitoto.

En agosto de 2014 fui a un conversatorio en la Sala Luis Miro Quesada Garland donde se hizo la exposición «Grandes Maestros del Arte Peruano». En este conversatorio estaban algunos de los que habían sido gestores de esta sala y uno de ellos señaló, «y la muestra que hiciste Giuliana, de los Grandes Artesanos...». Seis años han pasado de la exposición, y pese a que ha habido algunos cambios, algo persiste y se ancla: «No, justo la exposición no era de eso», pensé.

\*\*\*

A fines del siglo XVIII, dentro del proyecto político de los Borbones, se establece una serie de reformas influenciados por las ideas de la Ilustración y la noción de decencia, entendida como la conjunción de educación, moral y serenidad, en la organización del espacio, la vida y la muerte, y la subjetividad. Esta ideología de civilidad también iría entrando a organizar el sistema artístico que se comienza a delimitar en su forma moderna, es decir, como una profesión liberal y como un medio de expresión creativo e individual. De acuerdo con Wuffarden (2001) ya las narrativas acerca de la nobilidad de las artes comienzan a aparecer en *El Mercurio Peruano* en la década de 1790.

<sup>2</sup> *El Comercio*, 27 de abril de 2008.

Las élites irán integrando las artes como una nueva profesión, y ello más aun desde la segunda mitad del siglo XIX, con el establecimiento definitivo de artistas europeos (ver Kusunoki, 2009) y la primera generación de artistas que estudió en Europa. El sistema del arte en el Perú se comienza a contraer en torno al sector de clase media-alta y alta. De acuerdo con Majluf (1999), las tradiciones coloniales se seguirán practicando por sectores más bajos de la sociedad, y serán reubicadas como producción meramente artesanal<sup>3</sup>.

Con el nuevo sentido del arte, su lugar de distribución también cambió. Con el objetivo de los Borbones de introducir serenidad en el espacio público y el decoro en las artes (Barriga, 2004; Viqueira Albán, 1999) se redujeron las manifestaciones públicas. Las ceremonias populares fueron desplazadas a espacios periféricos. Según Estenssoro (1997), después de la Independencia, el prestigio de las élites no solo requería de un distanciamiento hacia las manifestaciones populares pero de oposición hacia ellas. Junto con el elitismo de los agentes participantes en el sistema del arte, la agenda ideológica requirió el abandono de la plaza como lugar importante de presentación, y en su lugar se privilegió el ámbito privado y sus edificios como lugares de decencia y realzamiento del Estado-nación<sup>4</sup>. Sin embargo, este abandono del espacio público siguió más una ideología europea que a proyectos concretos locales. En Francia e Inglaterra, principalmente, surge una poderosa red de instituciones de arte durante el siglo XIX (Bennet, 1995). La espacialización del arte en las academias, museos y otros espacios se conectó a la creación de un grupo de expertos que proporcionaron un tratamiento profesionalizado y establecieron una genealogía y memoria de las artes (Foster, 2002). Es con este nuevo aparato cultural «que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio» (Habermas, 2002, p. 9). Sin embargo, algo paradójico ocurrió en el Perú. La distancia entre el sistema del arte y el público creció pero sin la aparición de un grupo de expertos o instituciones artísticas. La ausencia de una academia —proyecto también Borbón para aminorar el poder de los gremios— se vio agravado por la falta de un museo de arte peruano, creado solo por iniciativa privada, en la década de 1960.

---

<sup>3</sup> Larry Shiner, en su libro *La invención del arte*, afirma «después de la ruptura en el s. XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquel que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se le retrató como un individuo al que solo le interesaba el dinero» (2001, p. 34).

<sup>4</sup> Para entender la importancia de la plaza en tiempo de los Habsburgo, ver por ejemplo Osorio, 2008; Fraser, 1990, y Dean, 1999.

## **DEL INDIGENISMO A LA DÉCADA DE 1990: POLÍTICAS, MERCADO Y ACADEMIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA DUAL**

En 1919 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes. En el discurso inaugural el presidente José Pardo y Barreda exhortó a los artistas «Dareís a la patria Arte Nacional, Arte que, por ser nuestro, ha de hablar al espíritu, ha de evocar el pasado y su grandezas» (Lauer, 2007, p. 76). La cuestión de la construcción de nación y de identidad nacional se encontraba en el centro de los debates y políticas, y ello se afianzó más durante el gobierno de Augusto B. Leguía y el fortalecimiento del movimiento indigenista.

Para el movimiento indigenista (décadas de 1920-1950), integrado por artistas e intelectuales de la clase alta y media de distintas ciudades del Perú, el indio era el epítome de la identidad peruana (Tord, 1974). La indianidad —una indianidad idealizada— fue atribuida al pasado prehispánico y a los pueblos andinos más tradicionales. Para encontrar las raíces y manifestaciones esenciales de peruanidad, los indigenistas viajaron a los pueblos de la sierra, y en el caso del Cusco, por ejemplo, se creó la feria del Santurantikuy en 1939. Mediante estos viajes y ferias «descubrieron» las manifestaciones artístico-simbólicas de estos pueblos, y los objetos recolectados integraron las primeras colecciones privadas y públicas de «arte popular».

La categoría de «arte popular» se creó en el «descubrimiento» de los indigenistas de estas producciones materiales que alimentaron los imaginarios de identidad, nación y tradición de las élites urbanas. Pero al mismo tiempo, los productores contribuyeron con su creación mediante su agencia, y la redefinición de parte de su trabajo que fue dejando su función simbólica para las localidades que tradicionalmente las consumían para convertirse en objeto de consumo de élites e intelectuales y luego de turistas. Se generó, tomando los estudios de Arjun Appadurai (1986), una divergencia en la circulación de parte de estos objetos, para entrar y circular en un nuevo régimen de valor creado en el encuentro, pero organizado desde la lógica del campo de lo artístico dominante: este es el régimen de valor del «arte popular».

Mi argumento es que entre fines de las décadas de 1930 y 1950, el sistema del arte en el Perú llega a estructurarse como un sistema estructuralmente dividido entre «arte» y «arte popular». Este es un sistema dividido en sus categorías, dividido en sus circuitos y dividido en los sujetos de producción. La categoría de «arte popular» se enarboló como un discurso de rescate de tradiciones, reconocimiento, y reivindicación de estas artes. Al mismo tiempo, la creación de esta categoría y de sus sujetos creadores contribuyó a la narrativa de construcción del Estado moderno, a la idea de progreso ante la existencia de una tradicionalidad y a rearticular las ideologías de distinción social.

En 1946, Luis Valcárcel, entonces ministro de Educación, fundó el Museo de la Cultura Peruana, que se erigió como la principal institución para la adquisición, estudio y exposición de «arte popular»<sup>5</sup>. Mientras la gestión del «arte popular» era fuertemente impulsada desde la gestión pública, desde la década de 1950 la esfera privada reforzó su gestión y apropiación simbólica del «arte», y el Estado solo aparecería esporádicamente en su gestión. Sostengo que en este momento se cristaliza lo que llamo una división del trabajo cultural entre el estado y las élites, que marcará la gestión cultural en el Perú, donde el Estado se encargaría de la gestión de lo arqueológico, y también de lo «popular»; y las élites, de la gestión del «arte». En 1954 se fundó el Patronato de la Artes, que creó luego el Museo de Arte de Lima en 1961, y en 1955 se fundó el Instituto de Arte Contemporáneo, que en 2013, después de varias pugnas, inauguraría el Museo de Arte Contemporáneo-Lima. Esta estructura y formas de gestión fortalecieron la nueva división de las artes. Más aun, los debates de la década de 1950 entre los partidarios del arte figurativo y los defensores del arte abstracto, además de ser una discusión sobre el tipo de manifestación artística, fueron formas de imaginar una identidad para el país ya fuese en términos esencialistas o universalistas (ver Mujica, 2005). Pero en ambos casos, la creación del «arte popular» y su consumo apoyaron la construcción de narrativas modernistas, que requerían la existencia de imaginar tradiciones y un arte «espontáneo, íntimo e ingenuo» (Sabogal, 1945, p. 117)<sup>6</sup>. Así, mientras que en Europa y Estados Unidos el modernismo se construyó en relación a apreciar y generar la categoría de «arte primitivo», en el Perú y en Latinoamérica se construyó relejendo e integrando el arte prehispánico, y, por otro lado, separando y dando configuración, circulación y consumo a lo que llamaron «arte popular»<sup>7</sup>.

Esta organización, estructuralmente relacionada, es reforzada y reiterada en la distribución de las disciplinas y los museos: el folclor y la antropología se dedicaron

---

<sup>5</sup> El museo fue conformado por el Instituto de Arte Peruano —a cargo de José Sabogal— y el Instituto de Estudios Etnológicos (encargado del estudio de la cultura peruana especialmente inmaterial) bajo la conducción de Valcárcel. Por otro lado, en 1936 se creó la Peña Pancho Fierro, un importante lugar de reunión, música y exposiciones de «arte popular», en particular de la colección de Alicia Bustamante. Funcionó hasta 1967.

<sup>6</sup> Sabogal señala «en los retablos hay los ‘maestros’ prestigiosos, cuyas producciones son solicitadas en las pintorescas ferias ayacuchanas. Ahora estos maestros han trasmontado con su faena las fronteras provincianas, han despertado un interés enorme en los ‘turistas’ criollos y no criollos y hasta hay ofertas tentadoras a los artistas para una producción en gran escala. Se intenta industrializar un arte vernacular que tiene su valor en eso, en que es espontáneo, íntimo e ingenuo» (1945, p. 116).

<sup>7</sup> Si bien este esquema dividido marcó las formas de gestionar e imaginar el campo de las artes, también se dieron espacios y miradas más transversales. Tal es el caso, por ejemplo, de Art Center, fundado en 1954 por John Davies, que fue una plataforma que permitió intercambios fluidos y la promoción de diversas artes.

a estudiar las manifestaciones culturales llamadas tradicionales o «no occidentales» relacionándose con museos y colecciones etnográficas y de arte popular; y la historia del arte se dedicó al estudio de las manifestaciones artísticas «occidentales», actuando en los museos de arte. Como afirman Marcus y Myers (1995), el trabajo antropológico sobre el arte indígena —arte popular en el caso latinoamericano— fue un complemento a la historia del arte occidental, y a sus discursos del arte.

\*\*\*

**Disrupción:** mientras escribía este texto estuve en la Ciudad de México y visité el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Estaba fascinada con el museo de gestión universitaria, hasta que llegue a la exposición «Teoría del Color»<sup>8</sup>. Esta fue una exposición sobre el tema del racismo, que mencionaba varias veces la palabra *indígena*, y también antropología/etnografía, y que a su vez señalaba la «violencia antropológica», entre otras formas, en la construcción de la mirada racista, pero no revisaba la violencia del sistema artístico, ni de esta exposición, en estas construcciones discriminatorias. En esta exposición se refieren al indígena como sujeto político pero no como sujeto artístico ni como sujeto político actuante en la exposición.

\*\*\*

Entre los años 1960 y 1980 el «arte popular» logró mayor visibilidad en Lima, a través de notas y debates en prensa; se abrieron galerías que respondían al gusto por lo hecho a mano; y los migrantes andinos se ubicaron como agentes importantes de la distribución de este arte (ver Borea & Germaná, 2008)<sup>9</sup>. Paralelamente, desde las políticas de estado, así como desde organismos no gubernamentales, como el World Craft Council (1964), y organismos internacionales, como el Programa del Cuerpo de Paz, la OEA, y Unesco se conformaron circuitos y mercados regionales e internacionales que promovieron el «arte popular y artesanía» con el objetivo de promoción y comercialización. Es interesante constatar cómo también a nivel supranacional y continental se crean y refuerzan las dos caras del sistema dividido y estructuralmente relacionado. Por ejemplo José Gómez Sicre, jefe de la Unidad Técnica de Artes Visuales de la OEA, promovió, por un lado, el «arte latinoamericano» en relación con criterios universalistas (ver Fox, 2013); y por otro lado, fue miembro de la Reunión Técnica de Artesanía y Artes Populares de la OEA en 1973, donde se recomendó,

<sup>8</sup> «Teoría del Color», curada por Helena Chávez, Alejandra Labastida y Cuauhtémoc Medina. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, setiembre 2014-febrero 2015.

<sup>9</sup> Sin embargo, las manifestaciones artísticas de la gran población migrante, sobre todo su música y bailes realizados en los coliseos, no fueron considerados «auténticos» y fueron ignorados en gran parte por el Estado, las élites, y los estudiosos, con excepciones como las de J.M. Arguedas (Alfaro, 2009).



entre otros aspectos, evitar que: «los afanes de comercialización desvirtúen los valores intrínsecos culturales relacionados con el arte popular» (OEA, 1973, p. 14)<sup>10</sup>. De esta forma, para 1960 al discurso estatal de «arte popular» como identidad nacional se le suma, sin suplantar lo anterior, el componente de «arte popular» como canal de desarrollo económico.

Como he señalado ya, la academia también jugó, y juega en algunos casos, un rol crucial en la construcción y justificación del régimen de valor del «arte popular». Además del Museo de la Cultura Peruana, Valcárcel contribuyó con la creación de la carrera de antropología en el Perú en 1946, y ya desde antes a la promoción del folclor (ver Mendoza, 2006). De acuerdo con Pedro Roel Mendizábal (2000), los estudios de folclor se articularon a la antropología desde sus inicios hasta fines de la década de 1960, cuando el estructuralismo se instala con mayor fuerza dentro de la discusión antropológica académica, principalmente en Lima. No obstante su debilitamiento, los estudios de folclor continuaron en la antropología realizada en provincias así como por algunos investigadores en la capital. Más aun sugiero que a partir de la década de 1970 estos estudios se refuerzan nuevamente con y desde la inauguración de museos universitarios.

Entre las figuras claves estuvieron la antropóloga folclorista Mildred Merino y el historiador de arte Francisco Stastny<sup>11</sup>. Este último promovió la creación y dirigió el Museo de Arte e Historia de San Marcos, que contó con una colección de Arte Popular desde sus inicios (ver Germaná & Yllia, 2008). Mientras tanto, Merino impulsó la creación del Museo de Arte Popular de la Pontificia Universidad Católica del Perú inaugurado en 1979 tras los debates por la premiación a López Antay<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> La recomendación completa es: «Que los Programas artesanales (tanto de la OEA como de los países Miembros) se diseñen atendiendo a los dos aspectos básicos de la artesanía: el cultural y el económico, procurando que los valores culturales contribuyan al mejor desarrollo económico del artesano, *evitando, no obstante, que los afanes de comercialización desvirtúen los valores intrínsecos culturales relacionados con el arte popular*» (1973, p. 14, las cursivas son mías).

<sup>11</sup> Otro investigador clave del llamado «arte popular» es Pablo Macera, quien a inicios de los años setenta fundó el Instituto de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y ha publicado diversos estudios de arte colonial, de tradiciones orales e historias de vida de artistas como Jesús Urbano. Desde 1999 trabaja con artistas de la Amazonía dentro de su proyecto de cuentos pintados. Además investigaciones como las de los periodistas Alfonsina Barrionuevo y Roberto Villegas, o las del médico y antropólogo amateur Arturo Jiménez Borja, aportaron al estudio y refuerzo del «arte popular».

<sup>12</sup> Apoyó a Merino en esta tarea Luis Repetto, quien desde fines de la década de 1990 es director del museo y tiene un rol activo de asesoramiento (y de dirección entre 1999-2000) en las políticas culturales de Estado, principalmente en torno al «arte popular». A mediados de los años noventa, bajo la dirección del antropólogo Juan Ossio, el museo cambia de nombre a Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Ambos museos se constituyeron en importantes plataformas para la custodia y exposición del llamado «arte popular», ante un rol menos activo del Museo de la Cultura Peruana. Además ambos investigadores publicaron textos claves que visibilizan los valores atribuidos, y en los que opera, el «arte popular».

En 1974 Merino publicó *Hacia una Teoría del Folklore Peruano* (1974) donde delimita el estudio del folclor mediante tres afirmaciones: (i) el arte está asociado a la cultura y como tal es objeto de la etnología (antropología), y pasa a hacer una distinción de dos grandes tipos de arte:

Parte de él es dinámico, sumamente cambiante y es, asimismo, transmitido por vía académica, escolar, sistematizada. Sujeto a cánones formales, a la vez se nutre de una angustiosa búsqueda de la singularidad, de individualizarse, quizá de iniciar una Escuela. Mientras que el otro sector de arte, sin reglas ni pautas depuradas o «refinadas» es permanente, conservador, aparentemente estacionario. En él se refleja notoriamente el pasado. El ambiente, la región, el sentir colectivo, se hallan caracterizados por este arte de modo que es fácil identificarlos entre ambos. Es el que conocemos como arte tradicional. Recibido de las generaciones anteriores, su transmisión se efectúa por vía de imitación, por vía oral, su gran maestro es el medio humano en que se escucha y repite e imita desde que se nace. (Merino, 2003, p. 50).

A partir de esta distinción específica que (ii) el arte tradicional en tanto manifestación cultural compete a la etnología, y que (iii) la ciencia del folklore, en particular, estudia la literatura oral, música y danza. Merino ubica siete características del hecho folklórico: popular, tradicional, anónimo, plástico, funcional, ubicable y superviviente. El «arte popular o arte tradicional» está, escribe la autora, «estrechamente vinculado a los anteriores aspectos y por ello en nuestro país algunos extienden hacia él la ciencia del folklore o lo estudiamos como materia conexas» (Merino, 2003 (1974), p. 72). De esta manera Merino cristaliza y refuerza una serie de rasgos y valores atribuidos tanto al «folklore» como al «arte popular», y que distingue de la otra categoría de arte «más dinámica». También evidencia la delimitación de los ámbitos de estudio que han operado y sustentado el modernismo: la antropología o etnología se dedicó a estudiar las manifestaciones culturales llamadas tradicionales o «no occidentales» (folklore y arte popular), y la historia del arte las manifestaciones artísticas relacionadas con la tradición artística «occidental». En este sentido, uno de los grandes aportes del historiador del arte Francisco Stastny fue colocar el estudio de las «artes populares» como parte de la disciplina de la historia del arte en el Perú mediante el Seminario de Arte Popular en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sin embargo, cabe señalar que los estudios de las «artes populares» han sido marginales dentro de la enseñanza del arte y la historia del arte en el Perú hasta hoy.

En su libro *Artes Populares del Perú* (1981), Stastny reconoce cuatro categorías de creaciones populares: 1) objetos artesanales creado en el siglo pasado para las clases medias y acomodadas provincianas; 2) creaciones plásticas empleadas por el campesinado; 3) objetos artísticos de los grupos nativos de la Amazonía, y 4) las artesanías populares manufacturadas para la nueva demanda urbana y turística internacional. (No agrega, dice, una quinta categoría conformada por las creaciones marginales producidas en los niveles populares de las ciudades metropolitanas, tales como los *grafitti*, decorados de omnibuses, etc., que constituyen un vasto terreno inexplorado.) (Stastny, 1981, p. 15).

En esta amplísima gran categoría de «creaciones populares» entra realmente todo lo que no es «arte» de tradición occidental, y continúa como arena de cajón de sastre hasta hoy. Incluso ésta ha sido la narrativa visual de la exposición *¿Arte Popular?: Tradiciones sin Tiempo*, (curada por John Alfredo Davies, Jaime Liébana y Mari Solari) realizada en el 2014, donde las pertinentes críticas del texto introductorio, se pierden y contradicen con el despliegue expositivo acumulativo y su discurso visual (ver imagen 1). Pero además Stastny se pregunta dónde se construye lo «popular», y señala que «son los usuarios de una forma artística quienes determinan en último término si un objeto es o no es popular» (1981, p. 14). Pero lo que Stastny no señala es que no todos los consumidores encuentran los mismos niveles de resonancia para determinar algo: es decir, no son todos los consumidores quienes han construido «lo popular».

El problema es que ya sea en la producción o en el consumo los cuerpos y los productos de sujetos principalmente andinos, y en menor caso amazónicos, han sido naturalizados como «populares» desde una élite e intelectualidad. La «decencia» ilustrada y posteriormente la «esencia cultural» construidas en relación con cuerpos étnicos y racializados, junto al imaginario de lugares remotos, ha organizado las formas de ver, argumentar, y separar en las artes<sup>13</sup>. Se ha naturalizando una relación construida como andino/amazónico/costeño marginal = popular; se ha generado una forma distintiva, esta es acumulativa, de narrativa de exposición y de discurso visual de los objetos del «arte popular», y, se ha dejado de lado las estructuras e ideologías de poder que dan sentido a este agrupamiento. Si bien hay que afirmar que los trabajos desde la historia del arte de «arte popular» han generado y generan indudables aportes al estudio específico de los objetos, a la historia de su transformación, a sus materiales, forma y significación, y han producido un marco de análisis que ha tenido preponderancia en la academia y museos sobre este tema, estos también han tendido a contribuir a sostener este sistema dividido, y desigual.

---

<sup>13</sup> La antropología también participó en la esencialización de lo andino y de las comunidades andinas como entidades cerradas. No obstante, estas perspectivas han sido rebatidas por la misma disciplina.

Durante los años 70 hasta inicios de los 80, y casi paralelamente, otro corpus de conocimiento más influido por ideas marxistas y por una lectura de la desigualdad social se gestó en distintos ámbitos de pensamiento y acción<sup>14</sup>. En las artes las discusiones en torno al «no-objetualismo» y lo que se llamó luego la Teoría Social del Arte (Lauer, 1982) fueron formas de hablar desde Latinoamérica sobre el arte latinoamericano que intentaron modificar el marco de análisis del arte distanciándose de los esquemas del arte norteamericano y europeo. Fue, principalmente, Juan Acha (1979) quien sobre todo cuestionó el énfasis que el arte occidental daba a la producción y al artista instando a una comprensión del arte como “sistema del arte”, es decir, viendo los factores y ordenamientos de producción, distribución y consumo, y los distintos agentes participantes. Una característica fundamental de esta teoría fue además su acercamiento al componente «popular tradicional» (Lauer en MAMM, 2010)<sup>15</sup>. Mirko Lauer (1982) analiza el tema de la construcción del campo de la «artesanía» enfatizando su relación estructural con el «arte» y sus configuraciones históricas de acuerdo a relaciones de poder y su encuentro con la producción capitalista vinculada a factores de reforma y migración<sup>16</sup>. Sin embargo, este tipo de análisis no va ser el que va a prevalecer en las poéticas y políticas de exposición, y menos de gestión pública.

\*\*\*

**Voz: Primitivo Evanán:** postulé a la Villa Real para estudiar derecho pero no ingrese, no estaba preparado pues, luego de un año postulé a Garcilaso de la Vega y ahí sí ingresé...

<sup>14</sup> De este modo, la Teología de la Liberación, propuesta por Gustavo Gutiérrez a fines de los sesentas, fue una respuesta de América Latina para reflexionar sobre la pobreza y la justicia en el ámbito religioso; en el ámbito social y económico la Teoría de la Dependencia fue una respuesta a la teoría de la modernización y explicó la pobreza como consecuencia de la disparidad económica en el sistema mundial.

<sup>15</sup> No obstante, faltan hacer estudios que analicen las formas específicas en que los autores incluidos en esta corriente teórica- metodológica abordan el tema de lo indígena y lo popular.

<sup>16</sup> Otro autor que participó de esta corriente de pensamiento, y aborda el tema de las culturas populares para el caso Latinoamericano es Néstor García Canclini. En *Arte Popular y Sociedad en América Latina* (1977) el autor se refiere al arte popular como aquellas propuestas que involucran a nuevos públicos ampliando la función social del arte. En su artículo «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?» (1987) argumenta que lo popular ha sido abordado por la antropología como el ámbito de las tradiciones, y por los estudios en comunicaciones como el ámbito de lo masificado por los medios electrónicos y las industrias culturales, señalando la necesidad de repensar las prácticas populares de forma transdisciplinaria dado que lo popular ya no solo es lo tradicional, sino que se conecta con formas modernas de la vida urbana. El problema está en que el autor coloca las formas modernas en la vida urbana. En *Culturas Híbridas* (1989), no obstante los grandes aportes del libro, el autor sugiere la convivencia en el tiempo contemporáneo de una serie de tiempos y tradiciones. En este sentido, R. Rosaldo en su prólogo a la versión en inglés sostiene la contemporaneidad de estos «tiempos» y pregunta «¿quién determina la designación de moderno como opuesto de tradicional. Esta designación está hecha desde un punto de vista metropolitano o desde el interior?» (traducción mía) y sugiere una revisión más crítica de los términos «tradicción» y «modernidad».

En esa época estaba Juan Velazco Alvarado, como presidente de la República. Retoma el primer Incario, oficializa el quechua, gana el premio de Cultura López Antay, esas cosas me motivaron, además que el profesor de CCSS nos dio un tema libre. Yo era el cholito, era el que todos se mataban de la risa de mi nombre, yo soy Primitivo, un serranito y todos blanquiñosos que estaban en la Universidad, me decía «Primitivo, hombre cavernario», inclusive me cambie de nombre, para que no me fastidien, era Peter ya no era Primitivo, porque era fastidioso, vienen de otro mundo, viene de la comunidad. En ese trabajo etnográfico tenía que presentar un tema libre, cómo me influyo lo del Incario de Joaquín López Antay, pensé porque no presentas algo de Sarhua, de Tabla de Sarhua, y el profesor encantado, algo novedoso... Con ese tema me saque 14 y la máxima nota era 15, nadie sacaba 15... ya no podía ser cohibido, inhibido, el profesor me alabó, me felicitó, me llevo a su casa, me comenzó a preguntar más, más. Solo recuerdo su apellido era el profesor Cabanillas.

Ya después me motivó la premiación de Joaquín López Antay, quién era y cómo era. Quién era Joaquín López Antay, llegué a la Casa de la Cultura, al costado del Palacio de Gobierno y me metí por la gente que había ahí, y sale un viejito con su sombrero con bastoncito y con un trabajo, para mi yo me dije: uy, yo puedo hacerlo mucho mejor (entrevista por G. Borea y G. Germaná, 2008).

\*\*\*

El Premio Nacional de Cultura en la categoría de arte obsequiado al retablista Joaquín López Antay en 1975 es una estrategia estatal que transgredió los límites del arte como venían operando y activándose desde distintas prácticas y discursos. Ésta se da en el marco de una política populista del gobierno militar así como también del creciente interés de los mercados nacionales e internacionales por los productos hechos a mano, del fortalecimiento de los estudios del folklore y arte popular, y de las propuestas que conformarían la teoría social del arte. El premio dividió la escena del arte peruano entre los que apoyaron la decisión y los que se opusieron a ella manifestando que la producción de López Antay no era «arte» sino «artesanía»<sup>17</sup>. No obstante, los debates desatados se apagaron rápidamente, y se continuaron las prácticas de división, jerarquización y de apropiación artística validada solo unidireccionalmente<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> El debate ha sido ampliamente abordado, ver por ejemplo Castrillón, 1977; Lauer, 1982; Villegas, 2013.

<sup>18</sup> A nivel internacional, en 1980s la construcción del «otro» por occidente fue fuertemente cuestionada. En el campo del arte, la exposición del MoMA *Primitivism in the Twentieth Century Art: the Affinity in the Tribal and the Modern* (1984) recibió críticas de los antropólogos quienes mostraron el reforzamiento del paradigma modernista tras la apropiación del arte indígena por similitudes formales en el que estos objetos fueron expuestos a-históricamente, sin autores y sin evidenciar cambios ni apropiaciones (Clifford, 1988; Myers, 2006). Por otro lado, la exposición en el Museo de Indianápolis *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* fue agudamente criticada por Mari Carmen Ramírez (1992)

Solo se ha valorado la capacidad de apropiación, descontextualización e incluso de reconocimiento de las «otras» producciones mediante su diálogo con ellas a los artistas «a secas»; mientras a los «artistas populares» solo se les valora variar sus producciones en tanto no alteren su «tradición». Pese a estos imaginarios y políticas de otredad, en los años ochenta se produjeron nuevamente cambios drásticos en la producción de varios artistas del llamado «arte popular». Por un lado, el premio a López Antay abrió la imaginación hacia la posibilidad de obtener estos reconocimientos, como con Primitivo Evanán. Por otro lado, los años de guerra civil interna, y las experiencias de migración nacional e internacional producto de la violencia, llevó a los productores a redefinir referentes, lenguajes, materiales y formas. Por ejemplo, este es el caso de los retablos y dibujos de Edilberto Jiménez o de Teodoro Ramírez tras abordar experiencias de la guerra civil; o de los retablos de Jesús Urbano tras redefinir su producción en Lima revisitando plásticamente sus recorridos como arriero; o de los retablos de Nicario Jiménez tras su experiencia de migración a Estados Unidos, entre otros. Sin embargo, durante los años ochenta, el estudio del «arte popular» no estaba contemplando estos cambios, sino estaban más centrados en los objetos de las colecciones de «arte popular». El análisis de las prácticas artísticas se retoma con más fuerza desde la antropología a inicios de los noventa<sup>19</sup>.

Con la captura del líder senderista Abimael Guzmán en 1992 y el inicio de una política neoliberal en el Perú dentro de la dictadura fujimorista, al trinomio identidad- desarrollo económico - arte popular se le incluye y lo permea fuertemente el eje del turismo. Desde el turismo se refuerza la construcción del «otro» y del «arte popular». En 1993 se crea PromPerú así como los premios a los Grandes Maestros de la Artesanía Peruana, otorgado por el Instituto de Desarrollo del Sector Informal (IDESI) y el Ministerio de Industria, Turismo e Integración, premiando a Edilberto Mérida, Santiago Paucar (1993), Jesús Urbano, Santiago Rojas (1996), Mamerto Sánchez (2000) entre muchos otros. Arte popular y artesanía son los marcos de referencia en el Perú en los que estos productores tienden a producir, actuar, vender y a reconocerse a sí mismos<sup>20</sup>.

---

quien cuestionó la supuesta mentalidad fantástica atribuida a toda Latinoamérica en contraste a los países de supuesta racionalidad moderna. Más aun investigadores y artistas han cuestionado y reparan en la categoría de «arte latinoamericano» (ej. ver MOLAA 2011) pero aún han hecho poco en debatir la categoría de «arte popular» que es ampliamente utilizada en las escenas artísticas latinoamericanas.

<sup>19</sup> Ver Balarín 1991; Cánepa 1991; Millones y Pratt 1989; Nolte 1991.

<sup>20</sup> La indeterminación, que no es igual a la superación de la categoría, entre «arte popular» y «artesanía» es reforzada mediante diversas, y contradictorias, políticas de estado, mientras la categoría de «arte» continúa en su lugar impoluto más allá que muchos de sus productores operan igualmente dedicando parte de su producción a un mercado de características artesanales o masificadas para consumo turístico-decorativo; o simplemente a un mercado.

## **UN PUNTO DE QUIEBRE... ESTANCADO, Y LA DISCIPLINA DEL MERCADO GLOBAL DEL ARTE**

A fines de la década de 1990 e inicios de la del 2000 comenzó a surgir una nueva agenda en el sistema artístico peruano, articulado a un contexto en el que las movilizaciones en el espacio público para derrocar la dictadura fujimorista visibilizaron una serie de sujetos en términos políticos, en el que indígenas y artistas movilizaron referentes culturales y simbólicos claves que permitieron congregar demandas y sueños. Sugiero que tres factores, principalmente, han contribuido a iniciar un giro en cuanto al cuestionamiento de la categoría de «arte popular» y a las delimitaciones del sistema dividido del arte que este artículo aborda.

Un primer factor que ha contribuido es la emergencia del arte de la Amazonía en la escena limeña (ver Borea, 2010). La Amazonía históricamente ignorada irrumpe en el imaginario limeño centralista desde fines de los años noventa desde sus líderes amazónicos quienes levantan su voz por sus derechos y defensa de sus territorios, y ponen en movimiento, ellos mismos, sus propios símbolos culturales. Sostengo que el arte amazónico se articula entonces a la escena artística capitalina en un contexto y posición distinta al «arte popular» construido principalmente desde lo andino y los sujetos andinos, y el cual ha sido constantemente mirado, referido, apropiado y jerarquizado. Pese a que ciertos regímenes de circulación ubicaron en un inicio a los artistas amazónicos como artesanos o artistas populares, los artistas amazónicos han exigido, y vienen construyendo, otro horizonte de sentido para la categorización y circulación de sus trabajos: como lo están haciendo Rember Yahuarcani, Elena Valera, Brus Rubio y otros. Asimismo, el trabajo curatorial y de promoción de Gredna Landolt y principalmente de Christian Bendayán han permitido abrir exposiciones en sitios claves<sup>21</sup> con propuestas artísticas plurales, a través de varias exposiciones en el tiempo<sup>22</sup>.

Desde mediados del 2000, propuestas curatoriales también han buscado revisar las relaciones de lo que se llama «arte popular» -ya sea buscando diálogos entre artistas

---

<sup>21</sup> El Centro Cultural de San Marcos y el Centro Cultural de España han sido plataformas que han jugado un importante rol en estas redefiniciones.

<sup>22</sup> Exposiciones consecutivas sobre la Amazonía han contribuido a ubicar el tema y a sus actores en la esfera cultural capitalinas, entre ellas están exposiciones colectivas como: El Ojo Verde. Cosmovisiones Amazónicas (2000-2001), Serpiente de Agua. La Vida Indígena en la Amazonía (2003), Amazonia al Descubierta. Dueños, costumbres y visiones (2005) and La Piel de un Río. La Amazonía en el Arte Contemporáneo (2008), «El Milagro Verde». Historia de la Pintura Amazónica (2012) y Usko Ayar (2013); a las que se suman diversas exposiciones individuales de artistas amazónicos y de aquellos que integran el tema amazónico, así como premios como el segundo puesto del Concurso Pasaporte para un Artista (2011) otorgado al artista Brus Rubio.

de distintas tradiciones como la exposición *Manos Artesanas* (curada por C. Ramos y producida por CIAP, 2006) o intentando subvertir estructuras dicotómicas como *Grandes Maestros del Arte Peruano: Mérida, Rojas, Urbano y Sánchez* (curada por G. Borea y G. Germaná, 2008). Estas exposiciones han sido, sin embargo, menos reiteradas en el tiempo; sus propuestas han tendido a ser reubicadas por la prensa en el campo de lo «popular» o la «tradición»; y han sido planteadas principalmente desde nociones de reconocimiento.

Un segundo aspecto que ha contribuido a redefinir el campo del arte es el abordaje de los años de violencia política desde la sociedad y el arte. Con el eminente derrocamiento de Alberto Fujimori y debacle moral varios productores comienzan a colocar su mirada en los años de guerra civil y dictadura, y con ello en cuerpos, espacios y memorias donde el sujeto andino comienza a ser entendido en otros términos: como violentado y sujeto político a la vez. Si bien, ya a fines de los ochenta los llamados «artistas populares» comentan y se pronuncian sobre la violencia política, tanto por ejemplo en Lima y Ayacucho, es principalmente desde el 2000 que estas prácticas son miradas, analizadas y evocadas por la investigación antropológica (Ulfe, 2004, 2011; Jiménez, 2005) y por el discurso artístico-curatorial. Se visibilizan en estos términos trabajos como los de Florentino y Edilberto Jiménez.

Un tercer aspecto que contribuye al giro del sistema jerárquicamente dividido del arte, es la discusión más abierta del racismo y de lo cholo. Si bien hay varios trabajos previos sobre racismo; a inicios del 2000 se produce una amplia discusión en la esfera pública del racismo y discriminación, y en paralelo se va dando una resignificación de lo cholo y lo chicha desde distintas plataformas y actores, con fuerte participación de la publicidad y el mercado<sup>23</sup>. Distintas exposiciones y proyectos abordan sistemáticamente las diversas estéticas urbanas, en muchos casos con participación de los productores, como el caso del proyecto *Sabroso* (por C. Bendayán, S. Alfaro y A. Villar); *De Perlas y Lentejuelas* (curada por A. Castrillón 2004), *Neón-colonial. El afiche chicha en el arte* (curada por G. Buntinx 2004), los conversatorios *Lo Cholo en el Perú* (organizado por C. Ramos 2006) o la más reciente exposición *¡A mí qué Chicha! (más que un arte una lucha)* (curada por A. Villar 2013 y 2014)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> En un contexto mayor, en el 2004 la serie televisiva sobre la vida de la cantante Dina Paucar gana la sintonía de audiencia, mientras los limeños tradicionales descubrían una nueva Lima con capacidad de consumo y ciudadanos más empoderados.

<sup>24</sup> Dos aspectos, que se cruzan, y han repotenciado la resignificación de «lo cholo» son, por un lado, la redefinición del imaginario y políticas de Lima con la gestión de S. Villarán bajo el slogan de «Lima Ciudad para Todos» (2010-2014) basadas en la recuperación del espacio público y promoción de cultura viva; y por otro lado, desde la nueva Marca-Perú y sus formas de creación de identidad y nación.



Es decir, tanto desde lo amazónico, de lo político, como desde lo cholo —ámbitos no apropiados por el indigenismo y el folklore— se ha comenzado a cuestionar las delimitaciones del campo del arte<sup>25</sup>. No obstante, para los artistas cuyas producciones circulan en el régimen de «arte popular» en el Perú, donde la piedra angular es lo andino, hay una dificultad —y en algunos casos no hay un interés, dado que hay un mercado abierto y reconocimiento a este nivel— en revisar abierta y críticamente la noción de «arte popular», dándose sí cuestionamientos en la esfera de la conversación<sup>26</sup>. Hay un horizonte histórico de sentido, recogiendo esta noción desde Aníbal Quijano (2000; 2009), que les abre a los sujetos andinos otros canales de circulación que crean reconocimientos —como «lo popular», «los amautas», «los maestros de artesanía», o incluso de «patrimonio vivo» (ver imagen 2)—, pero argumento que estos reconocimientos se ubican en ejes de jerarquización y avivan la diferencia de la «otredad».

En este devenir, los museos en Lima han mostrado algunos cambios aunque parciales. En el 2010 el Museo de Arte de San Marcos en celebración de sus cuarenta años presentó su colección ampliada de arte contemporáneo incluyendo obras de los artistas huitoto Santiago y Rember Yahuarcani siendo un hito importante. Pero pese a ello aún no hay lecturas transversales que crucen la separación entre sus colecciones de arte moderno y contemporáneo y su colección de arte popular. En el 2013, se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo- Lima con la exposición *Lima 04*. La sección *Entornos Reconfigurados* curada por Gabriela Germaná mostró trabajos de los artistas Primitivo Evanán y Elena Valera, así como de los artistas más jóvenes Paloma Álvarez y Luis Torres Villar en torno a la migración y la apropiación de la ciudad<sup>27</sup>. Sin embargo, hasta el momento el Museo no ha vuelto a generar ninguna exposición temporal ni reflexión sobre una nueva contemporaneidad, más allá que albergue en préstamo parte de la colección de Micromuseo. Este último un proyecto museológico conducido por el crítico de arte Gustavo Buntinx en el que las distinciones y categorías artísticas son abolidas por la noción de «artífice» y en el que se incide en las mezclas y yuxtaposiciones más que en la pureza (ver Buntinx 2007). Si bien la propuesta de Micromuseo puede ser sugerente en términos de subvertir categorías, un artista reconocido como «artista popular» y familiarizado con la propuesta de Micromuseo me señaló que prefería llamarse «artista popular»

---

<sup>25</sup> Sin embargo, lo amazónico, lo político, como lo cholo está adquiriendo hoy también tintes de fórmula.

<sup>26</sup> En espacios de conversación próxima emergen múltiples cuestionamientos a estas categorías. Ver Ulfé 2011, TgP 2008 (audiovisual de exposición *Grandes Maestros del Arte Peruano*).

<sup>27</sup> Daniel Contreras en su curaduría integró el trabajo del colectivo LimaFotoLibre cuyo trabajo no había sido parte de exposiciones del circuito de arte contemporáneo. Ver la investigación de Jorge Juárez.

antes que «artífice» ya que él era «artista». Al intentar salir de las distinciones para proponer «artífice», Buntinx —quien es parte del sistema del arte— parece no tomar en cuenta las batallas políticas y simbólicas para los sujetos en ser y sentirse «artistas» (populares). En este sentido, Manuel Kingman también se pregunta «¿cómo las discusiones teóricas de Buntinx se corresponden con la opinión de los artistas populares sobre su misma práctica?» (2012, p. 58). Por otro lado, el Museo de Arte de Lima ha incorporado parte de la colección Macera y, de acuerdo a su Directora, prescindirá de la categoría de «arte popular» en el guion de su nueva exposición permanente<sup>28</sup>. Adicionalmente es claro que en las exposiciones temporales ha habido una apertura hacia trabajos del cuerpo desde el ámbito del género, pero el museo no ha traspasado aun el sistema dividido al abordar lo contemporáneo en sus exposiciones. Si bien el comité de arte contemporáneo ha adquirido recientemente una obra del artista Huitoto-Bora Brus Rubio, lo cual es una respuesta a los procesos señalados líneas arriba y es importante, queda pendiente saber cómo será leída la contemporaneidad por el museo.

Es principalmente en el mercado y en sus mecanismos de intentar situar la escena artística peruana en el radar internacional y bajo valores «globales» del arte donde el giro local hacia el traspaso de las estructuras duales y jerárquicas se choca y estanca. Basta comenzar constatando como ninguna galería de arte limeña promueve sostenidamente a artistas de otras tradiciones culturales<sup>29</sup>. Por otro lado, en febrero del 2013, la VII subasta de verano del MALI estuvo enfocada, nada menos que en: «Arte Popular» y se organizó en cuatro sesiones: 1. Tradiciones Peruanas; 2. Gráfica Popular; 3. Miradas sobre el Arte Popular, y 4. Textiles<sup>30</sup>. Nuevamente, se remarca las «tradiciones» de unos, y las «miradas» de unos hacia los «otros». Estas miradas serían las que hacen del «arte popular» un «arte contemporáneo». Adicionalmente es importante reparar en la organización de los lotes. En «Tradiciones Peruanas» entraban obras con autor, anónimas, y atribuidas a etnias; producciones de mediados del s. XX como del 2000; producciones con diversas funciones e intencionalidades,

<sup>28</sup> Comunicación personal con la directora del MALI, Natalia Majluf.

<sup>29</sup> La galería 80m2 fue una excepción en sus inicios. Ahí se celebró la individual Llanchara Solo Piel de Rember Yahuarcani. La galería Enlace también ha expuesto a Yahuarcani, pero ha realizado la exposición no en el espacio galerístico sino en una oficina del Corte Inglés. Espacios de galería-tienda tienden a presentar propuestas más plurales.

<sup>30</sup> «Esta VII Subasta de Verano se enfoca en el arte popular, un campo que muchos considerarían ya transitado y conocido. Hemos intentado sin embargo ampliar la visión, de manera tal que podamos ver la forma en que ha evolucionado las artes populares en el país, no solo en las zonas rurales, sino también en relación a la estética producida desde la ciudad y la mirada que los artistas de diversos ámbitos dirija hacia éstas producciones» (Museo de Arte de Lima, Subasta de Verano, 2013).

pero más allá de todo este reiterado «cajón de sastre», los precios estimados sí parecían estar en una pequeña cajita, fluctuando solo entre los \$100 a 1500 dólares<sup>31</sup>. En «Gráfica Popular» entre carteles anónimos se encontraba la obra de Elliot Túpac con un valor estimado de \$1000-1300 dólares. En «Contemporáneo/Miradas sobre el Arte Popular» se ubicaban sí obras con autor, producidas en los últimos 15 años y con precios estimados bastante más altos: entre 1200 y 8000 dólares<sup>32</sup>. Dos meses después de esta subasta se inauguraba la primera edición de las dos ferias de arte de Lima: PARC y ART LIMA; en el 2014 ambas ferias tuvieron sus segundas ediciones. Hasta la fecha, las dos transitan y refuerzan el sistema dual del arte (incluyendo también a la feria paralela APUFF): visibilizando solo el arte contemporáneo de aquellos sujetos que se les permite ser contemporáneos e invisibilizando el trabajo de otros. Las plataformas de visibilización que estas ferias aducen ser tienen sus sujetos y valores determinados. Ni siquiera ART LIMA<sup>33</sup> que cuenta con gestores que han contribuido y contribuyen a pensar y quebrar el sistema del arte dividido ha podido subvertir la disciplina y el encantamiento del mercado y de los valores del arte «global».

## REFLEXIONES FINALES

La construcción y activación del «arte popular» ha legitimado y permitido la construcción de la categoría de «arte», en el sistema dual y jerárquico del arte. Pese a ello, durante el s. XX, se han logrado una serie de alcances, como el conocer estas prácticas y su devenir en el tiempo; crear colecciones e identificar a sus actores; abrir mercados; y generar algunos debates que han visibilizado aspectos de clase. Al mismo tiempo, la esfera del «arte popular» ha sido forjada desde la actuación y estrategias de los mismos artistas que se han ubicado y han moldeado las plataformas de visibilización y mercado que se estaban ofreciendo a ellos. «El arte popular» ha sido el ámbito en el que muchos han sido reconocidos como actores y artistas.

---

<sup>31</sup> Compuesta por la «Corte Celestial» (2004) de Mamerto Sánchez con un valor estimado de \$350-450; una chakitacla sin fecha de valor estimado de \$200- 250; la «Toma de Masato después del Trabajo Colectivo» sin fecha de Elena Valera con valor estimado de \$600-800; de un otorongo de madera del pueblo Bora sin fecha con valor de \$180-200; de unas seis cruces de Ayacucho del s. XX con un valor estimado de \$1300-1500, entre otros lotes. Ver Borea (2006) sobre los modos de exponer el «arte popular» en los museos de Lima a mediados del 2000 donde se manejan pautas similares.

<sup>32</sup> Compuesta por trabajos de Eliana Otta de la Serie «Paredes Vecinas» (2012) con un valor estimado de \$1200-1300; de Miguel Aguirre «Felino Randy y los Supergenéticos» (2011) con valor estimado de \$7,500-8000, entre otras.

<sup>33</sup> En Art Lima, hay ciertas pocas exposiciones, como en el stand de Micromuseo o en proyectos como la participación de un día de Luis Cueva Manchego en 2013.

Pero esta categoría en sí misma actualiza una ideología. Esta categoría crea distinciones y jerarquizaciones raciales, simbólicas y de mercado. Sostengo que la categoría de «arte popular» ha alcanzado su límite y no debería continuar reproduciéndose. Ello no implica que todos los artistas, artífices o productores simbólicos tengan las mismas tradiciones artísticas; ello no implica perder de vista las especificidades y debates en los que se insertan los artistas y sus propuestas; pero sí permite justamente no empaquetar a unos en una categoría que está cerrada por un horizonte epistemológico que tiene su origen en distinciones y clasificaciones del pensamiento moderno y de las jerarquizaciones modernistas, y que no posibilita mayores poéticas y políticas que cuestionen los valores atribuidos y que permita otro tipo de diálogos.

No se trata de hablar de arte popular y su relación con las prácticas artísticas contemporáneas, ni de las miradas contemporáneas sobre las tradiciones populares, sino que se trata de trabajar en otros horizontes epistemológicos no modernos, es decir, no dicotómicos. Por contradictorio que suene, actualmente el llamado «arte contemporáneo» y en especial sus plataformas de difusión, enunciación y mercado actúan en un horizonte de sentido moderno. Se trata entonces de trabajar en horizontes epistemológicos efectivamente contemporáneos donde se valoren cruces —no solo discursivos, visuales o materiales, sino de epistemologías— apropiaciones, reformulaciones y montajes en diferentes direcciones y no solo unidireccionalmente como se han valorado hasta ahora en el Perú.

Se hace necesario escuchar a los artistas y discutir con ellos; promover sus propias investigaciones y analizar conjuntamente su obra y estéticas desde lógicas policéntricas. Esto ya ha sido incidido por la antropología reiteradas veces: pero es ahí donde se debe trabajar más en Latinoamérica. Ello implica conocer historias del arte dentro de otros esquemas de reflexión, y preguntarse ¿cuál es el lugar real de la costumbre en las prácticas artísticas actuales?; desempacar la noción de tradición y costumbre, ¿cómo ésta es revisitada, reforzada, transgredida por los artistas?; ¿qué sentidos y propuestas emergen de la obra y su realización? ¿Qué lecturas, conocimientos y experiencias tienen los artistas de su obra? ¿Qué nuevas aproximaciones se pueden hacer? ¿Cómo estos trabajos y artistas están circulando y actuando? Es fundamental generar una polifonía de voces, así también como es imprescindible estudiar y develar los procesos históricos e ideológicos que sustentan la organización de la información, políticas, mercados, movilidad y visibilidad. Sobre todo, se hace necesario repensar y rehacer conjuntamente nuevas formas de simbolizar, mirar, definir y presentar donde estas dos categorías que se crean en oposición —«arte» y «arte popular»— se subviertan y podamos hablar no solo de nuevas geografías del arte, sino de un campo epistemológico distinto basado en descentramientos reales del conocimiento, la producción y el valor.



Imagen 1: recurrente visualidad expositiva del «arte popular».

Exposición: *¿Arte Popular?: Tradiciones sin Tiempo*, 2014, ICPNA. Foto: de la autora.



Imagen 2: tarjetas de presentación, autorrepresentación y horizontes de sentido.

Elaboración de la autora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan (1979). *Arte y Sociedad Latinoamérica: Sistema de producción*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, Juan (1981). *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Alfaro, Santiago (2009). *Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales. Lima: PUCP.
- Appadurai, Arjun (1986). «Introduction: Commodities and The Politics of Value» en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 3-64. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun (2013). *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*. Londres: Verso.
- Balarín, Claudia (1991). *Arte popular e identidad*. Tesis de Licenciatura en Antropología. Lima: PUCP.
- Barriga Tello, Martha (2004). *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño. Siglo XVIII: antecedentes y aplicación*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge
- 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*, pp. 133-168. Lima: Concytec.
- Borea, Giuliana (2010). «Personal Cartographies of a Huitoto Mythology. Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene». *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, 2(2), 67-87.
- Borea, Giuliana & Gabriela Germaná (2008). «Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad» en Toronja (ed.), *Grandes Maestros del Arte Peruano* (catálogo), pp. 12-21. Lima: TgP.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Buntinx, Gustavo (2007). *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de micromuseo («al fondo hay sitio»)*. Lima.
- Cánepa, Gisela (1991). *Máscara, transformación e identidad en los Andes: el uso de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo*. Tesis de licenciatura en Antropología. Lima: PUCP.
- Castrillón, Alfonso (1977). «¿Arte popular o artesanía?» *Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia*, 10, 16.

- Clifford, James (1988). «Histories of the Tribal and the Modern» en *The Predicament of Culture*, pp. 21-54. Cambridge: Harvard University Press.
- Dean, Carolyn (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- Estenssoro, Juan Carlos (1997). «Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850». En H. Urbano (ed.), *Tradición y modernidad en los Andes*, pp.181-195. Cusco: CBC.
- Fraser, Valerie (1990). *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Foster, Hal (2002). «Dialects of Seeing» en Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics and Visual Studies*, pp. 215-230. New Haven: Yale University Press.
- Fox, Claire (2013). *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Canclini, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México D.F.: Ediciones Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (198 ). «Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?». *Revista Diálogos de la Comunicación*, 17.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- Germaná, Gabriela & María Eugenia Yllia (2008). *Miradas alternas: visiones y discursos en la colección de arte popular del MASM*. Lima: Museo de San Marcos.
- Habermas, Jürgen (2002). «Modernity—An Incomplete Project». En Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, pp. 3-15. Washington: Bay Press.
- Jiménez, Edilberto (2005). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP; COMISEDH, DED Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica, Programa Servicio Civil para la Paz (ZFD).
- Kingman, Manuel (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO.
- Kusunoki Rodríguez, Ricardo (2009). «Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)». *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 6, 47-60.
- Lauer, Mirko (1982). *Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- MAMM-Museo de Arte Moderno de Medellín (2010). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano. Realizado en Mayo de 1981*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Majluf, Natalia (1999). «Más allá del texto. Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública» en 2do Encuentro del Seminario Internacional Los estudios de arte desde América Latina: Temas y problemas, organizado por R. Eder con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México y Getty Foundation. Buenos Aires, octubre.
- Marcus, George & Fred Myers (1995). «The Traffic in Art and Culture: An Introduction». En Marcus y Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, pp.1-51. California: University of California Press.
- Mendoza, Zoila (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Merino, Mildred (2003 [1974]). «Hacia una Teoría del Folklore Peruano». En *Wifala*. Lima: IRA.
- Millones, Luis & Mary Louise Pratt (1989). *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP.
- MOLAA (Museum of Latin American Art, Long Island Beach- California) (2011). Simposio «Between Theory and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century» llevado a cabo del 11 al 13 de marzo.
- Mujica Pinilla, Ramón (2005). «Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mújica Gallo y el I.A.C.». *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, 2.
- Museo de Arte de Lima (2013). *Subasta de Verano*. Lima: MALI.
- Myers, Fred. (2001). Introduction: The Empire of Things. En F. Myers (ed.) *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*. Albuquerque: School of American Research Press.
- Myers, Fred (2006). «'Primitivism' Anthropology and the Category of 'Primitive Art'». En Christopher Tilley y otros (eds.), *Handbook of Material Culture*. Nueva York: Sage Publications.
- Nolte, Josefa (1991). *Quelcay: arte y vida en Sarhua*. Lima: Terra Nuova.
- Organización de Estados Americanos (1973). *Primera Reunión Técnica de Artesanías y Artes Populares*. Washington DC: OEA.
- Osorio, Alejandra (2008). *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*. Nueva York: Palgrave Macmillan.



- Quijano, Aníbal (2000). «Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America». *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533- 580.
- Quijano, Aníbal (2009). «Colonialidad del poder y Des/colonialidad del poder». Conferencia dictada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, el 4 de setiembre.
- Rancière, Jacques (2004). *The Politics of Aesthetics*. Nueva York: Continuum.
- Ramírez, Mari Carmen (1992). «Beyond the 'Fantastic', Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art». *Art Journal*, 60-68.
- Roel Mendizábal, Pedro (2000). «Del folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros». En C.I. Degregori (ed.), *No hay país más diverso*. Lima: PUCP.
- Rosaldo, Renato (2005). «Foreword». En *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Shiner, Larry (2003). *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sabogal, José (1945 [1975]). «Arte vernacular peruano. Retablos de Ayacucho». En *Del Arte en el Perú*. Lima: INC.
- Schieffelin, Bambi, Kathryn Woolard & Paul Kroskrity (eds.) (1998). *Language Ideologies: Practice and Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiner, Larry (2001). *La Invención del Arte: Una Historia Cultural*. Barcelona: Paidós.
- Stastny, Francisco (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones Edubanco.
- Tord, Luis Enrique (1974). *El indio en los ensayistas peruanos: 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas.
- Ulfe, María Eugenia (2004). «El arte de los retablos ayacuchanos: religiosidad, historia y práctica cultural emergente». *Allpanchis*, 64, 73-99.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. PUCP: Fondo Editorial.
- Villegas, Fernando (2013). «La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del Premio de las Artes a Joaquín López Antay». *Revista de historiografía*, 19, 75-87.
- Viqueira Albán, Pedro (1999). *Property and Permissiveness in Bourbon Mexico*. Oxford: SR Books.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2001). «Gil de Castro, el pintor de los libertadores». En Scarlett O'Phelan (ed.) *La Independencia en el Perú: de los Borbones a Bolívar*, pp. 455-508. Lima: Instituto Riva Agüero.