

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



DESEO, DECISIÓN Y LEGITIMACIÓN:

Las posturas críticas y prácticas frente al mercado del arte de los egresados jóvenes de escuelas de arte limeñas.

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL**

AUTOR

Debrah Inés Montoro Rodríguez

ASESOR

Mauricio José Godoy Paredes

Lima, Noviembre del 2017

Resumen

Esta investigación desarrolla las aspiraciones de egresados de instituciones de formación artística limeñas en relación con el *mercado del arte*. Uno estudió en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, otro en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y la última en la Escuela de Arte Corriente Alterna. Su finalidad es entender la postura práctica y crítica de los egresados frente a la relación *mercado del arte-artista*. La estructura del concepto *capacidad de aspirar* planteado por Appadurai, orientado a personas en situación de pobreza, se aplica en estos egresados. Se plantean tres niveles de agencia. El primero radica en tener sueños, deseos y metas. Esto implica una reflexión respecto a los parámetros de éxito del egresado. El segundo, es tener el poder de decidir si se desea ser parte del mercado del arte o no. El tercero, es tener los recursos para hacer realidad la decisión tomada. Se desarrolla una metodología etnográfica, durante un proceso documental, para tener un acercamiento testimonial y sensorial de las perspectivas de los egresados respecto a estos niveles de agencia. Esta metodología con base en la reflexividad maneja recursos de la observación participante, del cine ensayo, del *cinéma vérité*, del documental performativo y de la etnografía sensorial. La edición en el documental es el proceso que sistematiza todo lo vivido en el campo. Considerando que el planteamiento del cine ensayo es generar un orden reflexivo, se afirma que una edición hecha bajo sus parámetros, permite inducir la reflexión del espectador, reflexión que previamente vivió la realizadora, quien también es egresada de una facultad de arte limeña.

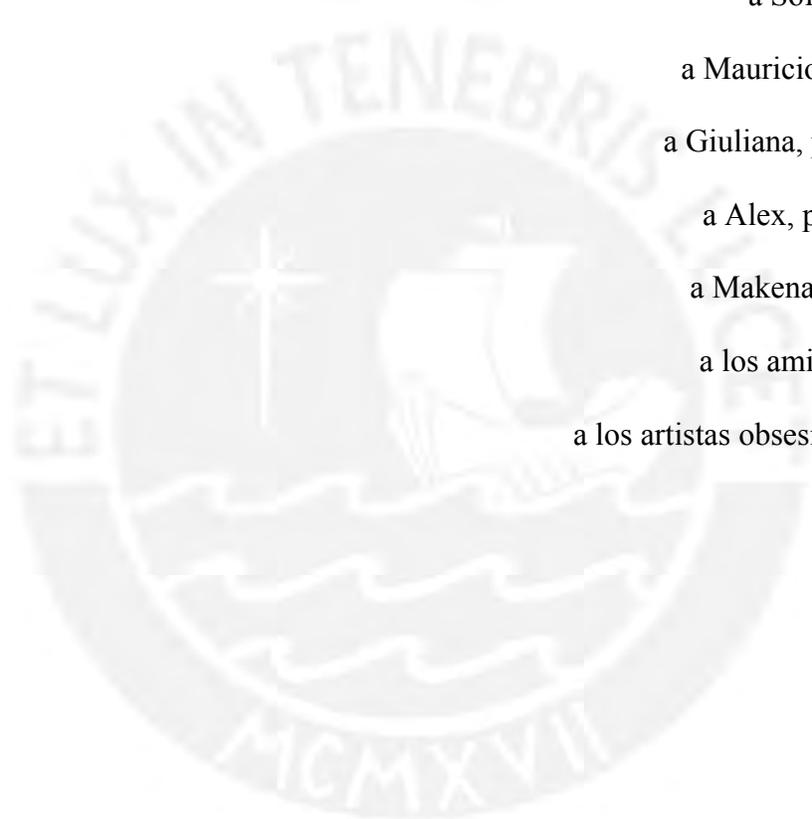
Palabras clave: Reflexividad, mercado del arte, mundo del arte, artista, arte, capacidad de aspirar, documental, etnografía sensorial, cine ensayo, voz poética.

Abstract

This research develops the aspirations of graduates from the schools of arts of Lima in relation with the *art market*. One of them studied at Facultad de Arte of Pontificia Universidad Católica del Perú, the other at Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú and the last one in Escuela de Arte Corriente Alterna. The aim of this research is to understand the practical and critical perspective of the graduates in relation to the *artist-art market* relationship. The structure of Appadurai's concept of *capacity to aspire*, oriented to poverty, applies to graduates of these institutions. Three levels of agency are proposed. The first relies on having dreams, wishes and goals, which implies a reflection on the graduates' parameters of success. The second is to have the power to decide whether they want to join the art market or not. The third is to have the resources to make the choice come true. An ethnographic methodology is developed, through a documentary process, to make a testimonial and sensory approach to the graduates' perspectives in regard to these agency levels. This methodology, which is based on reflexivity, handles resources of *cinéma vérité*, performative documentary and sensory ethnography. Editing in the documentary is the process that systematizes everything experienced in the field. Considering that essay film promotes reflective thinking, an edition made under its parameters induces the spectator's reflection. The director herself has previously gone through this reflection, being also a graduate student from a school of arts in Lima.

Keywords: Reflexivity, art market, art world, artist, art, capacity to aspire, documentary, sensory ethnography, essay film, poetic voice.

A mi Mamá, por ser
a mi Papá, por seguir
a Daniela, por cuestionar
a Sylvia, por pintar
a Hans, por soñar
a Augusto, por resistir
a Sofía, por revelar
a Mauricio, por remover
a Giuliana, por cuestionar
a Alex, por acompañar
a Makena, por escuchar
a los amigos, por saber
a los artistas obsesivos, por crear



ÍNDICE

Resumen	1
Abstract	2
Lista de Figuras	6
Lista de Tablas	7
Introducción	8
Capítulo 1: Antropología y Mercado del Arte	16
1.1 Arte, antropología y valor	18
1.2 El rol del artista en el mercado del arte	26
1.2.1 El rol del artista según el artista	31
1.2.2 El rol del artista según el otro.....	34
1.3 La escuela o facultad de arte como determinante en el rol del artista	37
1.3.1 Perspectivas del mercado del arte	39
1.3.2 Conductas en la escena artística limeña	42
1.3.3 Cotidianeidad laboral y proyección.....	44
1.4 Toma de decisiones y agencia	46
1.4.1 Primer nivel de agencia: soñar, desear y tener metas	49
1.4.2 Segundo nivel de agencia: toma de decisiones	51
1.4.3 Tercer nivel de agencia: tener recursos	55
1.4.4 Conclusión a modo de gráfico.....	58
Capítulo 2: Metodología y Reflexividad	59
2.1 Estrategias	61
2.1.1 Entrevistas	63
2.1.2 De la cámara participante a la dirección	83
2.1.3 Reflexiones personales	90
2.2 Los personajes y la construcción del sujeto antropológico	96
2.2.1 Hans Raygal - Bellas Artes: Vivo del arte pero no de mi arte	100
2.2.2 Sylvia Fernández - Corriente Alterna: Vivir del arte poéticamente versus la no poesía de un arte planificado	103
2.2.3 Augusto Ballardo - Facultad de Arte PUCP: Volver a invertir	106
2.3 Modos documentales aplicados al trabajo de campo	108
2.3.1 Modo performativo	108
2.3.2 Documental autobiográfico	110

2.3.3 Documental etnográfico	113
2.4 Los otros y yo: reflexividad	114
Capítulo 3: Documental Etnográfico - El Cine como Trabajo de Campo	123
3.1 Documental: etnografía y performatividad	124
3.2 Relaciones entre la etnografía sensorial, el documental performativo, el cine ensayo y el cine^m <i>verité</i>	126
3.2.1 Etnografía sensorial.....	127
3.2.2 Documental Performativo	128
3.2.3 Cine ^m <i>Verité</i>	129
3.2.4 Cine Ensayo	131
3.2.5 Relaciones entre voz abierta y poética como conexiones entre la etnografía sensorial, el documental performativo, el cine ^m <i>verité</i> y el cine ensayo	135
3.3 Referentes Visuales	137
3.3.1 <i>Crónica de un verano</i> - Jean Rouch (1961)	140
3.3.2 <i>Against the grain</i> - Ann Kanneko (2008).....	143
3.3.3 <i>Biggie and Tupac</i> - Nick Broomfield (2002)	146
3.3.4 <i>Goldsmiths: ¿Pero es arte?</i> - Victoria Silver (2010)	148
3.3.5 <i>Reassemblage: From the firelight to the screen</i> - Trinh T. Minh-ha (1983).....	149
3.3.6 <i>F for Fake</i> - Orson Welles (1973).....	152
Capítulo 4: Documental <i>No ¿Sí? ¡Ya No! Deseo, Decisión y Legitimación frente al Mercado del Arte Limeño</i>	156
4.1 Propuesta de producción	158
4.1.1 Locaciones.....	159
4.1.2 Sujetos	161
4.2 Sinopsis.....	162
4.3 Guion	162
Conclusiones	164
Bibliografía	175
Filmografía.....	177
Apéndices	178

Lista de Figuras

Figura 1. Gráfico sobre las relaciones entre la capacidad de aspirar y los niveles de agencia.	58
Figura 2. Registro de “Chichito”. Modelado realizado por encargo. Primera visita al taller de Hans – Ate (Setiembre 2016)	79
Figura 3. Hans Raygal retocando escultura. Cuadro geométrico. Registro realizado en la primera salida de campo con cámara. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro....	87
Figura 4. Cuadro de la reunión entre los tres artistas y yo. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro	89
Figura 5. Augusto Ballardo retocando su obra en el montaje de su muestra individual. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.	94
Figura 6. Amigos de Augusto Ballardo retocando su obra y el espacio en el montaje de su muestra. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	94
Figura 7. Protesta de los estudiantes de laFacultad de Arte PUCP durante la muestra de fin de año. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	95
Figura 8. La realizadora (yo) haciendo seguimiento con cámara a Augusto Ballardo. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	111
Figura 9. La directora (yo) frente al espejo. Cuadro que abre el bloque de reflexividad. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.	119
Figura 10. Libro La etnografía. Método, campo y reflexividad de Rosana Guber, usado en la investigación, sobre la contraportada de Manual del artista emergente de Martín Sartré, libro adquirido por su contenido irónico en torno a la escena artística. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.	119
Figura 11. Gráfico de la metodología y sus aplicaciones en el documental No ¿Sí? ¡Ya No!.....	122
Figura 12. Marco Testino y asistente a la exposición. Imagen captada bajo la consigna de fotógrafo de sociales. Foto: Andy Martínez.....	125
Figura 13. Augusto Ballardo y sus amigas de la universidad y del taller que comparten. Imagen captada bajo la consigna de fotógrafo de sociales. Foto: Andy Martínez.....	126
Figura 14. Libro ¿Cuánto vale el arte? de Isabelle Graw intervenido por la directora (yo). Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	133
Figura 15. Libro ¿Cuánto vale el arte? de Isabelle Graw nuevamente intervenido por la directora (yo). Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.	134
Figura 16. Cuadro inicial de advertencia. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	135
Figura 17. Cuadro de la secuencia que da inicio al bloque “Memorias”. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.	137
Figura 18. Marilou conteniendo las ganas de llorar mientras da su testimonio. Fotograma del documental etnográfico Crónica de un verano de Jean Rouch Fuente: [https://vimeo.com/54909410] Consulta realizada el 02/07/2017.	142
Figura 19. Plano detalle de Hans Raygal mientras relata el quiebre lo lleva a estudiar arte. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	142
Figura 20. Sylvia trabajando en el taller mientras su hija Emma lava sus pinceles. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	144
Figura 21. La directora (yo) frente al espejo realizando el gesto de su autorretrato. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro.....	152
Figura 22. Elmyr de Hory realizando una reproducción de Matisse. Fotograma del film F for Fake de Orson Welles.	153

Figura 23. Fotograma del film F for Fake de Orson Welles. 153

Figura 24. Cuadro de la secuencia donde se colocan, uno sobre otro, libros que abordan el mercado del arte. Fotograma del documental No ¿Sí? ¡Ya No! de Debrah Montoro. 154

Lista de Tablas

Tabla 1. Entrevistados durante primera etapa. Orden cronológico de encuentro según centro de formación. Elaboración: Debrah Montoro. 65

Tabla 2. Egresados con los que se trabajó en el documental No ¿Sí? ¡Ya No! y los aspectos que sirvieron para determinar el momento a desarrollar cómo punto de partida. Elaboración: Debrah Montoro. 98

Tabla 3. Espacios y tipos de situaciones registradas durante el rodaje con los egresados. Elaboración: Debrah Montoro. 160



Introducción

Los conceptos claves para el problema de investigación de esta tesis son: arte, artista, *mundo del arte y mercado del arte*. Las relaciones entre estos son de poder y legitimación. Para algunos, el artista es valorado por el *otro* a raíz de su posicionamiento en el mercado del arte. Graw planteó que al “mercado se atribuye una creciente autoridad en materia artística, como ocurrió en los últimos años, la dialéctica arte-mercado se hace más clara y extrema (...). La realidad solo puede ser captada en situaciones extremas, como el boom del arte” (2013, p. 115). Estas relaciones definen una imagen sobre el mundo y mercado del arte, de modo que un artista emergente, aspirante a artista o artista consagrado se cuestiona sobre si le gustaría insertarse en el mercado del arte o no. Sin embargo, las relaciones de poder trascienden el deseo de pertenencia al mercado del arte y determinan quiénes entran y quiénes no. Además, es necesario revisar cuál es el rol del deseo en la pertenencia al mercado del arte.

La siguiente investigación tiene como finalidad entender la postura práctica y crítica de egresados de la facultad y escuelas de arte limeñas frente a la relación *mercado de arte-artista*. Respecto a insertarse en el mercado del arte, hay decisiones que tomar. En principio, está decidir si se desea pertenecer o no. Si se decidió que sí, está el hecho de escoger bajo qué figura. Si consideramos las figuras que menciona Thornton (2010), estas serían curador, coleccionista, crítico, galerista y artista. Esta tesis tiene como eje la inserción dentro del mercado del arte bajo la figura de artista. Busco un acercamiento hacia los procesos involucrados en la no inserción o inserción en este mercado. Abordaré tres casos: Un artista que no está inserto, un artista que está en pleno proceso de inserción y una artista que estuvo en el mercado del arte, pero ya no está. Entre las causas frente a estos escenarios están las reacciones frente a las dinámicas de representación que se generan, y una de sus

consecuencias es el no interés en el mercado del arte. También está presente el hecho de no poder ser parte de este. Sin embargo, estas causas no son ítems independientes, se relacionan con otros factores y trascienden posturas polarizadas. Si bien procuro entender qué hay detrás de la decisión de estar o no en el mercado del arte, busco conocer la relación del artista con su deseo. Lo anterior implica preguntarse: ¿Por qué y para qué el egresado de arte desearía insertarse en el mercado del arte o no?

Un documental titulado *Goldsmiths: ¿Pero es arte?* muestra una aproximación a la cotidianidad de un grupo de egresados de la maestría en arte de esta escuela, considerada una de las más prestigiosas en su rubro. En este documental, se pueden ver distintos desenlaces respecto al proceso post egreso. Algunos quedan endeudados, mientras otros deben ser “humillados”¹ para luego legitimarse como artistas, siendo parte de exposiciones en galerías consideradas de prestigio. Al igual que en el film anterior, la situación de acabar la escuela de arte es el punto de partida de mi investigación. Sin embargo, mi interés está en el grupo de egresados de instituciones limeñas que no están insertos actualmente en el mercado del arte. No obstante, durante el proceso vi necesario evidenciar las dificultades de pertenecer al mercado del arte. Abordé un caso de este tipo. También noté que existe la ruta de salida del mercado del arte y decidí abordarla. El foco está en analizar los procesos que condujeron a los egresados a sus estilos de vida actuales y en evidenciar que cada escenario –el de ser parte del mercado del arte, el de no ser y el de haber estado– presenta diversas complejidades.

Durante la primera etapa del trabajo de campo, trabajé con una selección de 14 egresados de tres instituciones de educación artística limeñas: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Escuela de Arte Corriente Alterna y

¹ El término “humillado” refiere a momentos no gratos que tuvo que pasar el artista para ser parte del mundo del arte (ver Apéndice A).

Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Esta etapa consistió en la realización de entrevistas, grabadas solo en audio. Luego, escogí tres egresados, uno de cada institución, para realizar una segunda etapa de trabajo de campo. Esta consistió en conocer sus espacios de cotidianidad mediante la observación participante y la experimentación con el uso de la cámara para ver cómo los egresados se relacionaban con ella. Partiendo de lo propuesto por Rosana Guber (2005), la observación participante radica en la inespecificidad de sus actividades, ya que puede implicar acciones cotidianas como hacer las compras, integrar un equipo, ser objeto de burla, confidente, entre otras. La ambigüedad de estas acciones, más que una desventaja, es una cualidad que la distingue a la observación participante del resto de estrategias de investigación (p. 171). En este sentido, durante el trabajo de campo cociné, fui confidente, ayudé en algunas labores, etc.

No todos los egresados asumen la figura de artista en la práctica laboral que les genera ingresos. Algunos se desempeñan como profesores, directores de arte, diseñadores, etc. Respecto a lo observado en mi entorno y lo escuchado en las entrevistas, la mayoría de ingresos no proviene de la venta de obras de arte. Son pocos los egresados que viven de su producción artística, sea al 100% o en mayor nivel. A raíz de esta observación, surgió un interés en esta mayoría que no vive de la venta de su producción artística. Busco entender y analizar qué hay detrás de su no inserción en el mercado del arte. Además, me interesa lo que ocurre con el artista que está inserto en el mercado del arte y que a pesar de realizar transacciones económicas, está en constante inversión: Todavía no ve los beneficios económicos.

Esta investigación es pertinente porque muestra los procesos vinculados a la toma de decisiones en relación a la no inserción o inserción en el mercado del arte. Retrata diferentes estilos de vida que se desprenden de culminar una carrera en artes visuales. Decir que estos

surgen por necesidad o decisión, es restar la complejidad al problema. Precisamente, en deconstruir las tensiones entre la necesidad, la decisión y el deseo, radica la intención de esta tesis. Considerando que el mercado del arte está basado en relaciones de poder, y que parte de sus dinámicas define la historia del arte contemporáneo (ver la sección 1.2), resulta importante entender qué motivaciones hay detrás de la decisión de no querer ser parte de este cambio histórico, o de serlo. Es valioso lograr un acercamiento a las razones por las que los egresados que desean pertenecer al mercado del arte no lo logran, y conocer su postura y sentir frente a ello.

Además de aspectos vinculados al deseo, el imaginario del egresado está enmarcado en diversos espacios, entre estos, la escuela de arte. Estas instituciones académicas manejan relaciones con diferentes agentes: curadores, galeristas, espacios culturales, etc. El lugar de donde se egresa es crucial no solo en la formación de parámetros, entre ellos el del concepto éxito, sino que influye en el posicionamiento post egreso. El poder adquisitivo determina el acceso a oportunidades. Por ejemplo, algunas residencias cubren prácticamente la mayoría de gastos, excepto el pasaje. Sin embargo, si no hay dinero no se puede viajar así se figure en la lista de seleccionados. Los contactos y las redes sociales ayudan, pero no todos los tienen. Se puede tener tres alumnos con el mismo nivel de talento, pero al salir de diferentes instituciones de educación artística, su inserción en el mercado será diferente. Por otro lado, la representación desde el aspecto físico es un componente que influye, y de forma específica el componente étnico-racial es una carta de presentación que puede ser aceptada sin carga de prejuicio, puede ser asumida desde la exotización o simplemente puede ser rechazada.

Parte de la agenda está en explorar las diferentes definiciones del concepto *vivir del arte* y cómo estas se evidencian en acciones concretas. También se busca entender cómo los egresados perciben, definen y se posicionan frente al mercado del arte. Otro aspecto

fundamental es la percepción en torno a lo que es inserción en el mercado del arte. Alguien puede creer que está en el mercado del arte por vender, cuando la participación en esta dinámica no se limita solo al acto comercial, sino a *cómo*, a *dónde* y a *quién* se vende.

El problema de investigación es un punto de partida para desarrollar una metodología documental que presente rasgos y recursos del *cinéma vérité* y del documental etnográfico. Para abordar este punto es necesario profundizar sobre el concepto etnografía sensorial, propuesto por Sarah Pink. Ella sostiene –al igual que Regina Bendix, quien se basa en Bloch– que la investigación de la percepción y recepción sensorial requiere métodos capaces de acceder y comprender conocimientos más profundos, pues estos surgen parcialmente desde el habla y son inaccesibles para la observación y entrevista etnográfica (Pink, 2015, p. 5).

El analizar las dinámicas de los egresados en torno al mercado del arte permite un acercamiento respecto a cómo las percepciones occidentales intervienen sobre los *otros* –en este caso los egresados– y sus prácticas artísticas. Por lo tanto, la realización de estos tres retratos a través de un documental etnográfico acerca a un entendimiento sobre cómo ellos se relacionan con la percepción occidental y hasta qué punto han sido colonizados, sea en su arte, estilo de vida y otros aspectos. Resulta importante analizar la figura del artista como el *otro*, mientras el mercado del arte asume el rol de investigador, pues al final decide cómo representarlo. Estas representaciones serán estudiadas desde afuera y desde la perspectiva del artista. Es necesario aclarar que mi rol de investigadora se ve complementado con el de egresada de la Facultad de Arte de la PUCP, lo que refuerza y complejiza el carácter de reflexividad de esta tesis.

Los cuestionamientos *¿Por qué no me inserté en el mercado del arte?*, *¿Soy artista?* y *¿Quiero ser artista?* son preguntas personales que asumen un carácter colectivo. Por lo

tanto, involucran un grupo humano y se transforman en el siguiente problema de investigación:

¿Cómo son los procesos vinculados a la toma de decisiones en torno a la inserción o no inserción en el mercado del arte asumiendo la figura de artista por parte de egresados de facultad o escuelas de arte limeñas?

Esta pregunta permite realizar un acercamiento y exploración a los procesos de toma de decisiones de egresados de facultad o escuelas de arte. Motiva a confrontar experiencias personales con experiencias ajenas. Sin embargo, estos procesos vienen acompañados de emociones, entre ellas el temor al rechazo. Este temor trasciende al miedo común que se siente al acabar una carrera. Este temor tiene base en ideas de lo que *podría ser* o en experiencias de lo que *fue*. Está enmarcado en una escena conocida por ser clasista. Si alguien ya vivió el rechazo, el temor se basa en lo que fue. Si vio el rechazo en otro, se basa en lo que podría ser. Los deseos no pueden fluir libremente, los deseos se enfrentan a la viabilidad de concretarse, sea este proceso consciente o no.

Piault señala que el objetivo de la antropología visual es la construcción del ser humano en sociedad, en y por la imagen (Peirano, 2008, p. 34). Considerando lo anterior, mi investigación se ubica en el campo de la antropología visual ya que mediante el soporte audiovisual y documental, apunta a realizar retratos audiovisuales de egresados a partir de una metodología de investigación etnográfica que implica entrevistas y convivencia con ellos. Ellos contaron sobre sus procesos en relación a la inserción o no inserción en el mercado del arte a partir de lo testimonial y de la visualidad de objetos materiales. Estos retratos no solo mostraron rasgos físicos de los informantes, sino aspectos vinculados a lo emocional. A través de la observación participante, y tomando como referente el film *Against the grain* de Ann Kaneko, se lograron retratos desde los espacios en los que se desenvuelven.

Un elemento crucial en el desarrollo documental fue la memoria en torno a su vida artística, y que den cuenta de los quiebres que marcaron su formación como artistas. Lo anterior desencadenó más historias en torno a su lugar en el mundo y mercado del arte.

Deseo, decisión y legitimación: Las posturas críticas y prácticas frente al mercado del arte de los egresados jóvenes de escuelas de arte limeñas es un proyecto de investigación que presenta dos debates teóricos, uno temático y uno metodológico. El primero está orientado a desarrollar qué se entiende por mercado del arte, cuál es el rol del artista en este marco y lo que implica estar inserto en él. Para abordar este debate, se exploraron los procesos en torno a la toma de decisiones de los egresados respecto a su relación con el mercado artístico, asumiendo el rol de artista. El segundo, propone una metodología etnográfica que se desarrolló en el marco de la producción de un documental que maneja recursos de la observación participante, del cine ensayo, del cinéma vérité, del documental performativo y de la etnografía sensorial. Busco evidenciar el aporte de las etnografías experimentales y tradicionales en la resolución de una problemática vinculada al mundo de lo sensorial y sus relaciones de poder. El deseo está ligado a las expectativas que tienen los egresados en su rol de artistas. La decisión refiere a las acciones realizadas como respuesta al manejo de la resolución de los deseos. El estado de la legitimación en la escena artística es el resultado – en parte considerable– de las decisiones tomadas.

La investigación teórica dialogará con la investigación en campo. Dentro del grupo de entrevistados, estaban los tres egresados que fueron los personajes del documental *No ¿Sí? ¡Ya no! Deseo, Decisión y Legitimación frente al Mercado del Arte Limeño*. Ellos son: Hans Raygal de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú), Augusto Ballardo de la Facultad de Arte PUCP) y Sylvia Fernández de la Escuela de Arte Corriente Alterna). Propongo un tránsito de la pregunta personal a la pregunta de investigación: El

cuestionamiento personal *¿por qué no estoy en el mercado del arte?* ahora está direccionado hacia los *otros*.



Capítulo 1: Antropología y Mercado del Arte

Durante la exploración de un grupo de egresados jóvenes en torno a sus prácticas laborales desde la antropología visual y el documental se deconstruyen dos realidades: No todos los egresados dependen de su arte como fuente principal de ingresos y optan por caminos no relacionados directamente con el mercado del arte, y no todos los involucrados en el mundo del arte generan ingresos económicos fuertes. Las respuestas inmediatas al hecho de no poder vivir de la venta de producción artística han sido frecuentemente *porque no hay mercado o porque hay “argolla”*². Sin embargo, es necesario indagar la composición de la postura de los egresados respecto a esta situación: Si es de resignación, si es crítica, entre otras.

La colonización es un fenómeno que ha invadido el desenvolvimiento de la escena artística, por lo tanto, entender la relación entre el artista y el mercado como institución colonizadora resulta necesario. Sin embargo, preguntarse hasta qué punto el deseo de legitimación es una forma de colonización, también formó parte de la agenda de investigación.

En un contexto más cercano, en la primera década del 2000, el éxito en el mercado era una medida para todo. Sin embargo, al mismo tiempo había una dependencia de las autoridades consagratorias que representan la autoridad simbólica: la crítica de arte, la historia del arte, el museo (Graw, 2013, p. 78). Los tres al formar parte del mercado del arte, se asumen como autoridades cuyo rol es legitimar qué es arte, qué no es, e incluso qué es buen arte y qué no. El mercado del arte se posiciona como un ente colonizador en el siglo XXI.

² Término usado para hacer referencia a grupos sociales que generan beneficios académicos, profesionales y laborales entre sus miembros (ver Apéndice B).

En el mercado del arte hay diversos objetos a la venta, y para ciertos críticos y curadores, algunos de estos no encajan en la categoría de arte. Las obras de arte icónicas no surgen, se hacen. No son hechas únicamente desde una perspectiva de producción, por los artistas y sus asistentes; también intervienen los galeristas, curadores, críticos y coleccionistas que posicionan la obra (Thornton, 2010, p. 11). Precisamente, la dependencia del objeto artístico respecto a un *otro* que lo define como arte resulta análoga a la legitimación de una persona como artista dentro del mercado del arte. En ambas situaciones está presente la legitimación de un *otro*, por lo tanto el acto de dependencia es un proceso subyacente. Thornton planteó que “el arte tiene que ver con la experimentación y las ideas, pero también con la excelencia y exclusión. En una sociedad donde todos buscan una pequeña distinción individual, esto resulta una combinación embriagadora” (2010, p. 10).

Cuando realicé con más fuerza la primera etapa del trabajo de campo pude conocer diversos perfiles. Cada uno me presentó diferentes definiciones de mercado del arte, lo que me hizo notar la necesidad de especificar bajo qué concepto de mercado del arte iba a trabajar mi investigación, y que además sirviese de referencia para desarrollar mi propia definición de mercado del arte. Graw planteó que el mercado había sido considerado una estrategia funcional para hacer negocios. Después, la función del mercado trascendió: su status se había elevado al de una autoridad normativa. Ulrich Brockling lo ha definido como *un tribunal económico permanente* en el marco del mercado del arte, donde los artistas se prueban a sí mismos repetidamente (2013, p. 78). Considerando lo anterior, se podría considerar al mercado del arte como un espacio legitimador a partir de transacciones económicas vinculadas a la venta de producción artística. Los factores canal de distribución, espacio de exhibición, coleccionista, crítico y curador, son cruciales en esta ecuación basada en relaciones de poder ante el *otro* y ante uno mismo.

Moulin (2012) planteó que los valores artísticos son producto de la articulación entre el campo artístico y el mercado: En el campo artístico se evalúa desde la estética, y en el mercado se dan las transacciones y se fijan precios. Cada uno tiene sus parámetros para atribuir valor, no obstante, ambos funcionan de forma interdependiente (p. 13). Esta intersección es un escenario donde los intereses se yuxtaponen con la finalidad de establecer un sentido y función respecto al valor del arte. Sin embargo, más adelante, confrontaré el concepto de valores artísticos con el de mercado del arte que manejan los tres egresados, para analizar en qué coinciden y en qué difieren. Esto permitirá lograr una aproximación a la esencia del mercado del arte.

1.1 Arte, antropología y valor

Relacionar arte, antropología y valor es una tarea necesaria para entender cómo un objeto artístico, sin utilidad práctica, presenta un sentido que trasciende lo contemplativo. Es importante asumir al arte como un objeto, o como un cuerpo, en el caso de la performance. El arte es materia. En un recuento de la agenda antropológica respecto al arte, Borea planteó algunas perspectivas. En la década de 1960, los objetos fueron re posicionados desde el estructuralismo y la decodificación de patrones semánticos para ser núcleo de análisis. En Francia y América Latina, se vuelve a revisar a Marx. Esto hizo que los antropólogos analicen modos de producción y relaciones de poder en un marco de control de objetos. Luego, como respuesta al estructuralismo clásico, la antropología simbólica enfoca el significado en su contexto. Otra rama de esta, posiciona el significado en la acción a partir del análisis de actores y de los movimientos de símbolos en contextos puntuales. El estudio de los objetos ya no se limita a verlos como una parte de un tramado de significados: Ahora son parte de las acciones (Borea, 2017, p. 15). Considerando que el arte ha sido abordado desde su forma

de producción, su rol de soporte de las relaciones de poder, su posibilidad de movilización propia e incluso de otras personas, se puede afirmar que ha ido adquiriendo diversas formas de valor, y que estas son dinámicas. Lo anterior remite al planteamiento de Latour respecto a las facultades de los objetos, y por lo tanto, estas se aplican al arte³. Los objetos no se limitan a determinar la acción humana, o servirle de escenario. También tienen poder de autorizar, prohibir, dar recursos, alentar, etc. (Latour, 2008, p. 107). La obra de arte determina el valor de quien la produce en el marco de la escena artística, y por lo tanto, del mercado. La obra determina que le compren al artista o no, que entre a un círculo social o no, que se le censure o no. La obra de arte tiene la agencia de generar escenarios.

En la década de 1980, los estudios posestructuralistas y el foco en las prácticas, los cuerpos, el espacio y los micropoderes generaron nuevas formas de analizar, reflexiones metodológicas y la inclusión de diversidad de voces. La autoridad del texto etnográfico fue cuestionada. Se critica a la autoridad del museo, y las exposiciones son examinadas como espacios de poder y representación. En la década de 1990, los nuevos estudios visuales, con influencia antropológica, debaten las formas de mirar y problematizan el enfoque etnocéntrico de la historia del arte tradicional (Borea, 2017, pp. 15-16). El arte ha generado espacios de debate, con foco en las temáticas que aborda, y también sobre su concepto en sí mismo. Esto produce cuestionamientos sobre su apreciación. Si se ha problematizado la mirada etnocéntrica respecto al arte tradicional, queda claro que el concepto de arte estuvo y está siendo cuestionado y desestabilizado. Si a estos debates se agrega la problematización del sentido del objeto en lo social que propone Latour, el concepto de valor respecto al arte, asume un sentido más complejo y que trasciende lo simbólico. Latour planteó que la división

³ Así se trate de una proyección, esta tiene como soporte un objeto. Si la obra de arte es virtual, su soporte también es un objeto.

entre lo material y lo social –aparentemente razonable– es lo que nubla cualquier investigación respecto a la posibilidad de concreción de una acción colectiva. Esta acción implica la reunión de fuerzas entretejidas precisamente por ser heterogéneas (2008, p. 111). La forma de pensar en arte ya no se puede limitar a reflexionar sobre el objeto únicamente, sino también sobre su productor y otros agentes por donde este circula. Se trata de fuerzas heterogéneas. Por ejemplo, el artista tiene un tipo de poder: Él produce y abastece al galerista, siempre y cuando este le dé acceso a la trastienda o a una exposición. Además, el galerista encuentra aval en reseñas de críticos de arte, al igual que el artista, solo que cada uno busca un diferente tipo de legitimación. En estos últimos años, para Graw (2013) la relación coleccionista-galerista ha tomado más fuerza, pues los coleccionistas han decidido seguir sus propios gustos en lugar de sujetarse a lo propuesto por los críticos. Los hábitos de los coleccionistas pueden llegar a influir en el proceso creativo. Por lo tanto, el arte es un espacio que permite aceptar que diferentes miradas generan una acción colectiva: la emisión de un juicio de valor en torno al arte y a su productor.

Para Levi Strauss “El arte es parte de la cultura (...) [debido a que] constituye (...) esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura que es el tipo mismo de los fenómenos que estudian los etnólogos” (1968, p. 96). La cultura se torna en un medio de apropiación para el arte. El lenguaje, al ser un sistema de signos arbitrarios, no presenta una relación de tipo sensible con los objetos que significa; mientras en el arte, sí se da una relación sensible entre el signo y el objeto (Levi Strauss, 1968, p. 97). Bajo este enfoque, fue relevante hacer un estudio sobre personas que fueron formadas para la producción de objetos que son parte de algunas culturas y producidos desde ciertas culturas. Además, fue pertinente considerar cómo asumen los conocimientos adquiridos durante su formación académica –y otros

espacios como exposiciones, seminarios, eventos sociales– para insertarse en el mercado laboral.

La obra de arte entraría en la categoría propuesta por Bourdieu de objeto de producción restringida. Incluso los *readymades*, que tienen como punto de partida objetos existentes hechos industrialmente, se presentan como piezas únicas. Su materia prima es industrial, pero su ejecución material y conceptual es dirigida racionalmente. Por otro lado, las impresiones en grabado digital o en offset pueden usar técnicas y procesos industriales, sin embargo se ofrecen impresiones únicas o de tiraje limitado. No obstante hay excepciones, obras de arte hechas desde la producción masiva, usando objetos ya existentes y que concluyen en una instalación hecha de estos objetos. Esta instalación es un objeto producido en escala reducida. El arte permite que se genere el tránsito de la producción en masa a la producción en escala reducida. Sea la pieza única, múltiple o infinita, lo esencial y lo único se puede sostener en la originalidad de la idea. En estas líneas es evidente la necesidad de defender el carácter único que presenta una obra de arte, por lo tanto lo *único* es un valor. Si la obra de arte es única, se puede deducir que un artista necesita ser único para tener valor dentro de la escena artística, y si bien este punto puede resultar obvio, es necesario explorar la necesidad de lo único y cuál es su agencia en el mercado del arte.

Si se considera lo planteado por Bourdieu para esta investigación, la obra de arte es un objeto desarrollado en el campo de la producción restringida. Estas son *puras*, *abstractas* y *esotéricas*. Son puras porque demandan un espectador que tenga cierta disposición estética de acuerdo a los parámetros de su creación. Son abstractas porque inducen a una multiplicidad de interpretaciones, en contraste con el arte genérico de sociedades primitivas, que era accesible por sus representaciones mediante prácticas colectivas. Son esotéricas por lo anterior y por su complejidad estructural, que requiere conocimiento de referencias de

estructuras previas, y solo son accesibles a quienes manejan estos códigos (Bourdieu, 1993, p. 120). Es necesario preguntarse sobre cómo lo puro, abstracto y esotérico influyen en la circulación de obras en el mercado de arte.

El valor de lo puro se ve afectado por el mercado del arte, pues este se puede relacionar con la disposición estética del galerista, del coleccionista e incluso del artista. La multiplicidad de acercamientos también está influenciada por el mercado del arte, pues cada galerista presenta una propuesta estética particular, del mismo modo que cada coleccionista. El artista se ve influenciado por esta, pues debe tener stock para satisfacer estas necesidades. En este sentido Augusto Ballardo –egresado de la especialidad de grabado de la Facultad de Arte PUCP– me contó que cuando mostró su propuesta hecha en instalación, en la galería le mencionaron que allí no se vendían este tipo de formatos. Él tuvo que explicarles que esta era una de sus formas de trabajo y que sí se podían vender. Augusto convenció al galerista de apostar por esto e incluso ha vendido instalaciones y las ha desarrollado *in situ*, adaptándolas a lugares, como oficinas, salas, entre otros. Se puede notar en lo anterior cómo se ha desarrollado una negociación entre la disposición estética del galerista y la de Augusto.

Lo esotérico es un aspecto complejo, pues al comprar arte, no solo se compra al objeto en sí, si no al concepto, a lo que se dice de este objeto, a un *todo*. El escoger una pieza de arte, es escoger la representación material de un gusto personal. Cuando Bourdieu menciona a la obra como una estructura que se conecta con otras anteriores, podría referirse a la búsqueda de parámetros previos. Estos también los considera el galerista, pues analiza qué vendió para volver a proponer algo similar, pues probablemente tenga en cuenta que debe considerar el factor de lo abstracto. Este implica la variedad de lecturas que se pueden generar, para el galerista, los espectadores y los consumidores. Estas ideas y parámetros son transmitidos a sus proveedores, es decir, a los artistas.

Una propuesta interesante para estudiar al arte la menciona Méndez. Desde el punto de vista de la función, se estudia la función social que cumple el arte en cada sociedad, tanto para quien la produce como para quien la recibe. Desde el objeto, se analizan las técnicas utilizadas para su producción, los materiales y el estilo. Desde el sentido, se examina estructuralmente el arte y se intenta definir el proceso artístico (Méndez, 2014, p. 71). Considerando este esquema, se puede plantear análogamente un estudio respecto al artista y al mercado del arte. En el primer caso, es necesario reflexionar sobre cuál es la función social del egresado como artista. Luego, corresponde pensar en la función del egresado como persona en sí. Finalmente, es necesario pensar en sus procesos cómo artista, es decir, en el sentido de su práctica artística. En el segundo caso, es pertinente ahondar en la función social del mercado del arte, lo que conduce a una reflexión sobre sus alcances, además de transacciones económicas. Luego, corresponde pensar en la función del mercado del arte como mercado. Finalmente, es necesario pensar en el sentido del mercado del arte, es decir, en su enfoque.

Si se aplican los valores propuestos por Bourdieu –lo puro, lo esotérico y lo abstracto– y se agrega el valor de lo único, es necesario ver cómo interactúan entre sí en el marco de las dinámicas del mercado del arte. Cuando se aborda la producción de sentido, este se produce en dos extremos: el artista y el receptor. Además es necesario considerar que el arte maneja un sentido histórico y colectivo. Las obras están en el marco de un espacio y un tiempo específicos, que les permite adquirir un sentido. En el momento en que el espacio y el tiempo cambian, el sentido también (Méndez, 2014, p. 81). Los movimientos en los valores de lo puro, lo esotérico y lo abstracto determinan el alcance de la obra de arte en el mercado del arte.

Una obra de arte es mediada por ciertos miembros de una sociedad, pues es parte de un discurso construido dentro de esta sociedad, para esta, y por esta. En el momento en que esta obra es recibida por miembros de otras sociedades, el mensaje inicialmente concebido por el artista cambia (Méndez, 2014, p. 81). Por ejemplo, Augusto había planificado su obra bajo sus parámetros y disposición estética. La concepción pura se vio alterada cuando esta obra se adapta a una oficina, por ejemplo, o cuando se quiere comprar parte de la obra. Estas solicitudes se basan en los parámetros de los clientes, es decir, en lo esotérico. Al observar el caso de Augusto y su galerista, se puede notar cómo la interacción entre lo puro y lo esotérico concluye en lo no puro, debido a lo abstracto: Esta multiplicidad de formas de apreciar una obra no se limita al acercamiento conceptual o estético, sino a una mirada comercial.

La teoría antropológica del arte busca explorar el ámbito donde los objetos se mezclan con las personas en dos instancias: las relaciones sociales entre personas y objetos, y las relaciones entre personas vía cosas (Gell, 1998, p.12). Para esta investigación el objeto artístico es uno de los factores que determina la relación entre artista y mercado. El artista se relaciona vía su obra, sin embargo hay otras vías como los contactos, el centro de formación, entre otros. Además de la agencia que presenta la obra de arte en sí, es necesario retomar la reflexión propuesta anteriormente sobre la función y sentido del egresado, y del mercado del arte. En el primer caso la reflexión se enfoca en cuál es la función social del egresado como artista, cuál es el rol del egresado como persona en sí y cuál es su sentido como artista. En el segundo caso, la reflexión gira en torno a pensar en la función social del mercado del arte, en la función del mercado del arte como mercado, y en el sentido del mercado del arte.

La función social del egresado como artista radica en ser consciente de los mediadores de su obra, es decir, los agentes del mercado de arte: galeristas, marchantes, curadores,

críticos de arte. También debe pensar en cómo su obra llega a diferentes receptores como coleccionistas, personal de museos, entre otros, y la re significación que esto implica. Un artista debe proyectar su obra, considerando las diferentes interpretaciones potenciales. Estas no se limitan a lo conceptual, también están vinculadas al rol y a la participación del artista en la escena artística, y a cómo es visto por los demás. Estas proyecciones resultan de la función social del egresado como artista. Por ejemplo, si se decide manejar una línea explícitamente comercial, como en el caso de Marcelo Wong, es muy probable que el artista sea consciente que la Bienal de Venecia no será el paradero final de su obra.

Respecto al rol del egresado como persona en sí, está el hecho de generar un espacio en su imaginario para el desarrollo de sus deseos y sueños en diferentes aspectos. Lo anterior responde a su bagaje cultural. En cuanto al sentido de su práctica artística, esta se enfoca en términos personales, materiales, sociales, entre otros. La práctica artística es un *statement*. El *statement* es un texto que conecta al público con la obra del artista. Sin embargo, hay varios sentidos para un *statement*: impresionar un jurado, ganar una beca, expresar creencias personales, ser parte de una estrategia comercial, etc. Todas estas variantes conducen a lo anterior: El *statement* es lo que conecta al espectador con la obra del artista (Krohn, 2013, p.15). Sin embargo, en el marco de esta tesis, el *statement* no solo se evidencia de forma escrita, sino se materializa de forma visual en la obra –pues esta tiene agencia– y es la declaración y postura del artista para los demás y para sí mismo. Esto implica una toma de decisiones por parte del egresado.

En el segundo caso, la función social del mercado del arte y la función del mercado del arte se relacionan para dar valor económico a las diferentes miradas que genera una obra de arte y a mediarla con diferentes consumidores. El sentido del mercado de arte en sí, es ser una plataforma de discursos, donde la obra de arte se exhibe y se confronta ante diversos

espectadores, y donde el artista decide hasta qué punto se mide su valor a partir de cifras y de la legitimación de críticos, curadores, galeristas y coleccionistas.

1.2 El rol del artista en el mercado del arte

Cuando inicié la investigación, tenía una idea sobre lo que era el mercado del arte. Desde mi experiencia, a partir de lo vivido y observado en la escena limeña, lo asumí como el circuito institucionalizado donde se comercializaban obras de arte desde las siguientes plataformas: galerías, ferias de arte, bienales, etc. No obstante, necesitaba una bibliografía que respalde mi postura, o que la cuestione. Encontré el concepto *mercado primario de arte*.

El mercado primario del arte es directo: Da un pago al artista por su habilidad, su tiempo, y llevar su producción al mercado. Miguel Ángel pintando el techo de la Capilla Sixtina o Monet pintando en su jardín tenían en común el hecho de querer vender su obra para poder pagar gastos como el alquiler, la comida, un ayudante, entre otros. En los últimos 150 años se desarrolla el personaje del marchante de arte, quien obtiene ganancia comprando de forma directa al artista y vendiendo con beneficio. El artista salía beneficiado, pues tenía ingresos seguros y si no se vendía la obra, el marchante la tenía en su depósito para una posterior venta (Findlay, 2013, p. 25). En el mercado de arte primario, el arte sirve para cubrir necesidades. Se podría decir que en esta instancia los artistas viven del arte, o como diría mi informante Hans Raygal –egresado de la Especialidad de Escultura de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú– viven de *su arte*. Él dijo *vivo del arte, pero no de mi arte*, mientras me comentaba que sus ingresos venían de los encargos de bustos, monumentos y de clases o talleres que dictaba.

El mundo del arte es un aparato muy complejo. Las dinámicas que se generan dentro de este incluyen al mercado del arte como un fenómeno que estructura relaciones de poder.

El mercado del arte comprende a los que compran y venden obra: marchands, coleccionistas, casas de subastas. Sin embargo, muchos de los que participan en el mundo del arte –críticos, curadores y los propios artistas– no están involucrados en el mercado del arte y sus actividades de forma directa y estable (Thornton, 2010, p. 10). Los críticos y curadores, influyen en cómo una obra puede ser percibida y valorada, pues están en contacto con agentes del mercado del arte, quienes asumen el rol de mediadores entre la obra de arte y el usuario. Por lo tanto, indirectamente, al señalar los posibles valores simbólicos que puede presentar una obra, influyen indirectamente en las negociaciones y precios.

Graw mencionó la propuesta de Bourdieu, quien clasifica a las obras de arte como bienes simbólicos. Por lo tanto, presentan una naturaleza dual: son un bien cultural y una mercancía. Las obras de arte se dividen entre un valor simbólico y un valor de mercado. El valor simbólico está conformado por una diversidad de variables: singularidad, veredicto histórico artístico, reputación del artista, promesa de originalidad, perspectiva de duración, pretensión de autonomía, perspicacia intelectual. Este valor también abarca las expectativas idealistas formuladas en el siglo XVIII, que plantean al arte como un placer desinteresado, o sin la necesidad de tener alguna función específica (Graw, 2013, pp. 41-42). Un bien simbólico es un bien híbrido. Esto lleva a cuestionarse hasta qué punto se puede separar lo cultural del mercado del arte, y del mercado en general. En cuanto al valor simbólico, el arte posee un status que ha sido difícil de ganar. En términos de valor simbólico, el arte no tiene precio, pero objetivamente, sí. Se puede afirmar que el precio en la oferta de una obra se sostiene en la suposición de que su valor económico no es cuantificable. Esto hace del arte un tipo singular de mercancía: Su valor en el mercado se sostiene esencialmente en su valor simbólico, con carga conceptual idealista. Las expectativas de la obra de arte en términos intelectuales son altas, por lo tanto ningún precio es caro (Graw, 2013, pp. 43-44). Lo

planteado por Graw conduce a cuestionarse sobre el alcance de los agentes del mercado del arte, y sobre quiénes más establecen el valor simbólico de una obra de arte. Por otro lado, hace evidente que el valor simbólico es un tramado que viene construyéndose desde hace siglos, por lo tanto no es puro. El valor simbólico actual de una obra se basa en posturas anteriores, en posturas de *otros*.

La influencia de los galeristas es fuerte, pues ellos han contribuido a crear algo que trasciende las fortunas personales. Han interpretado, influido e inventado la historia del arte del siglo XX, haciendo funcionar la relación entre la actividad de las galerías y los críticos de arte. Los galeristas han logrado el lanzamiento de movimientos artísticos en el siglo XX y han impuesto al mercado artistas más jóvenes (Vettesse, 2008, p. 114). ¿Por qué algunos egresados de instituciones de educación artística no pertenecen a este cambio en la historia del arte? Es decir, ¿por qué no se insertaron en el mercado del arte? La agencia del artista en hacer historia fue un elemento que se abordó en esta investigación, además de cuestionar lo inalcanzable que se considera esta percepción a partir del testimonio.

A finales de la década de 1970 el arte latinoamericano se agrupó en ventas puntuales. Las casas icónicas de subastas jugaron un rol crucial en términos de valor e identidad financiera. En 1979 se realizó la primera subasta dedicada al arte latinoamericano en Sotheby's (Nueva York), que en 1977 creó el Departamento de Arte Latinoamericano. Más adelante, este tipo de arte adquiere otro espacio de mercado: Christie's realizó en París la primera venta de arte latinoamericano en 2004. Desde ese momento, ambas casas tienen como meta renovar su oferta en esta rama. Esto ha generado que dentro del sector arte latinoamericano estén piezas de arte contemporáneo, pues antes solo existía la categoría de arte contemporáneo internacional (Moulin, 2012, p. 9). Considerando este escenario, donde el arte latinoamericano ocupa un lugar de forma conceptual y material en la escena artística,

ser productor de arte en Perú implica ser consciente de una potencial trascendencia en las dinámicas de mercado a nivel nacional e internacional.

Los coleccionistas juegan un rol relevante entre los actores del mundo del arte latinoamericano. A finales del siglo XIX y durante el siglo XX, el interés estuvo en el arte europeo. A partir de la década de 1990 se aseguró la promoción del arte latinoamericano – moderno y contemporáneo– trascendiendo las adquisiciones: También se apoyaron instituciones como museos y centros de arte. Un ejemplo es el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que acoge la colección de Eduardo F. Constantini –abierta al público– dedicada al arte reconocido de América Latina (Moulin, 2012, p. 10). La intervención de los coleccionistas en museos y centros de arte evidencia una agencia que trasciende el acto de colaborar.

Durante las décadas de 1970 y 1990, había mercado de arte en Lima. Sin embargo, los consumidores eran mayores, y no había una presencia considerable de coleccionistas jóvenes. Además, este mercado era aislado y reducido, y estaba poco vinculado con el desarrollo de la ciudad y sus imaginarios (Borea, 2016, p. 317). Lo anterior connota un mercado con pocas cualidades abstractas⁴, es decir, que no maneja varias perspectivas. Por lo tanto, la apreciación de las obras es limitada, y las transacciones económicas también.

La investigación se enfoca en Lima. Giuliana Borea plantea que se han dado tres momentos claves en la reconfiguración de la escena artística limeña. El primero se da durante finales de la década de 1990 y mediados de la primera década del 2000: La Bienal de Lima (1997-2003) motiva el surgimiento de exploraciones inter-media de artistas particulares o colectivos. En este contexto, los artistas se enfocaron en conflictos socio-políticos en el

⁴ Considerando al concepto *abstracto* de Bourdieu (1993) respecto a la obra de arte, este significa que la obra genera varias interpretaciones.

marco del gobierno autoritario de Fujimori. En este periodo, nuevos curadores y actores indígenas expanden la definición de arte: El arte indígena es considerado arte contemporáneo (Borea, 2016, p. 317). El poder de quien tiene la autoridad para clasificar qué entra en la categoría de arte determina la expansión de la definición del término *arte*. En este contexto, en el 2005, Sylvia Fernández –egresada de la Carrera de Artes Visuales de la Escuela de Arte Corriente Alterna– tuvo su segunda exposición individual en la galería Lucía de la Puente, titulada *Sylvia Reoladed*, cuya temática no correspondía con el enfoque socio político, por el contrario, era de corte más personal (ver Apéndice D). En esta exposición de obras hechas con banner impreso e intervenidas con pintura, Sylvia generó un alto nivel de ingresos que le permitieron pagar la cuota inicial de su casa.

El segundo momento se inicia en el 2006, donde se da un proceso de institucionalización desde el refuerzo de los museos y la articulación de redes transnacionales y regionales. Durante ese periodo la figura del coleccionista asume más fuerza (Borea, 2016, p. 317). En este sentido, es importante notar cómo el museo se fortalece simultáneamente al coleccionista. El tercer momento abarca un crecimiento rápido del mercado del arte peruano, lo que se relaciona al hecho de que Lima se fortalezca como ciudad creativa (Borea, 2016, p. 317). Es en el contexto de un mercado que crece rápido donde se desarrollan las historias de tres egresados de instituciones de formación artística limeñas. Resulta interesante como uno de los personajes del documental –Augusto– ha trabajado en la colección de arte geométrico peruano, y el ver su desarrollo de cerca le ha permitido vivenciar el fortalecimiento del coleccionismo. Lo anterior ha enriquecido su mirada, siendo el un artista geométrico.

Para fines de esta investigación, el rol del artista en el mercado del arte está definido desde dos puntos de vista, el primero es desde la perspectiva del mismo artista, y el segundo

está definido por el *otro* en relación al artista. Este *otro* podría ser un miembro perteneciente al mercado del arte.

1.2.1 El rol del artista según el artista

La autopercepción del artista inserto en el mercado del arte resulta interesante, ya que se puede ver cómo el producto realizado por el artista es el mediador entre este y el mercado del arte. Michelangelo Pistoletto planteó: “El artista no es un elemento separado de su trabajo. Yo soy el artista y la obra al mismo tiempo. El creador y el universo. El sujeto y su reflejo. El artista y la sociedad” (Jarque, 2015, p. 46). Esta declaración muestra el vínculo indispensable entre la figura del artista y su producto. Además, lo enmarca como un elemento social que produce efectos en otros, es decir, el sujeto ya está inmerso en relaciones desde el acto creativo. El artista deja de ser la persona solitaria que trabaja en su taller para generar un impacto en las dinámicas del mercado del arte.

Retomando la frase de Pistoletto *Yo soy la obra y el artista al mismo tiempo*, se puede relacionar con lo que escribió Montaigne. El carácter de su obra muestra a un sujeto que renuncia a los dogmas de discursos de antaño y que opta por ‘pintarse a sí mismo’. Montaigne escribió *Así pues lector, soy yo mismo materia de mi libro*. Con lo anterior, el autor busca conocerse a sí mismo, ignorando juicios de valor y lo moral, y opta por una búsqueda introspectiva del yo (Godoy, 2013, p. 24). Tanto Pistoletto como Montaigne muestran el rol del creador como alguien que se vincula y mimetiza con su creación a través de la introspección.

Por otro lado, Thomas Schütte cuenta cómo la dinámica del arte ha ido cambiando. Antes esta se generaba en grupos reducidos. Ahora se da en un espacio más abierto, lo que genera que los actores de la dinámica no se conozcan entre sí, prácticamente. El arte se mueve

en un contexto de fuerte carga comercial. Esta dinámica se da en un plano de negocios y presenta una línea de comportamientos, donde la agenda del artista, las cenas e inauguraciones, determinan el éxito en la escena artística. Las conductas sociales, no vinculadas a la producción artística, determinan el impacto en el mercado del arte. El artista está en el negocio, pero existe la posibilidad que las dinámicas de lo comercial no sean necesariamente de su agrado. El artista disfruta más los procesos orientados a lo creativo. Si bien el artista puede ser no antisocial, a veces su falta de sociabilidad no permite el éxito en ciertos contextos culturales. Para el artista lo principal es su producción:

Al principio de lo del arte era un asunto de familia. Había entre cinco y diez grupos de gente en los distintos países, unos pocos galeristas. Todos se conocían ente sí y estaban conectados. Ahora vas a una bienal y no conoces a nadie. Se ha convertido en un negocio global. Yo formo parte de ellos, pero no es plato de mi gusto. Prefiero los momentos en los que trabajo con las manos. En Estados Unidos, por ejemplo, no llegas a tener éxito como artista si no vas a cenas e inauguraciones a diario. Yo no he tenido mucho éxito en América por eso. No es que sea antisocial, pero lo mío es el trabajo (Jarque, 2015, p. 56).

A partir de lo anterior se puede deducir que el contexto cultural define el mercado del arte, pues hay artistas que no se adaptan a sus dinámicas sociales en determinadas regiones.

El concepto *moda del arte* se vuelve más fuerte a nivel práctico, pues las subastas dirigen el negocio vinculado al arte en la última década. Para Schüte la dinámica de los precios determina la jubilación del artista en el mundo del arte, una vez que se entra, no hay salida. El dinero tiene el poder de diseñar carreras y el flujo de ventas determina la calidad de la obra de arte. Schüte mencionó que para Konrad Fischer –un galerista– el acto de vender todo de forma inmediata implica que la obra es de fácil consumo, lo que implicaría una carga

conceptual extremadamente simple. Schütte considera que es adecuado mantener un equilibrio entre lo complejo y lo accesible:

Todo eso de la moda del arte y las casas de subastas ha tomado las riendas del negocio en los últimos diez años. Una vez que entras a la dinámica de los precios en el mercado ya no puedes salir. Si te mantienes algo apartado de las subastas todavía puedes controlar la recepción de tu obra. A muchos artistas le gusta eso, entre ellos a amigos míos como Gursky. Para mí es una dirección equivocada. Lo que ha sucedido en la última década es que el dinero es el que diseña las carreras de los artistas, y eso es totalmente estúpido. Un galerista famoso y de larga trayectoria como Konrad Fischer se preguntaba hace poco: ‘Hemos vendido toda la exposición el primer día, ¿qué hemos hecho mal?’. Gente como él se formó luchando contra dificultades e incompreensión. Venderlo todo en un día significaba haber caído en algo demasiado fácil, decorativo o kitsch. Yo intento no llegar a extremos, hago cosas no demasiado complicadas ni demasiado sencillas (Jarque, 2015, p. 56).

Camnitzer reveló el conflicto respecto al posicionamiento de la obra en el mercado del arte. Este radica en el hecho de no saber hasta qué punto el mercado influye en el sentido de su producción. El mercado del arte puede llegar a generar una atmosfera de inseguridad respecto a lo genuino en el proceso creativo:

Un día muy preciso (...) comprendí cabalmente la obviedad de que la misma obra de arte que cumplía con mis propósitos como artista era, simultáneamente, un objeto comercial. (...)

A pesar de la distancia de las ventas (...), desde el momento que me golpeó esa realización tuve pánico con respecto a la negociación de mi trabajo. No lo fue porque no me interesara el dinero, o porque consideraba que mi obra era demasiado

‘pura’ para el comercio. Era más debido a una vaga intuición y desconfianza de mis propias debilidades —algo alrededor del miedo a una contaminación de mi facultad de juzgar las cosas. En el caso que llegare a vender una obra, nunca lograría certidumbres sobre las motivaciones que generarían la creación de la obra siguiente. Nunca sabría realmente si esa nueva obra, en caso de seguir por el camino de la obra vendida, sería hecha para repetir la venta o porque la investigación merecía ser continuada (2009, p. 47).

1.2.2 El rol del artista según el otro

Anteriormente se mencionó que este *otro* podría ser un agente del mercado del arte. En esta sección desarrollaré la perspectiva de varios tipos de agentes en los siguientes marcos: subasta, feria, bienal. Se abordará una perspectiva nacional e internacional.

En el caso de Lima, el galerista ve en el artista una carta de presentación ante la única subasta institucionalizada en Lima, la del Museo de Arte de Lima (MALI). Siendo consciente de las jerarquías, el galerista sabe que debe escoger con asertividad a los artistas que formarán parte de su espacio. Primero piensa en cómo ser parte de las galerías participantes de la subasta. Para lo anterior, necesita desarrollar un perfil de galería, el cual es construido por la selección de sus artistas. Una vez dentro de la selección, debe calcular su posición en la subasta, por lo que el artista es pieza clave en el camino de legitimación del galerista en el museo y en las colecciones. El artista se convierte en una agencia del galerista:

El MALI participa directamente en el mercado de arte a través de sus subastas. Además, es la única subasta de arte establecida en Lima. En lugar de disputas entre dealers y casas de subastas por atraer coleccionistas y establecer precios (...), las galerías desean la obra de sus artistas en la subasta del museo, mientras el museo es

el aparato de articulación para la mayoría de los principales coleccionistas peruanos.

El comité no invita a todas las galerías a participar, el MALI genera jerarquías entre las galerías limeñas (Borea, 2016, p. 319).

El rol del artista es dinámico, por lo tanto su importancia –al menos definida desde el punto de vista del coleccionista– también. El rol del artista responde a la sensibilidad de quien lo consume. Desde una mirada internacional, un especialista en subastas de Sotheby's narra con cierta frialdad la perspectiva que se tiene del arte, y por lo tanto del artista:

Uno se compra un pantalón, lo usa tres años y se olvida. ¿Está bien que el pantalón quede tirado en el ropero durante veinticinco años? Nuestra vida cambia constantemente. Distintas cosas se vuelven relevantes en distintos momentos de nuestras vidas. Vamos siendo motivados por una sensibilidad cambiante. ¿Por qué esto no se puede aplicar también al arte? (Thornton, 2010, p. 49).

Para Sarah Thornton, anteriormente, el arte encarnaba lo significativo. Por lo tanto, el acto de conservarlo respondía a la trascendencia del momento de su creación. A los coleccionistas actuales les atrae el arte que es reflejo de su propia época. No hay paciencia para conservar la obra y ver si presenta una recompensa atemporal. Algunos expertos dicen que el arte que tiene más éxito en las subastas es el que sorprende y genera atracción de inmediato (2010, p. 49). El artista, en algunos casos, es productor de sensibilidades temporales para el agente de subastas. Sin embargo habría que cuestionarse si el artista tiene la agencia de producir sensibilidades o de adaptarse a estas, o si se trata de una retroalimentación entre ambas.

En el marco de las ferias, algunos coleccionistas ven al artista joven como un agente de exclusividad, basado en la novedad y pureza de su obra. El artista es para ellos un lienzo en el que pueden intervenir, pues las transacciones son espacios para influir en sus procesos

creativos y en su representación. Es la persona con la que manejan una relación de interdependencia con eje en la búsqueda de identidad. La coleccionista Mera Rubell planteó:

La mayor pureza se encuentra en los artistas jóvenes. Cuando les compras en la primera o la segunda exposición quedas incluido en la construcción de la confianza, la construcción de la identidad de un artista. No se trata solamente de comprar una pieza. Comprándola te metes en su vida y eres parte del camino que tomará. Es un compromiso mutuo, lo cual es bastante intenso (Thornton, 2010, pp. 91-92).

La feria más importante de arte contemporáneo es Basilea (Art Basel). Tiene la facultad de influir y otorgar valor comercial a los artistas que exhibieron en las grandes exposiciones de la Bienal de Venecia o la Documenta. Según su director, esta feria es un mercado de arte temporal al mismo tiempo que es un museo de arte temporal. Este doble carácter hace evidente la dependencia mutua entre la red cultural y la red mercantil (Moulin, 2012, pp. 70-71). Considerando lo anterior, el director de la feria ve al artista como el actor que sabe desenvolverse en espacios culturales y mercantiles. Para este, el artista no relaciona el valor comercial de forma inversamente proporcional al valor cultural. Sin embargo sabe que el artista es un agente temporal, por lo menos en la importancia y valor que se le atribuye.

A partir de lo declarado por el director de la Tate, Nicholas Serota, se puede deducir que el curador es el agente que revela el estado del arte contemporáneo. Un artista es un objeto de estudio y exhibición para curadores, que debe ser tratado dejando de lado los afectos personales, pues estos pueden empañar su visión. El artista depende del curador y viceversa:

Los buenos curadores les prestan atención a los artistas y a sus preocupaciones, pero no quedan atados a ellos (...). Los buenos curadores hacen más que mostrar a los artistas que a ellos les gustan. Tienen la obligación de intentar revelar las

terminaciones nerviosas del arte contemporáneo. Eso significa ir adonde van los artistas, ver lo que están haciendo, incluso cuando no se sientan personalmente atraídos (Thornton, 2010, p. 214).

1.3 La escuela o facultad de arte como determinante en el rol del artista

Un aspecto que influye en el desarrollo de una carrera artística es la escuela o la facultad de arte. Esta influencia abarca aspectos como el gusto, las conductas, el posicionamiento en la escena social, el imaginario, entre otros. El consumo de la producción hecha a escala reducida tiene por función ser elemento de distinción social. La producción en escala reducida posee una rareza cultural, e incluso la rareza abarca los instrumentos para descifrarla. Esta rareza es producto de una distribución desigual de condiciones para desarrollar ciertos tipos de disposición estética y un manejo de códigos para descifrar lo producido en escala reducida (Bourdieu, 1993, p.120). Siendo la disposición estética un factor crucial en la mirada del artista debido a que produce su obra desde una propuesta visual y conceptual, es necesario considerar que parte de esta disposición se adquiere durante la etapa formativa.

No se puede limitar el funcionamiento del campo de la producción restringida a ser un espacio propio de la consagración cultural y de legitimidad. Es necesario analizar las relaciones entre las instancias de consagración. Esto implica instituciones como museos que conservan el capital de los bienes simbólicos, e instituciones como el sistema educativo, que aseguran la reproducción de agentes vinculados a la disposición cultivada. Estos agentes inducen con categorías de acción, expresión, concepción, imaginación y percepción (Bourdieu, 1993, p. 121). El tránsito del egresado de arte que buscar un lugar en la escena

artística se da precisamente entre estas dos instituciones, la educativa y el museo. Además es necesario tener en cuenta otros tránsitos a espacios como la galería, la feria, la bienal, etc.

En la década de 1960 surgió el primer legitimador en la carrera de un artista: el título de máster en Bellas Artes. Los grados de universidades prestigiosas funcionan como un pasaporte a las exhibiciones consideradas prestigiosas. Esto es evidente al revisar el currículum de algún artista menor de 50 años que participa: título de máster en Bellas Artes de alguna universidad selectiva. Luego vino la legitimación desde el reconocimiento no vinculado a la formación académica estándar: los premios y las residencias, la representación de un marchante primario, las reseñas y artículos en revistas de arte, el ser parte de colecciones privadas de prestigio, la validación del museo mediante exposiciones individuales o colectivas, la exhibición en bienales internacionales y la reventa de obra en subastas (Thornton, 2010, p. 57). Si bien Thornton refiere a la realización de una maestría, esta lógica puede ser aplicada en Lima a la formación en pregrado. Un fenómeno que observé durante mi formación fue realizar la licenciatura de arte en Barcelona. Algunos compañeros y estudiantes de años cercanos estudiaban dos o tres años en Lima y se iban a concluir su carrera allá. Parte de ellos, a su regreso, logró insertarse en la escena local a partir de ganar concursos o de ser parte de una galería.

La educación no solo influye en la disposición estética del estudiante, sino en la disposición del artista y su obra en la escena artística. Sin embargo, estos aspectos son interdependientes, pues la obra producida es resultado, en parte considerable, de la formación. No obstante, esta interdependencia no siempre es la norma, pues a veces tener contactos es el requisito más importante para la inserción en el mercado del arte, y esto es resultado de las relaciones desarrolladas en la etapa formativa.

Durante la segunda mitad del 2015, se realizó una serie de entrevistas con la finalidad de entender las percepciones frente a la escena artística limeña y encontrar a los tres egresados que serían parte del documental. Los 14 informantes fueron jóvenes y estudiaron en la Facultad de Arte PUCP, en la Escuela de Arte Corriente Alterna y en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Su rango de edad fluctúa entre los 27 y 38 años. A continuación se abordan sus perspectivas, y se contrastan las diferencias, según sea pertinente, entre instituciones educativas artísticas frente a diferentes aspectos.

1.3.1 Perspectivas del mercado del arte

Carol fue mi primera entrevistada, y la primera persona desconocida con la que interactué en este proceso de investigación. Ella es egresada de grabado de la ENSABAP y tiene 28 años. Mencionó cómo la calidad del artista ha sido definida por su obra. Comentó la posibilidad de un mercado inclusivo frente a cómo el mercado del arte responde a relaciones de poder. Además de referirse al mercado del arte vinculado a las obras, también mencionó a la economía cultural:

Es muy subjetivo. Quién pone el precio. Se trata de cómo hay poderes dentro del mercado y cómo estos responden a grupos de poder. Creo que podría haber un mercado inclusivo... Se podría pensar en cómo podemos hacer más economía del arte, una economía cultural. Hay otros tipos de juego, pero como obra, venta de obra, es la obra puesta por personas. Tanto vales tú, tanto vale tu obra. Hay una negociación candente respecto a qué es bueno que es malo (C. Bustamante, comunicación personal, 15 de enero, 2016).

Lo anterior se puede conectar con la visión de Augusto que es egresado de grabado de la Facultad de Arte PUCP. Él participó este año en la feria de arte ArtLima, y mientras

conversábamos en el stand de la galería Impakto –donde trabaja y tiene un contrato– planteó al mercado del arte como un agente cultural, como una plataforma de intercambios conceptuales a través de objetos, en este caso, obras de arte. Participar en una feria tiene un costo, y para él la ganancia trasciende lo económico. La ganancia está en el intercambio de conocimientos:

Cada vez el mercado del arte se está dando, en una concepción mía, en un intercambio o red cultural, no en el intercambio monetario. Creo que no necesitamos de dinero para hacer ese tipo de intercambios. Una feria, una bienal, una exhibición significa eso: un montón de agentes trabajando para que se pueda ver o generar una idea. Es donde aterriza una idea física, pero a la vez es un trabajo intelectual que ha sido creado durante mucho tiempo... Sobre aterriza, porque ni siquiera llega a terminar, porque les hablaba de una post producción. Creo que eso es lo que llega a ser una feria, generar puentes de contactos, generar ideas, generar debates (...). Eso es lo que me lleva a este tipo de comercialización, más que un intercambio monetario, que al final se va dando (A. Ballardo, comunicación personal, 23 de abril, 2017).

Este intercambio de conocimientos, en términos monetarios podría ser una inversión a largo plazo. A pesar de que algunas galerías no generan ventas, desarrollan redes que permiten exposiciones más adelante, lo que generaría visibilidad y probablemente la inserción en otro tipo de mercados. El mercado del arte es una oportunidad para exponer diferentes estéticas y confrontarlas. Además, cuestiona al artista en su rol de agente, pues su acercamiento al espectador no es del todo fluido:

De repente muchas galerías me dicen ‘bueno, no vendí nada’, pero al final cuando terminan me dicen ‘bueno, no vendí nada, pero hice un contacto, hice algo que me va a llevar quizás a una posible ejecución, no solamente de venta o transacción

económica, sino también de una transacción de una exposición internacional’, y eso hace que crezcamos globalmente como cultura. Antes estábamos cerrados, hace cinco años, en solamente ver las mismas tres galerías, que ya estábamos hartos, y ahora estamos viendo más intercambios y conexiones de diferentes artistas y planteamientos entre uno y otro ponente. Creo que eso no solamente nos hace bien a la comunidad artística como agente, sino también al espectador. Creo que hay que hacer un mea culpa y entender que nosotros como agentes culturales debemos acercarnos más al espectador (A. Ballardo, comunicación personal, 23 de abril, 2017).

Ambas visiones, plantean la relación mercado y cultura. La postura de la egresada de Bellas Artes da cuenta de un deseo de una economía cultural y una economía del arte, mientras que la del egresado de la Facultad de Arte PUCP, afirma su existencia. Carol se pronuncia desde fuera del mercado del arte, mientras Augusto lo hace desde su stand en ArtLima. Pensar en quién tiene la razón, es restar complejidad a las tensiones entre las relaciones de poder que se dan entre los agentes del mercado y los artistas, y entre los artistas y los espectadores. El mercado de arte en Lima es una plataforma de exhibición de una diversidad limitada de artistas, pues la selección está hecha a partir del valor de las obras, y por lo tanto, de la persona que las hizo ¿Quién determina el valor? Quien tiene poder. Es necesario cuestionarse qué tipo de poder. Sin embargo, si el artista es consciente de este sistema, podría burlarlo, corriendo el riesgo de burlarse de él mismo, pues en este intento puede perder su estética. Es cuestión de que el artista cuestione su deseo de pertenencia.

1.3.2 Conductas en la escena artística limeña

Una de mis informantes trabajó en una galería de arte. S.⁵ había estudiado en la Facultad de Arte PUCP y terminó sus estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). De regreso a Lima, entró a trabajar en una galería asumiendo un cargo administrativo. Ella comentaba que ese rol en la galería le daba un status de poder. Desde su perspectiva, los artistas buscan quedar bien con quien – según ellos– tiene el poder. Incluso me comentó que personas con las que estudió en la PUCP, que no le hablaban muy seguido, le escribían por interno. Dio a entender que la entrada al mundo del arte no estaba necesariamente vinculada al talento artístico:

Tenía toda esta gente del mundillo del arte queriendo congraciarse conmigo porque yo era un acceso directo al jefe, viajamos a ferias internacionales y ahí me di cuenta el tipo de actitud que debía tener para ser artista (...). Teníamos mails que llegaban de Art Basel, Bienal de Venecia, no era poca cosa, estaba yo en contacto con esas cosas, estaba ahí como una administrativa, no como artista y vi lo que se tenía que hacer y desgraciadamente no tenía que ver con talento artístico (S., comunicación personal, 16 de setiembre, 2015).

Ella también añadió que la personalidad del artista influye en cómo se desenvuelve en el mercado artístico. Mencionó cómo la personalidad de los agentes del mercado del arte es cambiante. Considera que la propuesta del artista no suele ser suficiente, pero que al ser sumada con actos de lambisconería, se genera un paso hacia la inserción en la escena artística:

Tienes que tener un tipo de personalidad con la que yo de verdad no me sentía cómoda, cómo te tenías que desenvolver, lambisconería hasta más no poder, mi gran

⁵ La informante debido a su cargo anterior en la galería de arte prefirió mantener el anonimato y se optó por llamarla S.

problema es que yo no sé mentir y cuando alguien no me cae, no me cae. Yo veía la doble personalidad (...) y lo he visto de gente de las altas esferas de la cultura peruana, que pasan de ‘odio a este maldito’ a ‘holaaaa como estaaas’, sonrisita, y como que dije ‘qué flojera’, pero no era una flojera como ‘ay que flojera trabajar’, todos trabajan. Esta gente aparte de la lambisconería no es que no trabaje o no tenga una propuesta, sino que la propuesta no es suficiente. A veces hacían cosas que yo personalmente no consideraría en mi moral correctas” (S., comunicación personal, 16 de setiembre, 2015).

De forma opuesta, Sylvia –egresada de la Escuela de Arte Corriente Alterna– propone al artista como alguien auténtico. En la posición de artista, ella manifiesta la necesidad de crear desde adentro. Para ella, el artista debe tener control sobre el límite de las relaciones con el mercado del arte. Este control se logra a partir de una base sólida que no es intervenida por lo que ocurre con las demandas, y asume al éxito o al fracaso como posibilidades válidas y legítimas. La base es la razón genuina de crear:

Lo que tienes adentro no debería estar en duda, porque si tú dudas de lo que vas a crear, porque lo de afuera está generando una duda en ti para poder crear para afuera... Tu base puede ir cambiando según como tú vayas creciendo y te vayas enriqueciendo, pero lo de afuera y cómo se manejan las carreras, los artistas, los medios, el mercado, ahí tú tienes que poner una zanja grandota. O tú la cruzas de vez en cuando y llegas, cómo quieras llegar. O alguien va a cruzar a buscarte, pero existe una brecha y tiene que haber. Y yo creo que ahora los artistas, lo que les pasa a muchos, es una constante retro alimentación de lo que está afuera para crear. En verdad todos nosotros deberíamos vivir en islas y que nos vayan a visitar de vez en cuando. Porque la necesidad de crear viene de adentro, no de afuera. El de afuera

puede demandar lo que sea, de que le vaya al sillón o que te quiere en la Bienal de Venecia. La demanda puede ser cualquiera, pero la presión de la chamba tiene que salir de adentro. Si gustas mostro, y si te empotras, de puta madre (S. Fernández, comunicación personal, 27 de abril, 2017).

Tanto Sylvia (Escuela de Arte Corriente Alterna) como S. (Facultad de Arte PUCP-Universidad Autónoma de Barcelona) coinciden en que el artista depende de lo que ocurre en su entorno para el desarrollo de su identidad. Sylvia refiere a la identidad estética y S. refiere a la identidad performativa. Contrastando las declaraciones de S. con las de otros artistas insertados en el mercado del arte, se puede deducir que los patrones de conducta definen el éxito del artista en este marco. Las dinámicas sociales definen la posición de poder que el artista o aspirante a artista tiene en el mundo del arte. Parece que la *base* que menciona Sylvia, es una agencia, pero no para para el mercado, sino para el artista. La base le permite ser consciente de sus relaciones con el mercado, y a pesar de sonar como un concepto romántico, es la que permite al artista tener una visión realista de la circulación de su obra. El artista es un ser que dibuja fronteras y decide cuando hacerlas borrosas, y para qué.

1.3.3 Cotidianeidad laboral y proyección

Tomás Prochazka tiene 27 años, estudió artes visuales en la Escuela de Arte Corriente Alterna. En julio del 2016 se fue a España. Me comentó que su estilo de vida se daba entre pintar en el taller y dar clases particulares a grupos reducidos. Mencionó la importancia de tener *un nombre* en la escena, y la relación directamente proporcional entre ser conocido y el nivel de ingresos. Durante la conversación dijo que faltaba un espacio para la pintura clásica en el mercado del arte, y me contó sus planes respecto a esta situación:

Me voy a reproducir en este mismo estilo de vida pero en otro país, en España. Quiero crecer en este mismo campo, todavía no soy un artista famoso ni nada, pero quisiera que con el tiempo se vuelva cada vez más sostenible. Si me da un nombre, más gente me conoce, y más fácil es hacer una venta con frecuencia. Creo que falta ese nicho digamos, tal vez abrir una especie de atelier de pintura clásica en Lima, al menos que me desanime de volver y me quiera quedar afuera (T. Prochazka, comunicación personal, 26 de febrero, 2016).

Resulta interesante como Tomás es consciente, desde su perspectiva, que el mercado de arte en Perú está enfocado al arte contemporáneo y de la falta de presencia de la pintura clásica y figurativa en la escena. Él propone una alternativa, a modo de respuesta a esta situación, y es la posible apertura de un atelier. Él planea responder al mercado con estrategias de mercado. Su propuesta se basa en oferta-demanda.

Él comenta que la pintura ha sido su principal fuente de ingresos y la define como más lucrativa respecto a sus otros trabajos:

El año pasado ha sido principalmente de dar clases, o sea he pintado mucho, pero no he publicado mucho, entonces como no he publicado y no he podido vender porque estaba reservando para exposición, no tenía ingresos por parte de la pintura. Lo que me sostenía para pagar el taller eran las clases. Pero si lo vemos en perspectiva, con lo que gano más es con las pinturas. Las clases son como una cosa que da poquito pero seguido. Todavía no lo he industrializado, siempre son de un alumno. Podría formar una escuela algún día, quien sabe, pero no, esta clase sería de tres alumnos a la vez o dos. (...) Así dejo un poco un legado. Me parece que pintura es lo más lucrativo que tengo ahora (T. Prochazka, comunicación personal, 26 de febrero, 2016).

1.4 Toma de decisiones y agencia

El concepto agencia trabajado en esta investigación se basa en los planteamientos de Gell y Latour. Para Gell, la agencia se atribuye a personas y objetos que son vistos como causas de eventos. Estas causas son acciones que resultan de un proceso racional, intencional o de voluntad. Una secuencia de eventos que resulta de las leyes de la física no se puede atribuir a una persona u objeto con agencia. Un agente es quien –o lo que– hace que las cosas pasen en sus alrededores (1998, p. 16). Latour plantea que las agencias son elementos clave en una explicación, son figuradas, luego interactúan con otras agencias opuestas y al final se apoyan en alguna teoría de la acción explícita. Las agencias son presentadas en el marco de una explicación, es decir, hacen algo y hay pruebas que sustentan su accionar. Al influir en las cosas, transforman A en B a través de C (2008, p. 82). Ambos autores coinciden en plantear a la agencia como causalidad. Esto implica que la agencia es el poder que tienen las personas y los objetos para generar uno o más cambios en una o más dinámicas sociales de su entorno. Estos cambios pueden llegar a afectar otros espacios que tienen relación con estas dinámicas. En el caso de la personas, hay un proceso racional, emocional e intencional detrás de la acción. En el caso de los objetos, hay un poder que determina el curso de la acción humana. El ejemplo del martillo que menciona Latour (2008) evidencia este poder de forma clara: El ser humano puede querer clavar un clavo, pero el martillo determina que su deseo se haga realidad. El objeto determina la rapidez y viabilidad de la acción.

Si se parte de la necesidad de saber el porqué respecto a la afirmación *el egresado de escuela o facultad de arte no expone ni vende en ferias, galerías, bienales, entre otros*, es útil considerar que para el caso de este tipo de egresado existen diferentes interpretaciones y niveles del concepto *agencia*. Incluso, estas interpretaciones incluyen objetos cuyo rol es

central: sus obras de arte. Es importante considerar que la obra de arte tiene agencia en sí misma.

El futuro es parte del imaginario de los egresados de arte. La mayoría de aproximaciones a la cultura no omite el futuro: Lo aborda indirectamente desde diseños específicos y múltiples de la vida social a partir de normas, creencias y valores como núcleo de las culturas. Sin embargo, al no desarrollarse el alcance de estas normas en el futuro como capacidad cultural, la cultura asume un sentido de ser un pasado a dominar (Appadurai, 2013, p. 180). El futuro es el imaginario que tiene como eje referencial y de acción al pasado. En el caso del egresado, este pasado a dominar podría enfocarse en querer controlar y/o influir una posible historia (ver sección 1.2). La experiencia de formación artística en la universidad o en la escuela, las clases de historia del arte, las conversaciones con los compañeros y docentes, los encuentros cotidianos con el mundo del arte en exposiciones y otros eventos permiten una aproximación a las reglas del juego. Precisamente, esta diversidad de ideas y experiencias genera un campo conceptual indefinido. Este es ideal para que surjan los sueños y se aterricen convirtiéndose en metas. El deseo es transversal en ambos procesos: Quien sueña desea que sus metas ocurran.

En la antropología, a pesar de sus aportes orientados a entender la cultura, el futuro se sigue asumiendo como un extraño. La economía es considerada la ciencia del futuro, y cuando alguien es visto teniendo un futuro, las palabras clave como deseo, necesidad, expectativa, cálculo, se enmarcan en el discurso de la economía. El actor cultural es la persona del pasado, y el actor económico es la persona del futuro (Appadurai, 2013, p. 180). La tensión entre presente y pasado podría ser la misma que la que se da entre artista y mercado: Es la tensión de no tener el control. Los deseos del artista pueden estar subyugados

a la demanda del mercado, sin embargo en algún punto, es válido cuestionarse si el control y la represión de los deseos tienen fecha de caducidad, y hasta donde el mercado los determina.

Appadurai (2013) propone el concepto *capacidad de aspirar*, en un marco donde debate los alcances de la pobreza. Tiene base en tres autores fuera de la antropología –Charles Taylor, Albert Hirschman y Amartya Sen– y otros que sí pertenecen a esta rama. Sin embargo, para esta investigación me enfocaré en la base de estos tres autores y aplicaré la estructura planteada para el concepto capacidad de aspirar –orientado originalmente a gente en condición de pobreza– en los egresados de arte. Esto no implica que los egresados de arte necesariamente sean pobres; sin embargo, sí existe más de una relación entre la pobreza y los egresados. La primera sería que sí existen egresados que son pobres por falta de trabajo, y que incluso desde su etapa de estudiantes tuvieron que trabajar y subsistir para pagar la pensión y los materiales. La segunda está vinculada al privilegio, los pobres no tienen privilegios, y algunos egresados, tampoco. Las redes sociales y los contactos dependen hasta cierto punto del apellido, del parentesco con alguien que sea considerado importante –social y/o culturalmente-, de la apariencia, entre otros factores. La tercera es la ubicación en la escala social, la pobreza está en la base de la pirámide. Los egresados de arte que no están ubicados en galerías, ferias, bienales, también están ubicados en la base del mundo del arte, y por lo tanto del mercado del arte. Es evidente ¿Hay más profesores de arte o artistas que viven de su producción artística? Está de más decir la respuesta. Y este es solo un ejemplo.

Respecto a la pertenencia al mercado del arte por parte de los egresados de facultad o escuelas de arte limeñas, voy a plantear tres niveles de agencia que se dan el marco de la capacidad de aspirar, el concepto desarrollado por Appadurai. El primer nivel de agencia radica en tener sueños, deseos y metas. En este marco, es necesario una reflexión respecto a lo que el egresado o egresada considera que son sus parámetros de éxito. Esta reflexión

conduce al segundo nivel de agencia, que consiste en tener el poder de decidir si se desea ser parte del mercado del arte o no. El tercer nivel de agencia radica en tener los recursos para hacer realidad la decisión tomada. Las posibilidades sobre la aproximación a la agencia podrían estar vinculadas a: tener agencia para insertarse en el mercado del arte, no tener agencia para hacerlo, habiendo un deseo que no puede concretarse y no tener interés en tener la agencia de insertarse en el mercado de arte, prefiriendo contar con otros tipos de agencia.

1.4.1 Primer nivel de agencia: soñar, desear y tener metas

La capacidad de aspirar evidentemente está ligada a soñar. El reconocimiento es importante en esta instancia. Charles Taylor fue referente para Appadurai, pues el primero planteó el concepto *reconocimiento*. Su aporte fue debatir las bases éticas del multiculturalismo y mostrar que existen las *políticas del reconocimiento*. Lo anterior implica que es éticamente obligatorio expandir la clase de conocimiento moral con quienes comparten diferentes perspectivas a las nuestras. El entendimiento multicultural es obligatorio y reconoce el valor independiente de la dignidad respecto a las problemáticas de redistribución en las transacciones transculturales. El reto radica en que el reconocimiento cultural se incremente en simultáneo a la redistribución (Appadurai, 2013, p. 182). Si se vincula el concepto de reconocimiento planteado por Taylor –vinculado a los escenarios donde se desenvuelven los egresados– el reconocimiento promueve que estos amplíen su mirada respecto a los campos donde pueden desenvolverse, sea dentro o fuera del mercado. Lo anterior permite que ellos *reconozcan* su valor profesional, sin que este dependa de su permanencia en la escena artística y en el mercado del arte. Esta apertura permite tener *capacidad de aspirar* en un marco de libertad, pues al *reconocer* que existen diferentes formas de generar ingresos además de la venta de producción artística, el egresado puede

decidir cuáles son sus sueños sin tener el patrón obligatorio de ser un artista mediático. Se *reconoce* el valor profesional como consecuencia de reconocer la existencia de otros campos laborales. La agencia de soñar no está limitada.

Durante mi trabajo de campo, conocí a una estudiante de educación artística de la ENSABAP que dejó de estudiar pintura para seguir la carrera de docencia. Le comenté que yo había conocido casos donde la ruta era al revés: de educación artística a alguna especialidad de artes plásticas. Ella me comentó que descubrió que le gustaba el proceso de transmitir conocimientos y que estaba contenta con el cambio. El *reconocimiento* que ella manejó, en su etapa de estudiante, fue diferente al de un estudiante promedio de la Facultad de Arte PUCP o de la Escuela de Arte Corriente Alterna. He escuchado a alumnos de estas escuelas referirse textualmente a sus profesores como gente que *no la hizo*, es decir, gente que trabaja en docencia porque no pudo insertarse en la escena artística y no tuvo otra opción.

Si bien en la Facultad de Arte PUCP existe la carrera de educación artística, parte de los cursos se llevan en la Facultad de Educación, y solo hay uno o dos estudiantes por promoción, por lo que su visibilidad es prácticamente nula. En la Escuela de Arte Corriente Alterna, no existe esta carrera. Sin embargo, en la ENSABAP la carrera presenta una cantidad considerable de alumnos e incluso tienen ambientes exclusivos, a diferencia de la PUCP, donde los estudiantes de educación artística son minoría en salones donde predominan estudiantes de pintura, escultura o grabado. No obstante, el *reconocimiento* al egresar cambia. Todos están conceptualmente en un mismo lugar: fuera de la escuela. Todos están geográficamente en un lugar diferente. Algunos mandando un currículum desde un taller subvencionado por los padres mientras se establece un plan, otros en casa de sus padres buscando a la brevedad algún tipo de ingreso para que no se les reclame el hecho de haber estudiado una carrera considerada poco rentable, otros regresando a provincia, pues el

hospedaje que brindaba la ENSABAP ya no es para egresados. El *reconocimiento* se vuelve una agencia necesaria, pues permite reconocer en primera instancia cuáles son realmente los sueños propios, pues busca el desprendimiento de parámetros de éxito aprendidos durante la etapa formativa. Este *reconocimiento* permitiría vivir sin frustración respecto a ser un artista mediático, pues se sabe que la posición que se ocupa laboral y profesionalmente fue por decisión y no por descarte.

1.4.2 Segundo nivel de agencia: toma de decisiones

Las aspiraciones están vinculadas a los deseos, preferencias, elecciones y cálculos. Sin embargo, estos factores están dentro la disciplina de la economía, al dominio del mercado, y al nivel del actor individual: No han sido considerados en el estudio de la cultura (Appadurai, 2013, p. 187). Si se agrega a *dominio del mercado* las palabras *del arte*, lo propuesto por Appadurai permite plantear que los deseos de los egresados de instituciones de formación artística tienen relación con el mercado, es más, son estudiados y asignados al mercado del arte. Esta afirmación se sostiene en el desarrollo del documental.

El mercado moldea, de diversas formas, la mente de los estudiantes. Durante las sesiones de campo con Augusto, mencionó que decidió ser un artista profesional. Hubo una transición en su toma de decisiones, y a veces las decisiones se tomaban de forma transversal. La primera fue pasar del gusto por el curso de arte en la escuela a estudiar diseño gráfico en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). La segunda fue pasar de la carrera técnica de diseño gráfico en la UNI a la carrera universitaria de arte en la PUCP. Mientras estudiaba en la PUCP, hubo un año que dejó de llevar los cursos artísticos de la especialidad de grabado y experimentó siendo *mil oficios*, realizando labores de montajista, fotógrafo, entre otros. Mientras concluía su carrera, se inició en la docencia. Luego entró a trabajar a la colección

de arte geométrico a tiempo completo. En el 2016, Augusto dejó la docencia y su trabajo full time en la colección: Decidió dedicarse con mayor fuerza a su trabajo como artista en la galería Impakto.

Habría que preguntarse qué motiva el cambio de carrera técnica de diseño a carrera profesional de artista. Después, qué motiva a Augusto a dejar la docencia y enfocarse más en la producción. Probablemente las respuestas tengan relación con el mercado del arte, y es que el parámetro de los conceptos *éxito* y *vivir del arte* están ligados a la relación con el mercado. Estas aspiraciones son moldeadas, hasta cierto punto por el mercado, pero también están mediadas por un deseo de legitimación. Las aspiraciones nunca son exclusivamente individuales: Se forman desde la interacción y en la vida social. Las aspiraciones orientadas a la buena vida, a la salud y a la felicidad están presentes en cada sociedad (Appadurai, 2013, p. 187). Considerando que las aspiraciones son moldeadas por diferentes entornos, es necesario tener en cuenta que en este marco puede emerger la voz.

Appadurai tuvo como referente a Hirschman y a su concepto *voz*, consecuencia de la *capacidad de aspirar*. Hirschman abordó diferentes formas de identificación y satisfacción colectiva que permiten la aplicación de conceptos como *lealtad*, *salida* y *voz* como posibles respuestas para la declinación en firmas, organizaciones y estados. Appadurai mencionó que había una tendencia a ver las afiliaciones culturales en un marco de lealtad, mientras que no se prestaba la atención necesaria a los conceptos salida o voz. La voz es crítica pues cuestiona el disenso. La voz trasciende la salida, pues es crucial para relacionarse con los pobres y su pobreza, pues parte de su falta de recursos radica en que no se les permite tener voz. Tener voz es expresar perspectivas propias y tener resultados en torno a un concepto personal de mejoría en los debates políticos alrededor de los conceptos de riqueza y bienestar. Appadurai pregunta cómo se fortalecen las capacidades de los pobres de tener y de cultivar la *voz*,

cuando la salida no es la solución ni la lealtad es la vía adecuada (2013, pp. 182-183). Si se plantea al mercado del arte como una organización, la lealtad, la salida y la voz son conceptos que se presentan como posibles reacciones. Además, se vinculan directamente con la capacidad de aspirar.

La lealtad se daría en dos instancias: persona(s) o institución(es) *-otro(s)*, desde las relaciones interpersonales, interinstitucionales o de persona con institución; y persona sola, desde las relaciones intrapersonales. Para la instancia persona(s) o institución(es)-*otro(s)*, un ejemplo se da entre los artistas y sus galeristas, algunos firman contratos de exclusividad. Para la instancia persona sola, la lealtad puede estar ligada a la que se maneja con las creencias personales respecto al planteamiento de sueños y metas. Es común escuchar a alumnos que ingresaron con el sueño de *ser grandes artistas*. Para ellos esto significa estar en la colección del Museum of Modern Art (MOMA), exponer en la Bienal de Venecia, etc. En el momento en que el egreso se acerca y notan que pocos llegan ahí, que la inserción en la escena artística limeña no necesariamente depende del talento, y que el panorama es más complejo, dudan de su intención inicial. El considerar otras opciones como la dirección de arte, la docencia, la consultoría, entre otras, puede ser interpretado como falta de lealtad a sus sueños. El asunto es más complejo que una posible falta de lealtad.

¿Qué ocurre cuando el sueño es ser un artista que vive de la venta de sus obras y al mismo tiempo no consigue exponer, no tiene un lugar en la escena artística y por lo tanto no es parte del mercado del arte? ¿Se abandona el sueño? ¿Se sale de la escena artística? La *voz* es la que irrumpe y responde ese tipo de preguntas y permite expresar las intenciones frente a los diversos escenarios de egreso. La voz es crucial en la *capacidad de aspirar*, pues podría llegar a influir en los escenarios. La voz es la manifestación de una mirada crítica hacia los

escenarios del mercado del arte, y su punto cumbre es la decisión de pertenecer al mercado del arte o no, y de ser el caso, planificar las estrategias para acercarse a este.

Sin embargo, a veces la salida es consecuencia del uso empoderado de la voz. Esta salida puede ir desde el hecho de dejar de trabajar con ciertos agentes, hasta el completo alejamiento de la escena artística. Un caso importante fue el de Lee Bontecou, quien tuvo éxito con la crítica y las ventas a coleccionistas y museos. En 1972 dejó de trabajar con la galería de prestigio Leo Castelli para dictar y tener una familia, a raíz de necesitar un descanso y de su deseo de explorar. Se había cansado de la rutina: producir y exhibir cada dos años. En ese contexto, su salida no fue trágica para su carrera. Sin embargo, cuando el mercado del arte estaba en alza hacia finales de la década de 1980, sus obras con las justas superaron la valla de los 20 000 dólares en subastas (Findlay, 2013, pp. 211-212). La salida tiene consecuencias, en el caso de esta artista, económicas. Sin embargo, la necesidad de un cambio de estilo de vida trasciende el aspecto económico. Un caso que tuvo una problemática similar en esta investigación fue el de Sylvia, que al no estar conforme con el tipo de proceso creativo que tenía –y que al mismo tiempo generaba ganancias a partir de la producción realizada en este escenario– decide retirarse del mercado del arte institucional limeño por una temporada. El deseo de desarrollar su lenguaje personal pudo más que su deseo de legitimación para el *otro*.

La voz para Appadurai es la única forma en que el desaventajado puede encontrar estrategias realistas para modificar los *términos de reconocimiento* en cualquier régimen cultural (Appadurai, 2013, p. 186). La voz es una agencia que puede tener quien sale del mercado del arte, quien decide entrar y plantear su posición frente a este escenario, o quien decide no ser parte. La voz es el vehículo necesario para transmitir la decisión de pertenecer o no al mercado del arte. La voz permite establecer una postura y un rol en cualquier régimen

cultural. Sin embargo, una vez que se decide que postura asumir, el egresado debe pensar en cómo los sueños –ya convertidos en metas– que constituyen esta postura pueden hacerse realidad.

1.4.3 Tercer nivel de agencia: tener recursos

En los dos niveles de agencia anteriores se ha visto la importancia de la apertura respecto a los parámetros de vida laboral de un egresado de la carrera de arte. Esta apertura plantea un escenario complejo, pues el fin de estudiar alguna carrera de arte no necesariamente es ser un artista que vive de la producción de sus obras. Había una decisión que tomar, o se pertenece al mercado del arte o no. En el caso de optar por la primera opción, los recursos para insertarse en el mercado del arte que se manejan en este tercer nivel de agencia parten desde uno mismo y lo que puede controlar; por ejemplo, los materiales usados para la producción de obras, la interpretación de la experiencia de vida, etc. Sin embargo hay recursos no controlables, como los vínculos desarrollados con los agentes del mercado de arte. Estos se dan en el marco de la escuela o facultad de arte, y en los círculos sociales en los que uno se desenvuelve como estudiante y como egresado. Sin embargo, parte del problema con este tipo de factores, e incluso privilegios, es la falta de conciencia de estos por parte de los artistas jóvenes, como mencionó Camnitzer:

La verdad es que el purismo de mi juventud, rígido y dogmático, conducía irremediamente a un elitismo que mi generación, en términos políticos, negaba fervorosamente. Separaba al artista, aun cuando politizado, de la realidad, de esa realidad que incluye gobiernos, mercados y gente para darle el monopolio del proceso de significar las cosas (Camnitzer, 2009, p. 62).

Así como Hans mencionó la dificultad en tener recursos para producir (ver sección 2.2.1), la no conciencia de considerar las implicancias que tuvo para Sylvia, el ser convocada por Lucía de la Puente, también fue problemático. La conciencia es un recurso, y por lo tanto una agencia. Sylvia relató cómo sus expectativas respecto al manejo que recibiría su obra no fueron las que esperaba, y cómo esto afectó la percepción que tenía en torno al mercado artístico respecto a su trato con los artistas:

Cuando empiezas a ver que lo que tú creías, y lo habías puesto en algún lugar para que esa persona lo cargue igual que tú, dices carajo le estoy dando mi hijo [mi obra] a una sociedad equivocada, a un manejo distinto. Entonces, cuando eres chico, por lo menos a mí me pasó chica, fue como una cachetada, darte cuenta que había un montón de insectos metidos en un lugar que tú no creías. No hablo de personas en sí, sino en el manejo del arte, en lo que se convierte. Ese choque entre lo que tú tienes adentro, lo sacas y lo pones. Ese choque de entrega, cuando viene el otro, y ni siquiera pensando en el otro, sino pensando en ti, chambeando por ti (...) haciendo todo para que funcione, lo sacas y lo estás poniendo en un lugar en el que dices ala, a mí que me importa si le va a tu sillón compadre, esa sutileza, ese manejo de la galerista, del medio... dices ahhh, un ratito, quisiera regresar a mi base. Esa ilusión creyendo que todo es mágico, no es real (S. Fernández, comunicación personal, 27 de abril, 2017).

Sin embargo en el marco de la *capacidad de aspirar*, para ser consciente de los recursos que se tienen y obtener los que quedan pendientes, es pertinente considerar el concepto de *apertura paralela* que toma Appadurai (2013) de Amartya Sen. Esta apertura como recurso se puede aplicar en el mercado del arte o en el desarrollo en otros campos laborales. Sen planteó problemáticas de libertad, dignidad y moral en el núcleo del bienestar y sus economías. Para Appadurai la aplicación del trabajo de Sen radica en evidenciar la

necesidad de una apertura paralela a cómo se entiende la cultura. Esta apertura permite que el concepto de bienestar se amplíe y encuentre en la cultura su contrapunto. El trabajo de Sen insta a la antropología a ampliar sus visiones respecto a cómo las personas se relacionan con sus futuros (Appadurai, 2013, p. 183). La apertura es la consecuencia de considerar la libertad, la dignidad y la moral en la toma de decisiones respecto al futuro. La apertura paralela es un recurso que se da en la práctica. En el caso de decidir estar en el mercado del arte, la apertura consistiría en entender al mercado del arte desde una postura que no sea sumisa y complaciente, es decir, la apertura es asumir otra perspectiva. El artista debe ser consciente de su importancia en el mercado, y esta visión es producto de moverse en paralelo al mercado, no debajo del mercado. Hay jerarquías en el mercado, pero eso no significa no poder observar lo que ocurre en diferentes niveles. La apertura paralela como recurso es de la *mirada* al inicio, sin embargo, se va tornando en apertura paralela de la *acción* conforme pasa el tiempo.

La apertura está relacionada con la voz, y viceversa. La voz surge como consecuencia de la apertura que tiene la persona consigo misma, y es resultado del empoderamiento que plantea Appadurai (2013). Si se decide no ser parte del mercado del arte institucionalizado, la apertura paralela radica en posicionarse frente un sistema con el que no se está conforme. Se pueden tomar otras vías de desarrollo profesional, e incluso estas pueden estar ligadas a vivir de la venta de producción artística, en el marco de mercados alternativos.

1.4.4 Conclusión a modo de gráfico

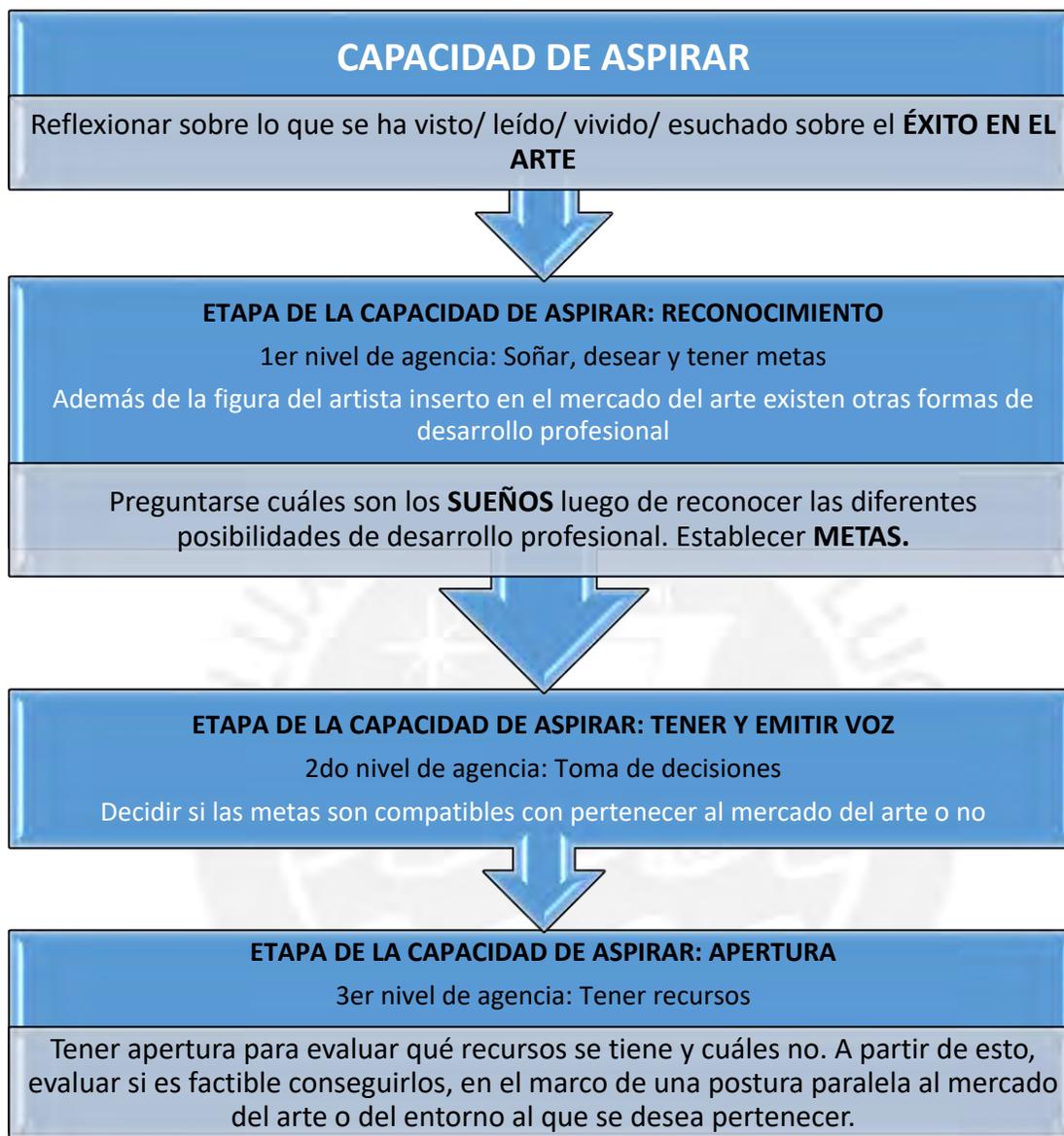


Figura 1. Gráfico sobre las relaciones entre la capacidad de aspirar y los niveles de agencia.

Capítulo 2: Metodología y Reflexividad

Durante la segunda mitad del año 2015 inicié el trabajo de campo de esta investigación. El objetivo del proyecto fue profundizar sobre los cuestionamientos y reflexiones –por parte de los egresados de instituciones de formación artística limeñas– en torno a la no pertenencia o pertenencia al mercado del arte. Lo anterior generó cuestionamientos más personales frente al hecho de asumirse y legitimarse como artista.

Las preguntas de investigación que estuvieron orientadas a responder el problema principal, y que se desarrollaron desde la primera etapa del trabajo de campo fueron:

- ¿Qué cuestionamientos hay en relación a insertarse o no insertarse en el mercado del arte?
- ¿Qué significa la expresión *vivir del arte* para los egresados de escuelas o facultades de arte?
- ¿Qué significa para un egresado de una institución de formación artística el concepto *mercado del arte*?

El problema principal fue *¿Cómo son los procesos vinculados a la toma de decisiones en torno a la inserción o no inserción en el mercado del arte asumiendo la figura de artista por parte de egresados de facultad o escuelas de arte limeñas?*

En la primera etapa del trabajo de campo se realizó una búsqueda de egresados a partir del visionado de páginas web de las instituciones educativas y de la gestión de contactos en estos lugares. La finalidad de este proceso fue encontrar a los artistas que participarían en el documental y conocer los espacios donde se desenvuelven. Escribí a los egresados explicándoles brevemente sobre el proyecto y la finalidad de la investigación. Realicé entrevistas a 14 egresados: cuatro fueron de la Escuela Nacional Superior Autónoma de

Bellas Artes del Perú, tres de la Escuela de Arte Corriente Alterna y cinco de la Facultad de Arte PUCP. Entre las preguntas del cuestionario (ver apéndice C) figuraron: *¿Qué entiendes por el concepto vivir del arte? ¿Qué cuestionamientos hay en relación a no insertarse en el mercado del arte? y ¿Qué significa mercado del arte?*

El primer objetivo en esta etapa fue corroborar cómo la idea de lo planeado frente al egreso cambia en la práctica. Otro objetivo fue conocer diferentes visiones sobre el mercado del arte y el porqué de estas. Las entrevistas fueron claves para escoger a los tres egresados que participarían en el documental. Antes de ingresar a la escuela, mientras se estudia y en el momento en que se egresa, los cuestionamientos personales y los de otros obligan a tomar una postura. Esta involucra la situación económica personal, y sobre todo, el lugar en el mundo del arte, y por lo tanto, en el mercado del arte. Algunos quieren pertenecer y pueden, mientras otros, simplemente no. También existen artistas que no quieren ser parte, pues sienten que están condicionados a la demanda del mercado y que no pueden producir con libertad. Otros no desean ejercer el rol de productor de arte. Esta mixtura de imaginarios fue la que quise estudiar.

Al culminar la etapa de las entrevistas, me contacté con los egresados con los que percibí un hilo conductor entre sus historias y les propuse la participación en el documental. Los tres egresados escogidos accedieron, cada uno venía de una institución diferente: Hans Raygal de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes (ENSABAP), Augusto Ballardo de la Facultad de Arte PUCP y Sylvia Fernández de la Escuela de Arte Corriente Alterna. El siguiente paso fue realizar la segunda etapa del trabajo de campo: una aproximación a su cotidianidad a través de la cámara.

2.1 Estrategias

Resulta necesario entender los procesos de transmisión o aprendizaje del conocimiento por dos motivos. Primero, porque debemos dar cuenta de nuestros procesos de aprendizaje a través de nuestras experiencias sensoriales encarnadas y emplazadas en nuestro rol de etnógrafos. Segundo, porque estos procesos generan una pregunta de investigación: ¿Cómo aprenden y conocen los que participan en nuestra investigación? (Pink, 2015, p. 39). En este sentido, el acto de conocer en el marco de la etnografía sensorial es compartido. No se limita a un intercambio, sino que da razón y se expone en su funcionamiento en el marco de la experiencia sensorial. Judith Butler planteó que la intervención de una norma social condiciona el hecho de asumir un relato como reconocible o no. El uso entre la norma y quien relata es mutuo. Es imposible que alguien de cuenta de sí misma sin adaptarse a reglas o que se negocien sus conceptos. Además surge otra problemática, y es el hecho de dar cuenta para alguien y que este destinatario quiebre la idea de que el acto de dar cuenta de una misma es propiedad de quien da cuenta. En el momento en que se da cuenta de una misma, se entrega y cede no solo la idea, sino también la razón personal (2009, pp. 55-56). Es relevante aproximarse hacia cómo el informante se relaciona con la investigación desde el campo del aprendizaje y conocimiento. Este vínculo se genera a partir de su relato. Fue necesario reflexionar sobre qué puede llevarse el informante y qué está aportando respecto a la investigación. El vínculo entre los informantes y yo se hizo evidente el día en que nos reunimos todos (Ver sección 2.1.2).

Cuando se abordan las técnicas de campo en antropología, se busca incorporarlas a su problemática más general: explicar la diversidad social desde el reconocimiento de la perspectiva del actor. Estas técnicas hacen posible conocer el mundo social del actor bajo sus propios términos, de modo que se pueda explicar según el marco teórico que maneja el

investigador (Guber, 2005, p. 93). El investigador debe ser capaz de relacionar su bagaje de conocimientos y experiencias con lo que vive con los actores en el campo. Esto se logró identificando el punto de vista del actor a partir de conversaciones y seguimientos con y sin cámara.

La primera etapa de la entrevista buscó entender la perspectiva de los actores, también llamados informantes. Preguntas como *¿Qué es vivir del arte?* y *¿Qué es mercado del arte?* cuestionaron conceptos que yo tenía establecidos por la experiencia y la investigación. En esta confrontación fue posible conocer la perspectiva del informante y lograr un primer boceto del retrato del entrevistado.

Ejes temáticos para el desarrollo del trabajo de campo

- Cuestionamientos en relación a la no inserción en el mercado del arte: Se dialogó con los egresados sobre sus experiencias en torno a la no inserción en el mercado de arte, y si esto se debía a no querer pertenecer a esta dinámica o si se trataba de no tener la agencia para lograrlo. En el proceso del desarrollo documental noté que el cuestionamiento era más complejo. Primero, el desarrollo profesional no se reducía a decidir si se quiere estar en el mercado o no. Luego, en caso de querer estar el mercado y no lograrlo, la respuesta no se reduce a la falta de agencia vinculada al talento, redes sociales, entre otros, para insertarse, pues hay factores externos que rigen estas dinámicas y no se pueden controlar. Se buscó saber qué entienden los egresados por mercado del arte, pues en algunas entrevistas y experiencias, he escuchado conceptos vinculados al intercambio monetario por venta de obras sin que estén en plataformas institucionales, como galerías, subastas, ferias, etc.

- Conceptos personales de *vivir del arte*: Se buscó una aproximación hacia la vida laboral y académica de los egresados de la facultad y escuelas arte. El conocer diversas formas de ingresos económicos permitió entender también cuál es la relación entre lo aprendido en la escuela y la escena laboral limeña, sea artística o no. El concepto *vivir del arte* puede estar ligado a vivir de la venta de producción artística o de aplicar los conocimientos aprendidos durante la formación, o a la práctica artística en sí. El confrontar estos puntos de vista fue interesante para conocer los imaginarios de los egresados.

Técnicas de recojo de información

Para esta investigación se usaron tres formas de recojo de información. La primera fue la entrevista, esta se usó en todas las etapas. Sin embargo, en la primera se optó por contar únicamente con registro de audio y en el resto de la investigación se realizó de forma audiovisual. La segunda fue la *cámara participante*, que estuvo presente durante el rodaje. El acto de filmar generó material que sirvió específicamente para recoger información y otro que sirvió como parte del documental. La tercera forma constó de reflexiones personales. Tuvo un enfoque en conexiones de mi experiencia personal con la de otros y se articuló en la edición, generando un hilo narrativo en la propuesta documental.

2.1.1 Entrevistas

En la primera etapa del trabajo de campo, la función de la entrevista antropológica es descubrir las preguntas. Lo anterior permite que los actores construyan los marcos de referencia mediante la verbalización asociada libremente. Luego de haber categorizado estos marcos de referencia, en un segundo momento se plantean las preguntas y temas significativos para su focalización y profundización (Guber, 2005, p. 220). Las entrevistas se realizaron con la finalidad de encontrar a los tres personajes para el documental y que las

historias tengan un hilo conductor y un contraste que genere una narrativa orientada a abordar la problemática de la inserción y no inserción en el mercado del arte desde distintas perspectivas.

La entrevista en el marco de la investigación presenta dos instancias. La primera es de apertura y maneja una dinámica general: Se trata de un proceso gradual donde el investigador va incorporando información a lo largo de su trabajo de campo, lo que genera que la entrevista se vaya reformulando. La segunda es de focalización y profundización: Están presentes las singularidades de cada entrevista, y se manifiestan primero las dificultades del trabajo de campo y después se expresan los rasgos particulares de los informantes (Guber, 2005, p. 219). En la primera etapa, realicé 14 entrevistas, busqué un acercamiento gradual a los informantes, e incorporé la información que se iba recibiendo.

En un marco de reflexividad, el tiempo que los informantes dedican a la investigación se negocia y se construye en diálogo con el investigador. Sin embargo, las esperas, las urgencias, las pausas e incluso los retrasos también son significados, y el investigador debe experimentarlos (Guber, 2005, p. 241). Estas situaciones fueron señales que tuve que asumir como información, no solo durante la entrevista en el campo físico, sino también en las conversaciones en chat. Por ejemplo con Hans fueron menos los encuentros en proporción a los que tuve con Sylvia o Augusto. A veces demoraba días en responder, sentía su silencio y en un inicio pensaba que tal vez no estaba lo suficientemente interesado en participar del proyecto. Sin embargo, al ir a su casa-taller y ver su carga laboral, aprendí que esos silencios daban cuenta de su poco tiempo y su ritmo fuerte de trabajo. La sensibilidad a estas situaciones la fui desarrollando progresivamente.

Primera etapa de entrevistas

Las entrevistas se realizaron previa coordinación por Facebook. A Carol, Sara, Anibal y Hans, egresados de Bellas Artes, los contacté a través del director de la escuela. Le había descrito el perfil de egresados que buscaba para el documental y me facilitó estos contactos. En este caso no pude saber cuál era el perfil del estudiante *bellasartino*⁶ hasta que los entrevisté, pues durante mi formación académica mi interacción se limitó a la población de la Facultad de Arte PUCP y de la Escuela de Arte Corriente Alterna. Opté trabajar con Hans, pues su planteamiento del *sueño maltratado* frente a las expectativas que se tienen respecto a ser artistas fue confrontador a nivel personal y para la investigación. Esta visión daba una pista respecto a cómo la *capacidad de aspirar*, la agencia de soñar, influyen en el desenvolvimiento académico y profesional.

Nombre	Centro de estudios	Especialidad
Carol Bustamante	ENSABAP	Grabado
Sara Orozco	ENSABAP	Pintura
Anibal Valderrama	ENSABAP	Pintura
Hans Raygal	ENSABAP	Escultura
Gonzalo Hernández	Escuela de Arte Corriente Alterna	Artes Visuales
Tomás Prochazka	Escuela de Arte Corriente Alterna	Artes Visuales
Sylvia Fernández	Escuela de Arte Corriente Alterna	Artes Visuales
S.	Universidad Autónoma de Barcelona y estudios en la Facultad de Arte PUCP	Artes Visuales
Dante Murillo	Facultad de Arte PUCP	Pintura
Alejandro Hernández	Facultad de Arte PUCP	Pintura
Angela Saavedra	Facultad de Arte PUCP	Grabado
Iñaki Peña	Facultad de Arte PUCP	Escultura
Lesly Sánchez	Facultad de Arte PUCP	Pintura
Augusto Ballardó	Facultad de Arte PUCP	Grabado

Tabla 1. Entrevistados durante primera etapa. Orden cronológico de encuentro según centro de formación.
Elaboración: Debrah Montoro.

⁶ Término que refiere al estudiante de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

En el caso de los egresados de Corriente Alterna, Gonzalo, fue el primer amigo que tuve de esta escuela. Él había ganado el premio experimental en el concurso Cerro Verde, su obra era de carácter conceptual y se había ido a EE.UU. por temas de residencia. Supe de Tomás al buscar la sección de egresados de la página web, le escribí por Facebook y accedió. Lo seleccioné para esta primera etapa, pues su producción presentaba una estética clásica y una representación figurativa e hiperrealista, lo cual no suele corresponder con el perfil general del egresado de Corriente Alterna, pues hay una tendencia hacia los nuevos medios y al arte conceptual. Este contraste me impactó. Tras la recomendación de Gonzalo contacté a Sylvia, pues me había comentado que al poco tiempo de egresar se le propuso una muestra en Lucía de la Puente, una de las galerías más mediáticas. Además, ella pagó la inicial de su casa con las ventas de su segunda exposición individual en la misma galería. Era un caso atípico. Cuando conversamos supe que debía ser parte del documental porque decidió retirarse del mercado del arte, un proceder que resultaba interesante para estudiar. Además, hubo bastante empatía.

Respecto a los egresados de la Facultad de Arte de la PUCP, la situación fue más compleja: Debido a que formaron parte de mi generación, tomar la distancia antropológica fue complicado. Yo estudié grabado en esa universidad. Sin embargo, fue sencillo en la medida que pude contactarme con ellos fácilmente pues estudiamos juntos. En el caso de Alejandro, escogí entrevistarle porque sabía que vivía de *su* arte, es decir, de la venta de obras. Su caso es interesante, pues habría que definir primero *mercado del arte*, porque para algunos se trata de vender y para otros de hacerlo a través de canales institucionalizados, tales como ferias, galerías, entre otros. La mayoría de sus ventas ha sido directa, sin galeristas de por medio. El caso de Angela me llamó la atención, pues ella ha creado un taller de serigrafía

donde realiza su propia producción, pero principalmente genera ingresos a partir de trabajar para otros artistas, diseñadores, sean emergentes o establecidos.

En el caso de Alejandro, egresamos el mismo año, en el caso de Angela, ella ingresó conmigo pero acabó después. Alejandro es pintor, y la mayoría de sus ingresos viene de la venta de sus obras. Angela es grabadora, y su perfil me interesó bastante, pues a través de su carrera ella trabaja para artistas desde el grabado e incluso había trabajado para mí. Luego contacté con Iñaki –escultor y educador–, Lesly –pintora que trabaja en una casa audiovisual y que participa en exposiciones artísticas en centros culturales– y Dante, quien es un pintor que vive de la venta de sus dibujos vía Facebook y hace música. Finalmente opté por Augusto para el documental, pues su perfil y las estrategias que usa para desenvolverse en la escena artística me resultaron interesantes.

El criterio de selección de los entrevistados se basó en la no inserción al mercado del arte, en la no pertenencia en la actualidad, o en el proceso de pertenecer. El primer objetivo en torno a estas entrevistas fue ver cómo la idea de lo planeado frente al egreso puede cambiar en la cotidianidad laboral y de la escena artística. Otro objetivo fue conocer las visiones sobre el mercado del arte, es decir, poder de conocer el porqué detrás de una postura frente a este. A continuación, una selección de preguntas y fragmentos de las entrevistas:

- ¿Qué significa *vivir del arte*?

Un egresado de la Facultad de Arte PUCP planteó: “Que el arte pague mis rentas, y que el arte pague mis aspiraciones” (D. Murillo, comunicación personal, 16 de mayo, 2015).

Una egresada de la Facultad de Arte PUCP dijo:

Me parece una frase que no sé si pueda llegar a lograr. Me encantaría vivir del arte pero no sé si pueda. Hasta ahorita he estado más o menos con lo del taller...

Significaría como realizar el último sueño luego de haber estudiado arte. Ser capaz de vivir del arte sería algo increíble, que ojala se vuelva cierto en algún momento en mi vida, ahorita es una ilusión (A. Saavedra, comunicación personal, 25 de febrero, 2016).

Una egresada de UAB Barcelona con estudios en la Facultad de Arte PUCP respondió:

Aplicar lo que has aprendido en la carrera para ganarte la vida. Sea enseñando, produciendo objetos artísticos u obras de arte que vendas, o decorando. Cualquier disciplina que haya necesitado una formación artística (...) Es una carrera bien completa, que te desarrolla un montón la percepción de espacios y uso de color, y se puede aplicar a un montón de niveles y si simplemente el trabajo que haces, necesita las habilidades que has logrado en la escuela del arte, ya estás viviendo del arte (S., comunicación personal, 16 de setiembre, 2015).

Un egresado de la ENSABAP declaró:

Pasar bastante incomprensión, bastantes momentos difíciles y pocos momentos agradables. Pero que estos pocos momentos agradables opacan enteramente a los momentos difíciles. Vivir del arte es romper los conceptos pre-establecidos. Vivir del arte es crear tu camino, crear tus medios para poder alimentarte del fruto de ello. A inicios, vivir del arte es bastante difícil, pero cada momento de estar metido en arte, pensar arte, vivir arte, hacer arte es bastante placentero. Me hace feliz en la cuestión subjetiva, pero en la realidad me hace pasar momentos difíciles, que son carencias, incomprensiones, una sociedad que está en un entorno de un lenguaje bastante inmerso en los medios de comunicación, propagandas ficticias. Vivir del arte es no mirar esto, y no mirar esto es no mirar cómo se convive en la sociedad. Vivir del arte es identificar nuestros caminos, realidades, carencias, sueños. Aun no puedo decir soy

un artista y vivo de mi arte. Vivo del arte, no de mi arte (H. Raygal, comunicación personal, 17 de marzo, 2016).

Un egresado de la Escuela de Arte Corriente Alterna respondió:

Significa que no tienes que hacer cosas que no son arte obligatoriamente para pagar tus gastos. Para mí [vivir del arte] si llega a ser realizar encargos. Para algunos vivir del arte sería solamente crear sus propias obras y que eso sea lo que los mantenga, pero como en mi posición yo puedo pintar cualquier tema, así no sea uno con el que yo me identifique, si estoy pintando, estoy viviendo de mi arte (T. Prochazka, comunicación personal, 26 de febrero, 2016).

A partir de estos testimonios pude notar dos enfoques: vivir del arte como la venta de obra hecha por el artista y vivir del arte como el ejercer un oficio que implique el uso de conocimientos aprendidos durante la formación artística. En el primer enfoque se desprenden dos variantes, vivir de la venta de las obras realizadas a partir del proceso creativo personal del artista y vivir de la venta de obras realizadas por encargo. Existe una visión cotidiana respecto a vivir del arte, pero también una visión más enfocada al deseo. Tanto Angela (Facultad de Arte PUCP) como Hans (ENSABAP), dan a entender que vivir del arte como la venta de la obra personal es un logro relevante en el desarrollo de un artista.

El segundo enfoque que plantea S. (UAB Barcelona – Facultad de Arte PUCP) es producto de su experiencia como estudiante de arte y como trabajadora administrativa en una galería de arte con presencia fuerte en la escena artística limeña. Su testimonio anterior (ver sección 1.3.2) sostiene la perspectiva negativa que maneja de esta escena. Ella ha estado en dos posiciones: sin vínculo con el mercado del arte y luego como trabajadora en una galería. Lo anterior le permitió observar las dinámicas de los artistas y los agentes. Su contacto con diversos campos laborales –como la docencia, la galería de arte y el diseño de joyas– le

permitieron tener una *capacidad de aspirar* más amplia. Lo anterior no implica que sus sueños y metas sean más relevantes y productivos que los del resto, sino que maneja mayor apertura respecto a lo que significaría la realización profesional desde el arte. Esto se evidencia cuando responde que vivir del arte es *Aplicar lo que has aprendido en la carrera para ganarte la vida* y plantea varias opciones, no solo la venta. La definición de *vivir del arte* está determinada por la *capacidad de aspirar*, la cual es proporcional a la diversidad de experiencias laborales y cotidianas.

- ¿Cuáles son las razones por las que un egresado de una escuela o facultad de arte no opta por insertarse en el mercado del arte?

Una egresada de UAB Barcelona con estudios en la Facultad de Arte PUCP dijo:

He decidido que no me interesa ser artista. O sea no artista de galería ni de museo. No me interesa. Soy artesana y me encanta. No me veo haciendo lo otro. Si igual hago cosas y gustan, pues gustarán, si no, pues no importa (S., comunicación personal, 16 de setiembre, 2015).

Y agregó respecto a la atmósfera de la escena artística y a la calidad de mercancía del artista lo siguiente:

Al final no me gustó el ambiente, la pose, no me gustó toda esta gente como interesada (...) porque al final es un negocio, digan lo que digan es un negocio y tienes una mercancía, tú eres el que produce la mercancía, si vendes te querrán si no vendes te sepultarán. No me pareció nada motivador no tenía nada importante que decir (...) Me iba tan bien con lo otro y lo hacía con tanto gusto, diseñar, hacer prototipos y producir y vender y que me llamen de revistas... Sentía que era más mi terreno, las cosas al final se dieron solas y encima tuve una cucharadita de lo otro y me di cuenta

que no era lo que quería, por lo menos tuve la cucharadita y hay gente que cree que es lo mejor del mundo y como sea va a tratar de insertarse ahí. Yo pude verlo y no me gustó (S., comunicación personal, 16 de setiembre, 2015).

Entre los testimonios que recibí, decidí rescatar estos fragmentos de S., y otro donde abordaba las conductas en la escena artística limeña (ver sección 1.3.2), pues diferían de las causas que la mayoría de los entrevistados mencionaban respecto a optar por no insertarse en el mercado del arte: falta de contactos y falta de capital para producción. Estos fragmentos muestran como la agencia de tener el acceso cercano a la escena artística como espectador, por ser administrativa de una galería de arte, permite conocer las dinámicas de poder y de representación. A partir del conocimiento, se decide no pertenecer. Sin embargo, es necesario cuestionarse si todos los egresados podrían tener el acceso a asumir un cargo administrativo en una galería de arte.

El planteamiento común frente a la no inserción en el mercado del arte –que manejan la postura de falta de contactos y capital para producir, y la postura del desacuerdo con las dinámicas de poder y representación– es la crítica frente a las formas de proceder de los agentes del mercado del arte. Estas formas están vinculadas a la limitación. En la postura más general, los límites son económicos y de clase, y en la de S. los límites son respecto al artista, al que se le impone la categoría de mercancía, y quién está limitado en su capacidad de decisión. Ambas posturas critican los procesos dinámicos que se dan en el marco del mercado del arte respecto al acceso, a la representación, al control que tiene el artista. Sin embargo, algunos pese a estar en desacuerdo desean pertenecer.

- ¿Cuáles crees que son las dificultades y retos de ser un artista acá en Lima?

Un egresado de la Escuela de Arte Corriente Alterna respondió:

No sé. Creo que es difícil ser un artista que hace arte para la elite intelectual. Porque la elite intelectual y el coleccionismo de arte, digamos conceptual, es muy pequeño. En cambio el ser un artista realista, o al menos desde mi posición es mucho más fácil porque son obras que se explican cuyo valor es inmediatamente aparente, porque las hizo alguien y es algo que dices yo no podría hacer. Entonces eso le da cierto estatus y credibilidad, a un público grande, más clásico, que es el que al parecer tiene el Perú. Le convence. Entonces no parece tan difícil desde mi estilo y género de obra” (T. Prochazka, comunicación personal, 26 de febrero, 2016).

Una egresada de ENSABAP dijo:

Muchas veces aquí no existe un mercado, así el artista esté siendo bien reconocido afuera. Hay muchos que se van afuera y han vuelto (...) y algunos que seguirán, son un poco mayorcitos. (...) creo que es un poco difícil porque hay mucha competencia y también muchas de las personas no saben qué cosa es el arte. Muchas personas de afuera no saben que esto es una escuela, a veces piensan que es un convento, que es un museo. No saben qué hacen en Bellas Artes [ENSABAP]. (...) me imagino que los demás lo tendrán también así, desconocido. (...) no hay una necesidad de conocer, de buscar de las mismas personas. Desde ahí, ya para el artista se le hace difícil tener un mercado y que sea reconocido en su propio país también.

Hay muchos que han sido reconocidos, no siendo totalmente de escuelas. Szyszlo por ejemplo, es independiente, pero ha tenido acogida, o hay otros que decían que la escuela en su época tenía los artistas, pero ahora como que menosprecian el arte, porque muchos de nosotros hemos optado por presentar propuestas audiovisuales, performance, como que se ha ampliado, y hay otros que dicen que el arte se ha prostituido. (...) creo que ya nosotros, los de esta generación, estamos

buscando implicar lo que hemos aprendido aquí con otras cosas también. No solamente quedarnos en pintura y caballete y ya está. Creo que eso ya no es la visión, que esta cambiado la visión y que le estamos queriendo dar otro giro, otro interés, otras cosas (S. Orosco, comunicación personal, 18 de enero, 2016).

Un egresado Facultad de Arte PUCP declaró:

Yo me imagino en todo el mundo es difícil ser artista, pero como no conozco a todo el mundo, voy a hablar de lo que veo. Las dificultades son que se vincula mucho la experiencia como estudiante al manejo de la técnica. O sea, es un poco difícil lograr ser autodidacta y generarte un espacio a menos de que seas muy bueno y ya sea una verdad innegable (...) Pero es difícil que el autodidacta se pueda instalar solo, sobre todo porque hay galerías que buscan un currículum. Entonces lo que ocurre, es que el aspirante a artista se ve peleando con otra gente que tiene un mayor CV que ellos, estudios y cosas así. Las respeto, son bonitas, las respeto, son como para viajar. Eso ya responde a la idiosincrasia de este país, un país es muy dividido en clases sociales, las que tienen mucho y las que tienen poco, y están por ahí los que están en maso menos. Yo estoy ahí, o sea que no tengo grandes recursos, no vengo de una familia con dinero, pasamos muchas penurias, pero tampoco estoy mendigando. Entonces soy de barrio pues, Breña es Cercado 29 años.

Entonces ¿Qué ocurre? Si tú vas con esa idea de decir no tengo una cartera de amigos conocidos, primos, tíos, amigos de tíos, lo que sea no te van a llamar pues, por más bueno que seas, a menos que seas un Pablo Picasso. Antes renegaba de eso, pero luego entendí que las galerías son una tienda y entonces estas tiendas necesitan tener una clientela. Desgraciadamente necesitan vender, gente que pague porque los cuadros cuestan su plata, las fotos cuestan su plata, las esculturas cuestan su plata, y

buena plata. Entonces qué pasa si es que se presenta alguien que no lo conoce nadie, no vende pues y ellos dicen okey, me aseguro con alguien que me vaya a brindar esto. Eso fue en la época de nuestros profes, felizmente ahora las diferencias sociales, que aún existen, se han roto. Ahora la brecha es más corta ya no es tan abismal, un huevon ya no va mirar 50 metros más abajo a otro, ahora todos podemos aspirar voluntad, educación, aún hay mucho que hacer pero se puede.

Sin embargo, está la preferencia, y por eso, y a Dios gracias existen centros culturales, pequeños espacios de exposición, colectivos y de más. La mayoría ya no es ese monte olimpo al que todos querían llegar. Sino, si te llaman bien y si no también, a menos a mí me hace así. O sea yo colaboro con galerías y bien, y si no, también y cada cierto tiempo me dicen *Alejandro dinos que tienes*. Ahora no digo que todas las galerías sean así. A Dios gracias en 'x galería' me tratan muy bien, apoyan mi trabajo, creen en mi trabajo, pero eso ha ido cosechándose en el camino. Tienes que exponer y exponer hasta que cierto grupito te conozca, y ahí recién *Ah manya, creo que te he visto por ahí* y ya, pum! te llaman. Otra cosa es el gusto, el gusto del galerista tiene mucho que ver. Si ve que tu trabajo no tiene atractivo comercial a su criterio, no te va a llamar. O sea la idea es insistir, retos van a haber aquí y en todos lados, no estoy diciendo nada nuevo creo. La idea es seguir (A. Hernández, comunicación personal, 25 de febrero, 2016).

El extracto de Tomás (Corriente Alterna) se opone al de Sara (ENSABAP) y Alejandro (PUCP) respecto a la dificultad de ser artista en Lima, pues el comenta que no la percibe. El no saber que la ENSABAP es una escuela de arte, la falta de reconocimiento en el país propio, la desigualdad en oportunidades de educación y de desarrollo profesional, el no tener un *nombre en la escena* son dificultades con las que ellos y yo, hemos convivido.

Sin embargo, es necesario revisar con detenimiento el testimonio de Tomás, pues menciona que su público se conecta rápido con su obra pues la entiende, es figurativa y además la ven con admiración, pues consideran que no todos son capaces de producir una pintura figurativa con destreza. Esto lleva a cuestionarse si Tomás no percibe dificultad en la escena por el tipo de obra que hace y por el circuito donde esta circula, que no es el de las ferias de arte.

Si relacionamos la perspectiva del público consumidor de Tomás con el de algunos espectadores de arte contemporáneo limeño, que dicen *yo puedo hacer esto* respecto a instalaciones o piezas de arte abstracto, por ejemplo, se puede notar la oposición entre la admiración y el cuestionamiento de la agencia del artista como productor. Lo anterior refiere al espectador, al consumidor, sin embargo, si se piensa en términos de distribución es necesario pensar en los agentes del mercado del arte. Ellos legitiman la agencia del artista como productor, y desde su perspectiva esta se respalda en el lugar de formación académica, en residencias, en exposiciones y en reconocimiento nacional e internacional. Estos factores fueron los que Sara y Alejandro mencionaron como dificultades de ser un artista. Por lo tanto, las dificultades de ser artista en Lima se reducen a no presentar pruebas que sustenten la agencia del artista como productor desde la perspectiva de los agentes que se mueven en el mercado del arte: críticos, curadores, marchantes, galeristas, coleccionistas y representantes de museos.

- ¿Para ti qué es el mercado del arte?

Un egresado de la Escuela de Arte Corriente Alterna respondió:

Es una burbuja. El mercado del arte, creo que es un sistema que esta guiado por gente que le pone un valor a ciertos objetos, y a raíz de la biografía de tal artista, de lo que ha estudiado, de donde ha estado, se le pone un determinado precio. Entonces ese es

el valor del arte y el mercado del arte se rige a raíz de eso, de los artistas, galeristas y curadores que dan determinada importancia a tal artista por tal cosa, y es como cualquier otro mercado. Es como las marcas de ropa, es como cualquier marca importante. Nunca vas a comparar algo que compraste en gamarra con algo que compraste... o sea algo sin marca y algo con una marca importante. Importante en el sentido de que ha sido creada por la gente. La gente le ha dado esa importancia, que en este caso serían los curadores, los mismos artistas, los mismos coleccionistas. Entonces yo creo que es como cualquier mercado, solo que un poquito más complejo y con un poco más de teoría de repente (...)" (G. Hernández, comunicación personal, 28 de enero, 2016).

Un egresado de la Facultad de Arte PUCP dijo:

Es ese circuito no muy grande, pero que está en expansión —a diferencia de 20 años atrás— que permite al artista mostrarse y hacerse conocido, posicionarse, hagas lo que hagas, la disciplina que hagas. Te permite tener un poco la certeza de que lo que estás haciendo está bien. *Ah sí, he escuchado de este huevon, es como que ah caramba...* Y ya, se hace una reseña de ti y estás en el circuito. En el mercado se exige que vendas. Entonces ¿Qué significa el mercado del arte? Resumiendo, es este circuito en el cual un artista se puede posicionar mediante la venta de su obra y gana reconocimiento por ello, por las virtudes que su obra tenga" (A. Hernández, comunicación personal, 25 de febrero, 2016).

Una egresada de ENSABAP declaró:

Bueno, creo que ese es un amplio concepto. El mercado del arte es muchas cosas. Implica las galerías, los mismos artistas, estos eventos que se hacen para que queden en vitrina estos artistas, y se cree una puerta para que ellos también se puedan

promocionar y vender lo que hacen. No sé qué más podría implicar mercado del arte, pero creo que es algo que compras y vendes, y que muestras y creo que va más allá. Creo que si pudiéramos aprovechar este mercado del arte para promocionar otras cosas, y que también haya algunos artistas que puedan enseñar en algunos colegios, que pudiera ser no solamente de los que son artistas de galería, artistas de caballete, [sino, otros tipos de artista, a los que se podría también] promocionar y darles otra oportunidad –en la cual yo también me identifico– creo que podría ser interesante y ese mercado también ya cambiaría, se transformaría en una ventana para poder tener otras opciones, no solamente la del artista de taller (S. Orosco, comunicación personal, 18 de enero, 2016).

Las tres posturas coinciden en explicitar la función comercial del mercado del arte. A partir del testimonio de Gonzalo, se puede deducir que el artista es una marca. Para llegar a ser marca, el artista tendría que hacer las cosas bien, y como consecuencia se haría una reseña, como menciona Alejandro. Es necesario reflexionar sobre qué sería *hacer las cosas bien*. Considerando que se menciona a la reseña como un acceso al mercado, la reseña no se escribe sin que el autor conozca la obra del artista. Hacer las cosas bien es ser visible y la recompensa es ser más visible aún. El mercado del arte es una vitrina donde la mercancía es la producción del artista. Esta es colocada por el galerista en el stand, pues este hace las gestiones. Sin embargo, de forma conceptual, es colocada por el curador, el crítico de arte, y ha tenido que pasar por el filtro de los agentes del mercado, quienes a su vez juzgan al galerista. Estar en vitrina es un termómetro de eficiencia para el artista.

Sin embargo, Sara cuestiona el tipo de artistas que deben estar en el mercado. Ella se refiere a los *artistas de galería* y *artistas de caballete* como los únicos que son parte de este circuito. Ella reclama un lugar para los docentes de arte. Cuando leí estas líneas, sentí desde

mi experiencia como docente y egresada, un reclamo sobre por qué los artistas que están produciendo a tiempo completo son los únicos que pueden acceder a participar en el mercado del arte. Sería simple reducir la respuesta a que las personas que se dedican por completo a la producción merecen estar, pues dedicarse a la producción de arte depende de los recursos para adquirir materiales, contar con un espacio, tener clientes que aseguren cierta rentabilidad. La decisión de no dedicarse a tiempo completo no se reduce a dejadez.

El mercado del arte, como dice Gonzalo, requiere más teoría que otros mercados. Tiene razón, requiere más teoría que la que se enfoca en *entender* el arte, o en tener cultivada una disposición estética como planteó Bourdieu. La teoría que requiere el mercado del arte está ligada a la apertura, donde no se debe reducir al mercado como ente legitimador, a la no pertenencia como dejadez o como asunto de clase social exclusivamente. El mercado del arte es un tramado de imaginarios y relaciones de poder donde las tensiones entre el artista y los otros agentes radican en el valor que se asignan mutuamente.

Segunda etapa de entrevistas

Desde que se concretó qué informantes iban a ser los personajes para el documental, se llevó cámara para la realización de tomas para el documental. Hubo tres tipos de entrevistas: seguimiento, *talking head* y no seguimiento.

La entrevista de seguimiento se da mientras el personaje está realizando una actividad cotidiana y se conversa con este, acompañándolo y yendo a su ritmo. La primera vez que realicé una entrevista con seguimiento fue con Hans. Se dio durante la primera salida al campo con cámara para filmar. El objetivo de esta salida era registrar desde lo visual las dinámicas de Hans en el desarrollo de un trabajo por encargo. Sin embargo, los diálogos fueron inevitables y me arrepentí de no haber llevado equipos de audio. Durante esta salida de campo se abordaron temas como los procesos de toma de moldes, la estética que usa para

sus trabajos personales versus la usada en encargos, los imaginarios que se desarrollan mientras se produce arte, entre otros. Desde esa salida decidí que si iba a campo con cámara era obligatorio llevar equipos de audio. Como solución frente a lo planteado, y en casos donde surgió información cuando no tuve métodos sonoros, visuales o audiovisuales, realicé apuntes respecto a los temas que surgen en el diario de campo. Lo anterior fue con la finalidad de generar un catalizador en las siguientes filmaciones, en la medida de generar respuestas, situaciones y atmósferas similares con un equipo adecuado de registro.



Figura 2. Registro de “Chichito”⁷. Modelado realizado por encargo.
Primera visita al taller de Hans – Ate (Setiembre 2016)
Foto: Debrah Montoro

Luego de esa entrevista con seguimiento sin equipos, opté por usar un micrófono *shotgun*, que registra sonido atmosférico y se direcciona de acuerdo al tipo de actividad que se realiza y a la jerarquía de sonidos. A veces el foco es el discurso, otras el ambiente, otras

⁷ Niño que va asumir la categoría de santo en Chincha.

los sonidos que producen las interacciones entre el personaje y sus elementos. Al inicio yo manejaba el sonido agregando una extensión a la cámara y colocando el micrófono sobre el cuerpo de la cámara, sin embargo esto limitaba la dirección del sonido. Estuve trabajando con algunos colegas que me apoyaron con el uso del micrófono en otras salidas de campo, sin embargo dependía de su disponibilidad. Finalmente opté por trabajar con una sonidista, para evitar tener que explicar durante cada salida de campo como usar los equipos, para que alguien manipule técnicamente el micrófono de acuerdo al contexto y principalmente para enfocarme en dirigir. El shotgun sostenido por una caña permite realizar seguimientos al personaje y dejarlo desplazarse con libertad. Un detalle a considerar con el shotgun es su alta sensibilidad, por lo que debe ser manipulado con cuidado sin invadir agresivamente el espacio del informante, pues el viento y golpes, pueden interferir el sonido. Visualmente, el micrófono sostenido por una caña y cubierto con el *zepellin* es imponente, sin embargo, pude notar que los informantes al notar que no debían estar conectados físicamente a este se sintieron más libres.

En esta investigación, la entrevista talking head tuvo la disposición de limitar la acción en campo al acto de entrevistar. Esto se da en un ambiente donde el egresado –estando situado cómodamente– responde a una serie de preguntas en torno a su práctica artística, vida laboral, relaciones con el mercado del arte, entre otros. Cuando un personaje, sea que esté de pie o sentado, porta un micrófono pechero, sus movimientos se ven afectados. Se utilizó un micrófono pechero que registra sonidos en un radio reducido, orientado a la voz del interlocutor. Si bien este permite ciertos desplazamientos, hay otro tipo de actividades que implican bastante movimiento y que resultan no aptas.

Este tipo de entrevista sirvió para que el personaje esté físicamente en quietud, pero que su memoria e imaginario estén en movimiento, en un marco de introspección. Los pros

de este tipo de entrevista son la sencillez en el control del audio, lo que permite que la persona que investigue y manipule los equipos pueda enfocarse en los discursos que van desarrollándose. Este tipo de entrevista permite un carácter reflexivo y de introspección por parte del informante. Sin embargo, el riesgo es que en este proceso de retroceso, memorias y recuerdos, las respuestas se desvíen de la pregunta, y que incluso se desvíe el sentido de la entrevista. No obstante, estas desviaciones suelen generar otras entradas y permiten contemplar nuevas problemáticas en el proceso de investigación y enriquecerlo. Más que un contra, se trata de un factor que demanda mucha atención por parte del investigador. Esto permite que se detecte si el desvío temático es productivo o no.

Otro aspecto a considerar es que si el investigador va solo a campo y está con una cámara, el encuadre puede resultar monótono, por el tipo de acción (alguien sentado o de pie frente a cámaras). En ese caso, yo consideré lo anterior y realicé tomas de soporte. Lo ideal hubiese sido ir con un camarógrafo, para que registre planos cerrados de gestos faciales y corporales, pues resulta enriquecedor ver como se da la performance frente a una cámara que interpela fijamente al entrevistado. Además de gestos, se pueden registrar perfiles, entre otro tipo de tomas mientras quien entrevista maneja una cámara con un plano estable del informante y su entorno. Sin embargo, en las primeras entrevistas, si se desea generar un vínculo más cercano, lo idóneo es ir sólo.

En relación al sonido, es necesario considerar que hay una conexión física entre el personaje y el micro –se vuelve una extensión– que evidentemente es más fácil de ser manejada en quietud o con desplazamientos cortos. El tener un micrófono enganchado en la camisa y además un aparato en el pantalón, o en otra parte del cuerpo, influyen en el accionar. Al ser una conversación explícita, se genera una cercanía entre el entrevistador y el entrevistado.

Durante los rodajes que tienen mayor enfoque en seguir rutinas y procedimientos, el sonido está enfocado en la textura de las acciones (el carboncillo sobre el papel, la lija sobre tecnopor, etc.). Sin embargo, cuando el personaje descansa, surgen diálogos, reflexiones, memorias y conversaciones. Surge la necesidad de dejar que el espacio donde está ubicado el informante también plantee preguntas y sugiera respuestas. En este sentido, el uso de entrevista mientras se deja de hacer es muy efectivo, pues ciertos objetos y espacios funcionan como catalizadores. Lo anterior ocurrió con Sylvia, quien al ir a su depósito encontró una de las obras que realizó cuando era estudiante y era sobre su embarazo.

El investigador debe estar atento, pues se puede generar una entrevista. En ese caso se debe estar pendiente del control de volumen, y sobre todo, de la presencia del micrófono shotgun en la interacción, que no sea agresiva. A veces, los informantes asumen ese descanso de accionar, como descanso del rodaje, y el micrófono puede llegar a incomodar. Es preferible evitar la inserción agresiva en primera instancia del micrófono pechero, pues si se coloca, puede cortar lo que venía diciendo el informante. No obstante, si se ha desarrollado un buen nivel de confianza, se espera que termine de hablar y se le propone usar los micrófonos inalámbricos.

Si retoma lo planteado por Guber (2005) respecto a la entrevista, es necesario retomar sus instancias: la primera implica que las entrevistas –que se dan dentro de la entrevista– generan nuevos diálogos a partir de la escucha y la segunda influiría en lo que sería una post entrevista, es decir, cómo la información obtenida en una entrevista permite que la siguiente sea más específica y profunda. La aplicación de las etapas se dio en las entrevistas donde solo hubo audio, las de talking head, las de seguimiento y las que se dan mientras el informante deja de hacer. Vale recalcar que en una salida de campo pueden darse varios tipos

de entrevista, y es responsabilidad del investigador conducir las transiciones entre estas. La variedad de entrevistas permitió más adelante el uso de la *cámara participante*.

2.1.2 De la cámara participante a la dirección

Las técnicas en el del trabajo de campo son herramientas de acceso a los sujetos de estudio y su mundo social en un marco de reflexividad. Las técnicas son un conjunto de procedimientos –con variables en la formalización y ritualización– que permiten obtener información en un encuentro dentro de una relación social (Guber, 2005, p. 95). La cámara participante funcionaría como un ritual que permite procesos reflexivos similares a los de *Crónica de un verano* de Jean Rouch. Teniendo como referencia este film, se aplicó el uso de la cámara participante, una variante de la observación participante que incluye una cámara. La cámara participante fue un concepto planteado por Luc de Heusch, refiriéndose al hallazgo metodológico de la cámara como elemento de contacto y conexión entre dos culturas o grupos humanos. En la Segunda Guerra Mundial las características del cine antropológico cambian. Los enfoques ideológicos y técnicos se unen: La cámara que observa asume un rol activo y se convierte en lo que Rouch planteó como *cámara de contacto*. Este tipo de cámara lejos de ocultarse confronta y estimula la realidad (Guaraní, 1985, pp. 153-154). Para mi investigación, la cámara participante fue la metodología que incorpora ambos planteamientos: La cámara como dispositivo de contacto y conexión entre dos grupos humanos, y la cámara como dispositivo que interpela y estimula en el campo. Es importante considerar que el uso de esta cámara participante dependió del trabajo de campo previo, en este caso, las entrevistas de audio. La cámara entró en escena con la finalidad de retratar aspectos vinculados a la vida laboral, vida personal y procesos creativos de los egresados.

Respecto al trabajo de campo, en la literatura antropológica, la reflexividad es asumida como el equivalente a la conciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos de tipo social y político (Guber, 2014, p. 45). En este sentido, la conciencia del investigador en el documental antropológico es diferente, pues es compartida. El equipo que me acompañó, luego de la primera etapa con cámara, va desarrollando una conciencia sobre su rol en la investigación. El antropólogo no puede limitarse a observar o entrevistar, a veces se relaciona empírica y sensorialmente con las actividades del informante. Esto se puede desarrollar desde la imitación de pautas culturales, participación de un rol complementario e incluso la mimesis de ciertas acciones (Guber, 2014, p. 60). La visión documental, siendo tridimensional, se tornó complicada durante el proceso. En situaciones donde yo manejaba cámara, sonido y entrevistas, sentí una visión limitada. Sin embargo, necesitaba conocer la relación de los informantes con la cámara desde mi perspectiva para luego asumir la dirección de forma explícita. Yo necesitaba informantes y al mismo tiempo era uno: ellos vivían frente a la cámara y yo, estando detrás de la cámara, debía aprender a mirar cómo vivían, o cómo me mostraban que vivían, y transmitir ese conocimiento a mi equipo.

Cuando se realiza la reconstrucción del trabajo de campo obtenido mediante filmación, hay dimensiones que no pueden registrarse por completo. Sin embargo, si el investigador considera necesario recortar, condensar y sintetizar testimonios, lo hace desde su propia reflexividad. Además de la propia, debe conocer la de los investigados. El reto está en aprender a ver y escuchar lo que no se puede registrar en campo (Guber, 2014, p. 100). Durante la etapa de filmación documental surgen dificultades y es necesario partir de la premisa que no se puede captar todo. Durante el mes de noviembre del 2016, mientras registraba a Sylvia enseñándome catálogos de sus muestras anteriores, sentí angustia respecto

a decidir sobre qué registrar. Me debatía entre las imágenes de los catálogos, sus gestos, o un plano más lejano que dé cuenta de su lenguaje corporal y del entorno físico. La solución a ese conflicto se resolvió en la edición, a partir del diálogo entre la estructura del discurso conceptual y el montaje de tomas realizadas en esa sesión con las de otras fechas.

Construcción de la imagen

Las descripciones y afirmaciones que se dan respecto a la realidad no se limitan a informar, también construyen realidad: Describir un hecho es construirlo y definirlo (Guber, 2014, p. 43). La cámara es un elemento que construye una acción a nivel físico y conceptual. Su presencia física en el espacio, apoyada en un trípode o en mano, afecta los movimientos en el espacio, de informantes e investigadores. Además genera conciencia en el informante respecto a estar siendo observado, y en el investigador y su equipo, respecto a aprender a ver.

Al revisar mi primer material pude percibir ansiedad en el manejo de la cámara, pues durante el registro de una escena no lograba enfocarme en una sola escena, por el contrario, transitaba de forma fluctuante entre plano y plano. En este sentido opté por reconstruir el trabajo de campo mediante el visionado del material y apuntes en mi diario de campo. Otros elementos que me ayudaron a reconstruir el campo fueron objetos materiales que me obsequió Sylvia. Al ver el material pude ver los ejes temáticos del campo: su primera obra, su obra en la escuela de arte, su exposición con más éxito en el mercado de arte limeño titulada *Sylvia Reloaded*⁸. A partir de estos ejes planifiqué una visita para abordar estos puntos con la ayuda de una camarógrafa, quien fue la que me acompañó en las dos etapas del proceso. Entre las dos acordamos quien maneja los planos abiertos y quien los cerrados. Por otro lado, los objetos materiales permiten entender la dinámica que uno tiene con ellos.

⁸ Fue la muestra donde Sylvia vendió la mayoría de su producción. Con lo recaudado pudo pagar la inicial de su casa en Miraflores (Ver Apéndice D).

Sostenerlos, tocarlos, revisarlos nos permiten repetir la performance de quien interactuó originalmente con ellos. Este acercamiento sensorial da la pauta sobre cómo aproximarse a estos escenarios de forma más asertiva.

El contacto se generó en gran medida a partir de entrevistas. Estas son encuentros sociales, sensoriales y afectivos, y sus similitudes con la observación participante han estado presentes en discusiones metodológicas. Para O'Reilly, los etnógrafos no deberían hacer una distinción clara entre las acciones implicadas en la observación participante y en la entrevista (Pink, 2015, p. 76). Esta premisa es el punto de partida para la cámara participante, pues esta es una fusión entre la entrevista y la observación participante, a través de una o más cámaras dirigidas.

En primera instancia, la cámara participante me permitió experimentar la relación con los personajes con un dispositivo de por medio, y lograr familiaridad de estos con los equipos. El sonido lo solía trabajar yo o un colega. Para Deleuze el cuadro es geométrico o físico, dependiendo de la construcción del sistema cerrado, sea en relación a la elección de coordenadas o en relación a la elección de variables. El cuadro geométrico refiere a una composición en el espacio donde se relacionan formas ortogonales y diagonales, donde hay un equilibrio entre las líneas y volúmenes de la imagen, y sus movimientos encuentran una forma invariante. Cuando el cuadro es físico, se desarrolla en una construcción dinámica, dependiendo del desenvolvimiento de los personajes y de la presencia de los objetos (1984, pp. 28-29). Durante la observación de los espacios de trabajo de los egresados pude notar que si trabajaban sentados o de pie, estando en el mismo lugar, el cuadro era geométrico. Para este tipo de cuadro durante la primera etapa usé trípode. Sin embargo pude notar las limitaciones del trípode, pues a veces se necesitaba realizar un cuadro físico y mi falta de experiencia inicial de la cámara en mano o del paneo con el trípode me lo dificultaron. Esta

primera etapa sin camarógrafa me permitió conocer qué tipo de cuadros debía realizar de acuerdo a las dinámicas de cada personaje.



Figura 3. Hans Raygal retocando escultura. Cuadro geométrico.
Registro realizado en la primera salida de campo con cámara.
Fotograma del documental *No ¿Si? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

En segunda instancia, conté con un equipo conformado por una camarógrafa y una sonidista. Considerando que para Guber (2014) la reflexividad es asumida como el equivalente a la conciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos, se plantea una diferencia en el investigador de documental antropológico: Su conciencia es compartida. El equipo que me acompañó, durante la segunda etapa con cámara, ha ido desarrollando una conciencia sobre su rol en la investigación.

Durante la primera sesión de esta segunda etapa opté por mandar un guion escrito anticipadamente y ver cómo ellas se desplazaban por el espacio. Además, envié el primer corte grueso para que entiendan la estética planteada. Sin embargo faltó una dirección más explícita y un guion con más detalles, pues no podía pretender que la camarógrafa y la sonidista tengan el imaginario de la investigación que yo manejaba.

En las siguientes sesiones el equipo y yo conversamos antes de cada sesión y nos comunicábamos durante la semana. Desarrollé guiones más detallados, expresando lo que esperaba de cada sesión. También les describía rasgos del personaje. Sin embargo note que nuestras conciencias se fueron tornando en una compartida cuando ellas notaban incomodidad, u otros tipos de *performatividad* del informante frente a la cámara que yo no notaba, pues estaba dirigiendo. Nuestra conciencia era compartida no por pensar necesariamente igual, sino porque nos complementábamos. Mi camarógrafa propuso nuevos encuadres y a veces cambiaba sin avisar el encuadre acordado, sin que yo le de alguna orden. Esto evitaba ruidos innecesarios durante el rodaje. Ella ya tenía claro lo que yo buscaba, e intuía cuando yo quería un cambio sin que lo verbalice. Tenía más miradas, por lo tanto, más tridimensión de los personajes.

Encuentros de los otros: la entrevista entre todos frente a una cámara

La entrevista sensorial tiene como base los conceptos planteados por Barbara Sherman Heyl y O'Reilly. Sherman define la entrevista etnográfica como un proyecto donde los investigadores establecen relaciones respetuosas y fluidas con sus entrevistados, generando el marco para un intercambio genuino de perspectivas. El tiempo y la apertura son suficientes para explorar con algún propósito –junto al investigador– los significados de situaciones en sus mundos. O'Reilly plantea que el etnógrafo debe manejar diferentes estilos de entrevista y ser flexible, de modo que sepa por qué usa cierto tipo de entrevista en cada etapa de la investigación (Pink, 2015, p. 75). Luego de realizar seguimientos desde setiembre del 2016 hasta abril del 2017, se fijó una fecha para reunirme con los tres personajes. Ya conocía las perspectivas de cada uno pues ya había tenido apertura –en la medida en que cada uno me lo permitió– y había llegado el momento de que se conozcan, y que yo me conozca a través de ellos.

Atkison y Coffey proponen que la entrevista y la observación participante no se deberían oponer, pues las acciones se entienden porque son algo de lo que se puede hablar (Pink, 2015, p. 76). Este planteamiento fue un eje para llevar a cabo esta sesión, pues todos conversamos sobre nuestras acciones en diversas etapas de nuestra vida vinculada al arte, desde la formación, los primeros trabajos y encargos hasta la actualidad. Además de las acciones, los informantes me revelaron algunos procesos que yo había vivenciado durante la investigación (ver sección 2.4). Ese diálogo fue el cierre del trabajo de campo mediado por una cámara.



Figura 4. Cuadro de la reunión entre los tres artistas y yo.
Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro

La composición de la imagen, además del contenido de la conversación, construyó la sensación de encuentro entre los egresados y yo. La diagonal divide la imagen: yo estoy frente a ellos. Esta diagonal no buscó generar jerarquía ni división, sino evidenciar la agrupación de ellos como representación de su experiencia –de vida propia y del proceso documental– en diálogo con la mía.

2.1.3 Reflexiones personales

Realicé aproximaciones al trabajo de campo –sin saberlo– desde el 2011, luego de haber culminado mi carrera de grabado en la Facultad de Arte de la PUCP en el segundo semestre del 2010. Sin embargo, el trabajo de campo a consciencia comenzó hacia finales del 2015. Mi trabajo de campo tuvo como objetivo entender las posturas prácticas y críticas frente al mercado del arte. Diálogos, conversaciones, y reflexiones mientras producía, estaba en una muestra, entre otras actividades, iban aumentando mi interés hacia la problemática laboral del egresado de la carrera de artes. Un doloroso “desacierto” en la pre producción de un “intento” de documental auto etnográfico fue necesario para aceptar que para entender mi situación profesional y personal como artista, primero debía observar y participar con los *otros*.

En el trabajo de campo las técnicas colaboran en la obtención de información y evitan que sea etnocéntrica. Lo anterior no se logra a partir de afirmaciones, sino que requiere un proceso de teorización desde lo personal, donde se da un encuentro con la reflexividad y logra su mejor expresión (Guber, 2005, p. 96). Las teorizaciones desde lo subjetivo permiten que la información obtenida tenga más relevancia en la medida que se relaciona con la experiencia personal, lo que implica el acto de reconocerse en el *otro*. Fue necesario explicitar mi postura y objetivos, no sólo académicos, sino personales en este proyecto. Soy Debrah Montoro Rodríguez, egresada de la Especialidad de Grabado de la Facultad de Arte PUCP, una de las instituciones que se ha trabajado en esta investigación. Tengo la misma condición que mis informantes en el sentido de ser una egresada joven de una institución de formación artística limeña. Sin embargo, diferimos en experiencias.

Lo vivido en campo se relata como un conjunto de casualidades que maneja un hilo narrativo. Este hilo resulta de la capacidad del investigador para desenvolverse en términos

nativos (Guber, 2014, pp. 62-63). La construcción de este hilo se da en dos momentos clave: el trabajo de campo, como lo menciona Guber, y en la edición. Respecto al trabajo de campo, la primera etapa para desarrollar el hilo narrativo fue en la búsqueda de los personajes, pues debía encontrar historias que dialoguen y contrasten entre sí. Debía estar muy atenta respecto a los detalles que se revelaban en las preguntas. Era necesario asumir que cada casualidad tenía una implicancia. Por ejemplo, no era gratuito el hecho de escoger al último al personaje que había estudiado en la misma facultad que yo. Esto daba a entender que primero necesitaba tomar distancia de lo que fue mi hábitat, para luego acercarme con otra mirada. La segunda etapa fue ir desarrollando un guion documental a partir de los registros de campo, y ser consciente que este podía modificarse.

Mi experiencia como artista afectó la forma de componer la imagen con la cámara y las estrategias que usé para dirigir a mi equipo. Siempre estuve acostumbrada a trabajar sola a partir de mi experiencia para la producción de un grabado, un fotomontaje, etc. En este proyecto tuve que trabajar en equipo, en campo con mi camarógrafa y sonidista, y fuera de campo con mi editora. Sin embargo, *mi experiencia* seguía estando presente, con la diferencia que otros afectaban su construcción en el proceso del rodaje y de la edición.

Como directora del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*, tuve que trabajar con imágenes en movimiento, experiencia que únicamente había tenido a partir de la realización de una pieza en videoarte. Para Paul Klee el arte no reproduce lo visible, sino lo hace visible. La visibilidad es el arte de develar lo oculto. El movimiento en las artes visuales era figurado, y en el cine se constituye en un movimiento concreto. La imagen en el cine se configura a partir de múltiples imágenes. Las imágenes no se pueden reducir a un intento por parte del espectador de querer alcanzarlas. Sin embargo, la visibilidad permite la manifestación de la potencia de la imagen. El arte es crear el entorno para esta manifestación (Navarro, 2014, p. 210). El cine

es movimiento en sí mismo, por lo tanto el documental también. Tuve que dejar el movimiento figurado y comenzar a pensar en movimiento concreto. En ese sentido, debía reflexionar cuál era el movimiento de mi película y cómo el encuentro de la multiplicidad de experiencias de los egresados con las mías –a nivel de imágenes y conceptos– ayudaban a su desarrollo: a la creación de *su* imagen documental.

Mis conceptos de *vivir del arte* y de *mercado del arte* al inicio de la investigación eran vivir de la venta de producción artística y un espacio de comercialización de obras de arte que se desarrolla en ferias, galerías, subastas y bienales, respectivamente. Tener claro ese enfoque me hizo notar que lo que estaba en movimiento eran mis conceptos, pues fueron cambiando. A partir de las salidas de campo en los espacios donde se desenvolvían Hans, Sylvia y Augusto, pude notar que vivir del arte podía tener un sentido más poético.

Para Sylvia, por ejemplo, vivir del arte estaba vinculado a la venta de producción artística, al uso del arte en su trabajo y al arte como elemento transversal en su cotidianidad. Para ella vivir del arte estaba vinculado a la producción de arte en sí misma. Además, ella trasmite su relación con el arte a sus hijos. Ella manifestó la necesidad de tener contacto con estímulos visuales y sensoriales de modo que pueda afirmar que vivió de esa sensación, y por lo tanto, del arte:

Hay dos cosas que puedes sacar de ahí. Yo vivo del arte, sin ganar plata de él... A veces sí, a veces vendo mis cosas pero no es una cuestión constante. Vivir del arte es ‘me mantengo económicamente con lo que yo genero y produzco’, que no es mi caso ahorita. Pero yo sí vivo de mi arte porque yo me considero una persona que ese es mi fuerte, si tú me llevas a hacer un catálogo y yo pongo de mí en ese catálogo (...) me están pagando a mí por una visión de artista, estoy entregando de alguna manera mi arte (...) Vivo del arte porque crío a mis hijos, bajo esa vena, bajo esa mirada, que

prioricen lo que es real. Vivo del arte porque de alguna manera poéticamente, (...) vivo respirando eso. Yo me puedo quedar acá y pasarme tres horas mirando cómo se mete el sol y estoy alucinando los colores, el reflejo (...) y eso a mí me genera un placer tan grande que he vivido hoy día de esa sensación (S. Fernández, comunicación personal, 15 de abril, 2016).

Esta postura me cuestionó respecto a cómo puedo asociar en principio el concepto *vivir del arte* con la ganancia monetaria sin pensar antes en el acto creativo en sí mismo.

El siguiente momento clave es la edición. A partir de lo filmado y lo grabado en audio es importante asumir que no todo el sonido debe ir sincronizado con la imagen. Una voz en off grabada a solas, fuera de campo, puede acompañar imágenes filmadas en campo y generar otro discurso. El hilo narrativo no solo se crea conceptualmente, sino también de forma visual. Encontrar las tomas de soporte que se relacionan con el discurso de forma complementaria o de oposición, y las tomas que se vinculan con la imagen anterior y posterior, requiere una mirada que resulta del trabajo de campo in situ.

Un ejemplo se puede ver en la secuencia del montaje de la muestra individual de Augusto *Plumaje-El esplendor del vuelo*. En los primeros cuadros (ver figs. 5 y 6) se ve a Augusto y sus compañeros realizando los últimos arreglos previos a la inauguración. Sin embargo, el discurso de la voz en off de Augusto es “La universidad no cumplía ni los requisitos de ellos ni los míos (...) Creo que siempre estaba corriendo la inquietud, ¿y ahora qué va a hacer?”. Inmediatamente –luego de este discurso– aparece el cuadro de la protesta de los estudiantes de la Facultad de Arte de la PUCP –por la falta de infraestructura y condiciones para producción– durante la inauguración de la muestra de fin de año de la misma facultad (ver fig. 7).



Figura 5. Augusto Ballardo retocando su obra en el montaje de su muestra individual.
Fotograma del documental *No ¿Si? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

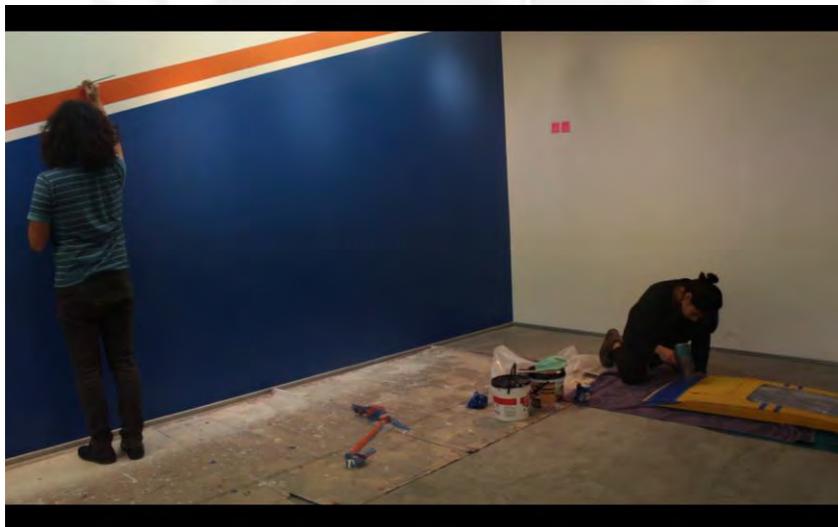


Figura 6. Amigos de Augusto Ballardo retocando su obra y el espacio en el montaje de su muestra.
Fotograma del documental *No ¿Si? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.



Figura 7. Protesta de los estudiantes de la Facultad de Arte PUCP durante la muestra de fin de año. Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

En este fragmento se pueden observar dos instancias, una de oposición y una de complemento. La instancia de oposición se da cuando la voz en off que relata la incertidumbre de los padres de Augusto respecto a su futuro se opone a las imágenes del montaje de su muestra individual, un evento importante en cuanto a la legitimación como artista. La instancia de complemento se da entre el discurso de la voz en off de las tomas del montaje de la muestra de Augusto –que aluden a la no conformidad con la educación recibida en la universidad– y la toma de la protesta de los estudiantes de la Facultad de Arte PUCP durante la muestra de fin de año, que aparece más adelante. No fue necesario que la toma de la protesta aparezca inmediatamente luego de ese discurso. Por el contrario, el espacio que hay entre el discurso y la imagen de la protesta permite que este cuadro emerja con más fuerza. En el caso de la protesta, el sonido es sincrónico y se percibe la atmósfera sonora, reforzando la energía del incidente.

Peirano pone énfasis en que el conocimiento no se revela al investigador, sino en el investigador. Este debe presentarse en el campo, reaprender de sí mismo y reaprender el

mundo desde otra mirada (Guber, 2014, p. 50). Pude notar con bastante fuerza cómo el conocimiento se revelaba en mí cuando mis informantes discutieron el término *base*. Con este se referían a lo germinal, a lo que los motivaba a crear, y mencionaron que su origen era interno y no tenía por qué distorsionarse por complacer al mercado, al *otro*, por complacer hacia afuera. En ese momento pude notar que no encontraba mi base, y comencé a entender por qué buscaba entender las posturas críticas y prácticas de otros frente al mercado de arte: Quería saber cómo era su base, cómo se había formado y cómo se había fortalecido. El conocimiento estaba revelándose en mí, de mano de los otros.

2.2 Los personajes y la construcción del sujeto antropológico

Antes de desarrollar la construcción del sujeto antropológico, fue necesario construir una base a partir del desarrollo de entrevistas a los egresados de carreras artísticas. Luego de realizar entrevistas y estar atenta en la locación escogida, la gestualidad, su postura frente al mercado del arte, el tipo de arte que produce –o incluso si lo produce o no– y otros aspectos, escogí a tres personajes, uno de cada escuela.

Es importante partir de la premisa *el equivalente de lo que se denomina sujeto antropológico en esta investigación, para Guber es el objeto de conocimiento*. Resulta interesante cómo el cambio del término *sujeto* por el de *objeto* no connota jerarquía, sino pone al informante como una fuente de saberes, de la cual dependemos. Lo anterior genera otro tipo de aproximación hacia las personas con las que se trabaja. “El proceso de la construcción del objeto de conocimiento abarca dos momentos de la investigación científica: la abstracción de los datos de campo y la concreción de dicha abstracción en contextos específicos” (Guber, 2005, p. 275). Para hacer posible la abstracción de los datos de campo, se realizó observación participante de forma más explícita con los tres egresados escogidos

para lograr una aproximación más auténtica a su cotidianeidad, mediada por una o dos cámaras. Realicé visitas a sus espacios de trabajo –escuela de arte, galerías, feria de arte– y a espacios personales –vivienda de la pareja– e híbridos, como es la casa-taller.

En el caso de Sylvia pude visitar su casa, que al mismo tiempo funciona como espacio de trabajo, pues dentro está su taller. Un mismo espacio combina su producción artística y lo personal. En el de Augusto, fui la casa de su pareja, a la galería para la que trabaja, a la feria de arte donde participó y a dos de sus talleres. Durante el proceso de filmación él cambia de taller. El primero era un espacio que compartía con otros artistas y en el segundo se muda con su enamorada, y tienen un cuarto en el tercer piso que alquilan. En el caso de Hans lo he visitado en la escuela de Bellas Artes y en su taller, que también es su casa, que comparte con un colega. Con él ha sido más difícil concretar los encuentros debido a su carga laboral distribuida en diferentes espacios. Tanto Sylvia, Augusto y Hans viven en una casa-taller.

Escogí a estos tres egresados porque representaban diferentes etapas respecto a la inserción en el mercado del arte. Hans representa el no estar en el mercado del arte. Augusto está en pleno proceso de inserción, su obra ya circula en galerías y ferias, sin embargo, es necesario cuestionarse si lo que ha venido experimentado ya permite afirmar su pertenencia al mercado del arte. Sylvia estuvo en el mercado del arte, pero un día decidió que necesitaba un cambio en su forma de producir y decidió dejar la galería donde trabajaba. Hans es el *No*, Augusto es el *¿Sí?*, y Sylvia es el *¡Ya No!* en relación a la pertenencia al mercado del arte. Por otro lado, cada uno tiene una especialidad diferente: Hans es escultor, Augusto es grabador y Sylvia es pintora. Los momentos que se van a narrar son distintos, pero en esencia son el deseo de un *nuevo empezar*. Hans quiere producir su obra personal y dejar de depender de los encargos. Augusto presentó una segunda individual que es el resultado de años trabajando y está a la expectativa de lo que va a ocurrir después con su obra: Él está

proyectándose. Sylvia hizo el proyecto de construcción de su taller en casa y lo concluyó, donde va a comenzar a producir de nuevo. Estos momentos, las reflexiones y los procesos que implican fueron los que registré. Además, me interesó conocer sus procesos de producción y sus perspectivas en torno a los conceptos *vivir del arte* y *mercado del arte*.

En la siguiente tabla se indican aspectos que dan cuenta de la especialidad, el trabajo, la familia, la relación con el arte, la relación con el mercado de arte y el momento que enmarca cada historia y que se desea representar en el documental. Esta tabla fue de gran ayuda para posteriormente generar un guion, que permitió hilar las diferentes historias.

Variable	Hans	Augusto	Sylvia
Especialidad y escuela	Escultura Escuela Nacional Autónoma Superior de Bellas Artes del Perú (ENSABAP)	Grabado Facultad de Arte PUCP	Pintura Escuela de Arte Corriente Alternativa
Trabajo	Docencia (Educación superior y talleres en casa) Encargos (Esculturas, figuras, bustos, monumentos, restauración)	Producción Artística (Galería Impakto) Consultoría (Colección de arte geométrico)	Dirección de arte (Retail) Encargos (Retratos en pintura)
Familia	Su familia vive en Jauja. Vive con un amigo en Ate - Lima.	Tiene familia en Lima. 2016 Vivía Solo en San Isidro - Lima. 2017 Se muda con su pareja. Viven en San Isidro.	Está casada y tiene dos hijos (niña de 9 años y adolescente de 15). Todos viven juntos en Miraflores -Lima.
Relación con el arte y mercado de arte	Está cansado de trabajar para otros y quiere comenzar a producir obra propia.	Dejó la docencia artística para enfocarse en producir. Trabaja con una galería. Una de sus piezas fue comprada por el director del TATE Latinoamérica	Vivía de la venta de su obra en la galería Lucía de la Puente. Tras su segunda muestra surge un quiebre que influye en su estética y forma de producción. En el 2013 deja de trabajar con Lucía de la Puente.
Momento a desarrollar como punto de partida	Deseo de hacer su propia obra en el marco de una cotidianidad de encargos y trabajo docente.	Individual de un proyecto de años que da continuidad a su relación con el mercado del arte.	El taller construido en casa como espacio que une familia y creatividad. El taller es un reencuentro con su quehacer artístico.

Tabla 2. Egresados con los que se trabajó en el documental No ¿Sí? ¡Ya No! y los aspectos que sirvieron para determinar el momento a desarrollar cómo punto de partida. Elaboración: Debrah Montoro.

La concreción de lo vivido en campo tiene como eje la pregunta *¿Qué hacemos luego de acabar la escuela o facultad?* Estas dudas y deseos que enmarcan esta pregunta son aterrizadas a partir de los tres casos mencionados: Hans, Augusto y Sylvia. Luego del análisis específico de cada caso, hacia el final del campo –y por lo tanto del proceso documental– desarrollé una conversación entre estos personajes y yo, en mi rol de investigadora y egresada. La construcción del sujeto antropológico radicó en desarrollar retratos audiovisuales: Algunos retratos incluían a un personaje, otros eran autorretratos y hubo un retrato colectivo.

Considerando que el documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*, maneja elementos del cine ensayo (ver en la sección 3.1 la aplicación de elementos del cine ensayo) es necesario considerar el planteamiento de Renov respecto a la metáfora en el ensayo para desarrollar la construcción del sujeto antropológico. Esta construcción además de estar ligada a la antropología, también implica el desarrollo de un personaje. El diálogo entre cine y antropología construyen al sujeto. El ensayo es el tipo de discurso donde la historia envuelve al sujeto. La enunciación y su objeto referencial son igualmente importantes. La subjetividad es escenificada por lo ensayístico desde la puesta en escena de una auto metaforización sucesiva y consistente con la heteronimia radical que menciona Lacan (ver apéndice E) (Renov, 2004, p. 105). En el caso particular de esta investigación los *otros*, que al mismo tiempo son los *personajes* del documental, funcionan como auto metáforas pues representan los cuestionamientos que me hice en torno a vivir del arte y al mercado del arte. Sin embargo, este rasgo de auto metáfora también está pensado para el espectador del documental, sobre todo el que está interesado en estudiar alguna carrera artística o ya la ha estudiado.

Otro aspecto a tener en cuenta en la construcción del sujeto antropológico es la facultad mimética. Renov cita el planteamiento de Taussig: “Yo la llamo la facultad

mimética, la naturaleza que usa la cultura para crear una segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar diferencias, rendirse en el Otro y ser el Otro” (2004, p. 217). La facultad de copiar e imitar se aplicó desde antes de conocernos, pues la condición de egresados nos remite a experiencias comunes. La exploración de diferencias entre mis informantes y yo fue lo que me llevó a lo que Taussig propone como rendirse en el Otro, pues parte del trabajo de campo fue ir desarrollando intimidad conforme las sesiones se daban y tener apertura a lo que podía venir. Ser el Otro fue la última instancia y se dio el día de la conversación grupal: Los *otros* me interpelaron al cuestionarme sobre cuál era mi base como artista, Augusto describió lo que percibió de mi proceso de investigación, e incluso Sylvia indicó que el proyecto era sobre mí. Este cambio abrupto de posiciones en la última sesión – de rendirse en el *otro* a ser el *otro*– muestra que la construcción del sujeto antropológico es un proceso dinámico.

2.2.1 Hans Raygal - Bellas Artes: Vivo del arte pero no de mi arte

No está en el mercado del arte. Él estudió escultura en ENSABAP –también conocida como Bellas Artes– y actualmente trabaja por encargos desarrollando bustos, estatuas, monumentos y en restauración. Él está cansado de esa situación y desea hacer su propia obra. También es docente de escultura de estudiantes de educación artística de segundo año en Bellas Artes y durante el verano dicta talleres. Durante el 2017 abrió en su casa-taller unos cursos a grupos reducidos de alumnos. Ha hecho monumentos para parques, bustos, figuras, y restauración de piezas artísticas y arquitectónicas. Hace poco en la ENSABAP se abrió la posibilidad de obtener la licenciatura y Hans desea hacer su tesis.

Él fue la última entrevista que realicé dentro del grupo de ENSABAP. Me di cuenta que era el personaje indicado por varias razones. La primera fue su perfil laboral: un artista

que trabaja por encargos. Otra razón fue su visión respecto al concepto *vivir del arte*: Me contó que *vivía del arte, pero no de su arte*. Él trabaja para otros. Sin embargo, su obra personal no estaba siendo comercializada, e incluso por temas de tiempo no podía producir. Él representaba el caso de varios egresados: Usar los conocimientos aprendidos durante la formación, pero no generar la mayoría de ingresos a partir de la producción artística personal. Él es de Jauja, no tiene familia en Lima, por lo que él cubre todos sus costos de vida: alquiler, alimentación, etc.

Otra razón para escoger a Hans fue personal. Cuando conversábamos sobre las dificultades de ser artista en Perú él dijo *mi sueño ha sido maltratado*. En ese momento sentí que varias de las preguntas personales que me hacía estaban siendo respondidas. Mi sueño había sido maltratado, y el de varios en realidad. La seguridad –sobre si se es artista, sobre si se está apto para pertenecer a un mercado artístico y a la escena del arte limeño, sobre si lo que uno hace es arte– se ve vulnerada al sentir y vivir el rechazo. A veces frases que para algunos son cliché, pueden ser la respuesta al desgano y la desmotivación respecto al hecho de luchar por un lugar en la escena artística institucionalizada o el ímpetu en construir una escena artística alternativa.

Dejando de lado lo personal, entendí mejor la lógica de la antropología respecto a la otredad: El *otro* es necesario para entenderse uno mismo, como investigador y persona. En el *otro* se pueden encontrar respuestas colectivas y personales. Además, el *otro* es una representación simbólica de un grupo humano, en este caso, egresados de arte. En este grupo –donde yo también pertenezco– se comparte un mismo sentir de sueños maltratados de diferentes maneras, desde el sistema, sus mecanismos y las argollas (ver Apéndice B), hasta la traición a uno mismo.

El concepto de maltrato que desarrolló Hans en el último encuentro representaba los baches que se dan respecto a la obra del artista. Primero, la dificultad en su materialización, luego, en las expectativas respecto a su distribución. Para Hans el maltrato es parte del quehacer artístico. Es un espacio que permite la resolución de conflictos materiales, conceptuales y personales:

Considero que hacer arte siempre va ser un maltrato hacia uno mismo, uno siempre se esfuerza en solucionarse, digamos materiales, como un ejemplo. Uno siempre está pendiente de pensar, hacer, pensar, hacer, esa es la primera etapa. Luego ¿Agradará mi producto? ¿Encontraré quién me devuelva...? Bueno, la satisfacción mediana. Yo creo que siempre el arte siempre es... No sé si la palabra sea maltrato, [si] sea tan significativa como lo es para una persona... Yo creo que el maltrato también nos gusta, el artista disfruta, porque nos involucra a darle solución o darle esas cosas que queremos lograr y a veces no tenemos las herramientas, y a veces no estamos dando el producto a la persona que piensa como nosotros queremos que le va a llegar el producto (...) Considero que al maltrato ya no lo veo como antes, con un poco hasta de tristeza, sino que ayuda, ayuda bastante, porque cada vez tengo que presentar retos en la vida, cada vez van a haber muchas más personas que tienen más, hasta cualidades, herramientas, y entonces uno, no por el afán de competir sino por el afán de hacer sus cosas, se va a sacrificar y en el arte es bastante frecuente esto. En sí el arte es un maltrato para uno mismo, pero también es un placer (H. Raygal, comunicación personal, 27 de abril, 2017).

Pensar en el sueño maltratado que mencionó Hans en el primer encuentro y en el maltrato planteado en el último encuentro como cotidianidad, reto y placer, evidencia la complejidad del concepto, y por lo tanto, del egresado. Para Hans el maltrato es transversal

a los sueños, los pisa, los cuestiona. El no estar en la escena local y las dificultades económicas dejan de ser problemas para convertirse en un proceso de aceptación. Este no está vinculado a la resignación, sino a ser consciente del posicionamiento en la escena, a aceptar que hay otros con más medios y habilidades, y a generar soluciones. Al final todo artista –como diría Hans– tiene el *afán de hacer sus cosas*. *Sus cosas* implican una subjetividad del concepto placer. La tensión entre maltrato y placer es un agente necesario para poder hacer arte.

2.2.2 Sylvia Fernández - Corriente Alterna: Vivir del arte poéticamente versus la no poesía de un arte planificado

Sylvia ya no está en el mercado del arte. Estudio artes visuales en Corriente Alterna y se especializó en pintura. Ella representó hace algunos años el concepto más normalizado de *vivir del arte*: vivir de la venta de su producción artística. Me enteré de ella por Gonzalo Hernández de Corriente Alterna. Me dijo *con el dinero que ganó en su individual se compró su casa*. Esto llamó mi atención, pues en Lima varios de mis colegas⁹ se dividen entre la docencia y su producción artística, pues necesitan algún ingreso fijo.

Trabajó con la galería Lucía de la Puente hasta el 2013. Ha estado en la feria de arte ARCO Madrid. Más adelante, pude contrastar la información que me dieron con Sylvia, pues me contó que con lo ganado en su segunda individual pudo pagar la cuota inicial de su casa. Durante la primera entrevista me dijo *pasaba por mi cheque cada quince días*. No obstante, un día vio a solas su segunda muestra, sin toda la parafernalia de la inauguración y sintió que todo era muy producido. Decidió ir en busca de su lenguaje personal:

⁹ Uso el término colegas, pues habiendo estudiando arte mis pares tienen la misma formación.

Un día yo entré a la galería... aparte ni habían colgados cuadros, ya estaban comprados, primera plana de El Comercio, Luces, entrevista por acá, tele (...) la prensa se movió un montón y tú dices ‘pucha qué paja’, pero había un vacío muy grande (...). Me estaba perdiendo en el camino y un día entré a la muestra, ya había inaugurado, hubieron dos personas que me dijeron dos cosas clave que yo dije ‘me descubrieron’ porque yo sentí que me había engañado a mí misma con esta gran producción. Sentí que había producido mi chamba de tal manera como si fuera una productora ajena, como si me hubieran dicho ‘oye ¿puedes hacer esto?’ y yo hubiera dicho ‘claro, no te preocupes eso lo hacemos’... Sumamente ordenada, recontra capa con mis tiempos, pero me creó un vacío interno tan grande que un día entré y no sentí nada. Pero ni siquiera frío, ni rabia, ni pena (...) No rescaté nada, no sentí, no me sentí presente, me sentí absolutamente ausente y dije ‘esta huevada no soy yo’ (...) Tratando de hacer algo grandioso porque quería botarlo así, me comí el cuento y me perdí. Entonces me alejé. Me quité, o sea no me quité, me quede en la galería, pero me abstraí, salí embarazada de Emma. Salí de un taller que tenía con más gente porque dije ‘me quiero meter en mi hueco’ y empecé de cero (S. Fernández, comunicación personal, 15 de abril, 2016).

Más adelante dejó de trabajar con Lucía de la Puente¹⁰ y actualmente se dedica a la dirección de arte y a la realización de retratos por encargo. Hace poco ha comenzado a trabajar con Galería del Paseo, donde participó en una muestra colectiva en diciembre del 2015. Ha sido parte de dos muestras colectivas en el 2016 y 2017. Durante noviembre del 2016 le propusieron realizar una individual a finales del 2017.

¹⁰ La galería tiene el mismo nombre de la galerista.

Es mamá, tiene dos hijos. Ella me dice a veces pienso *qué hubiera pasado si no hubiese salido embarazada en mi último año en Corriente*. El ser madre le planteó un panorama diferente, pues ya no podía ser egoísta y debía priorizar en gastos como comida, ropa y educación para sus hijos¹¹. Me comentaba que no podía mandar a rodar todo y ponerse a pintar, pues tenía una familia que mantener junto a su esposo, un fotógrafo. Nuestro primer encuentro fue suficiente para saber que era el siguiente personaje. La entrevista que había sido planificada para durar una hora terminó durando tres. Además de cubrir las preguntas planteadas, se tornó en personal. Conversamos sobre cómo los estudiantes de arte piensan primero en el éxito, en la escena, en lugar de pensar y vivir el proceso de producción y de hacerse artista. Me planteó una metáfora interesante respecto a la obra y la galería. Me dijo que llevar obra a una galería es como llevar un hijo al colegio: se expone a un espacio donde le van a dar los valores que se consideran necesarios y van a convivir bastante tiempo. Ella extraña pintar y por temas de tiempo le resulta complicado. Pidió un préstamo para construir un taller dentro de su casa, y ya la obra se finalizó. Ahora puede producir sin descuidar su vida familiar. Ella comentó que es rico que sus hijos crezcan viendo su proceso creativo.

Sylvia evidencia la experiencia personal y el imaginario propio como punto de partida para producir arte. Ella plantea que el ideal de producción artística se da cuando no se dejar influir por el mercado (ver Apéndice F). Sin embargo, desde mi perspectiva, considerando que vivimos en interacción con otros, la producción del artista está condicionada a su contexto. Parte de este contexto es el mercado, al cual se puede complacer o confrontar, por lo tanto afecta al artista desde su reacción. Considerando la abstracción en el sujeto antropológico, el artista tiene la agencia de reaccionar. De forma concreta, Sylvia se

¹¹ Una niña de nueve años y un adolescente de quince.

posiciona frente al mercado centrándose en su búsqueda personal y estando abierta a las posibilidades. Ahora trabaja con Galería del Paseo, su dueña se llama Sylvana y Sylvia comentó que ella se preocupa de la obra de los artistas. Galería del Paseo es una galería al igual que Lucía de la Puente, pero con otro tipo de agentes.

2.2.3 Augusto Ballardo - Facultad de Arte PUCP: Volver a invertir

Augusto está en el mercado del arte. Estudió grabado en la Facultad de Arte de PUCP. Actualmente trabaja con la galería Impakto. El director del TATE le compró una obra. Sin embargo, monetariamente, él afirma que *sobrevive de su arte* pues está en constante inversión. Augusto es de una promoción menor a la mía. Pese a conocernos, luego de la entrevista me enteré aspectos de su vida que no sabía. Lo vi posicionándose en la escena artística y en el mercado de arte: Ha expuesto en Art Lima y PARC. Inició el colectivo de arte geométrico Vejiga de Pez. Ha realizado residencias fuera del país. No obstante, me comentó que sus finanzas son ajustadas pues cubre gastos de alquiler y debe pagar a quienes tercerizó acabados para presentar las piezas a tiempo en su inauguración. Lo considero activo en la escena artística limeña.

En el segundo semestre del 2016 dejó de dictar porque no le alcanzaba el tiempo para producir. A partir de lo anterior, deduje que estaba en un punto donde sus ingresos, o la mayoría, venían de la venta de su producción. Sin embargo, en el momento en que le pregunté si vive del arte me comentó que emocionalmente sí, pero materialmente no. Lo que gana lo debe volver a invertir para seguir produciendo.

Un aspecto interesante en su historia se da en el año que deja de estudiar, pues necesitaba juntar dinero para pagar la deuda que tenía con la universidad. Si bien tenía un familiar que le cubría los gastos, durante esa época la situación fue complicada. En ese año,

se dedicó a observar la escena artística, a colaborar ad honorem en algunos casos, y básicamente aprendió *lo que no te enseñan en la universidad*, dicho en sus propias palabras. Aprendió que él debía gestionarse y que nadie lo iba a hacer por él. Augusto gestiona sus viajes realizando intercambios de pasajes y estadía a cambio de investigaciones. Su obra está orientada a la investigación de la geometría pre hispánica en Latinoamérica.

Augusto contó cómo el shock no solo se da durante el egreso, sino también durante la formación. Ingresó con expectativas de estudiar, esperando determinados contenidos, metodologías, aprendizajes. Sin embargo, durante su formación detectó vacíos profesionales. Para él, que una institución de formación artística sea validada como tal, no garantiza precisamente un proceso de formación artística:

La universidad de cierto modo no cumplía los requisitos de ellos [sus padres] ni mis requisitos. Nunca escuché algo verbal de parte de mis papás, creo que siempre estaba corriendo la inquietud ‘¿Y ahora qué va a hacer?’ (...) Estudiar en una universidad no significa ser un gran artista en una facultad de arte (...) Pero en un momento sí me sentí incómodo, haber estudiado, haberme esforzado tanto, y que mi familia se sacrificara tanto para que yo estudie en una universidad nada barata, y que no me esté dando resultados ni emocionales, ni económicos. Por eso no sé si hui o busqué otro horizonte, una tierra firme (...) Pero yo sentí en un momento que la universidad no me ayudó a ser un profesional, que era algo que me vendía una universidad (A. Ballardo, comunicación personal, 24 de febrero, 2017).

De forma concreta, Augusto fue un estudiante que buscó confrontar el problema in situ. Si no encontró en la universidad lo que buscaba, optó por ir a otro campo de estudio, a la escena artística, y vivenciar lo que ocurría ahí. El cuestionó si en su institución educativa estaba aprendiendo como desenvolverse en el mercado laboral. Él tuvo la agencia de usar la

voz (ver sección 1.4.2) y cuestionar el título de institución artística que tenía la Facultad de Arte PUCP. No se limitó a señalar y cuestionar la carencia, sino que tuvo la agencia de ir a los lugares donde deseaba posicionarse, para tener una postura clara de qué rol deseaba cumplir.

2.3 Modos documentales aplicados al trabajo de campo

El trabajo de campo de esta tesis documental se estructura en rasgos de algunas modalidades documentales: el modo performativo, el documental autobiográfico y el documental etnográfico.

2.3.1 Modo performativo

Piedras plantea que la experiencia del director se trastorna desde lo visual y se manifiesta a través de su cuerpo, sus disposiciones psicológicas y sus actitudes. Además, menciona un replanteamiento de Weinrichter respecto al documental performativo: Genera el desvío de nuestra atención de la carga referencial que puede presentar el documental. En este desvío resalta la expresión del realizador, por lo que se subrayan los rasgos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo. Este modo da énfasis a las dimensiones afectivas de la experiencia desde la mirada del cineasta. Se desvía de la objetividad, y apunta al hecho de la comunicación (2010, párr. 4). La reivindicación y validación de lo subjetivo en un generado asociado a lo objetivo es el statement del documental performativo. Además, este modo documenta presenta un paralelo estructural con la antropología. En esta disciplina, la narración da cuenta de la experiencia subjetiva del encuentro con el otro. Esto genera un encuentro entre el sujeto representado y quien representa al sujeto, llegando a convertirse en uno, como planteó Clifford (Peirano, 2008, p. 33). Al representar al *otro* mediante un retrato audiovisual, surgió un encuentro conmigo misma, pues en la toma de decisiones sobre cómo

representarlo surgió el cuestionamiento sobre cómo quería representarme dentro del documental y cuál es mi postura respecto al mercado del arte, o como esta va cambiando, durante el desarrollo del documental. Esto lo hacen evidente Augusto y Sylvia durante la reunión final. Él indicó que realicé las mismas preguntas desde una diferente postura, pues mis conceptos de mercado, profesor, escuela, entre otros, habían cambiado. Ella indicó que el documental era un proceso de afirmación de mi persona, y que el proyecto trataba sobre mí. Mi lugar en el documental fue de investigadora y al mismo tiempo de egresada. Lo anterior complejizó el proceso, y fue en ese encuentro de roles donde mis personajes y yo nos convertimos en uno.

Significar es un acto subjetivo con carga emocional. Un objeto, un espacio o una situación emocional generan diferentes significados en cada uno. Elementos como la experiencia, la memoria, el involucramiento, las cuestiones de valor y de creencia, el compromiso y los principios son asimilados en nuestro entendimiento de los aspectos que son el foco del documental. Estos son el marco institucional y las prácticas sociales que constituyen a una sociedad. El documental performativo evidencia las dimensiones subjetivas y afectivas del mundo a partir de resaltar lo complejo de nuestros saberes del mundo (Nichols, 2001, p. 131). A partir de la búsqueda de significación de los conceptos *vivir del arte* y *mercado del arte*, se desarrollaron encuentros entre los personajes y yo, que evidenciaron la complejidad de cada concepto. Esto se debía a que cada egresado tenía una historia de vida particular: estudios en instituciones diferentes, clase y entorno social, y experiencia e interacción con la escena artística.

La representación de la complejidad conceptual desde la subjetividad de cada uno de los egresados, incluyéndome, es un rasgo del documental performativo que aportó a la sistematización de la información obtenida durante el trabajo de campo realizado. La

complejidad fue representada mediante las relaciones entre imagen y sonido a partir de la yuxtaposición de discursos y acciones, donde el sonido unas veces fue sincronizado y otras no. Sin embargo, sea que la relación fuese complementaria o de oposición entre imagen y sonido durante una misma escena, o en la transición entre escenas, la voz en off ayudó a la articulación de la estructura narrativa a partir de la superposición de discursos.

En este sentido, el documental performativo y sus procesos funcionaron como etnografía y como sistematización de la información recogida a través de las entrevistas y de la observación participante mediante el desarrollo de bloques en el documental.

2.3.2 Documental autobiográfico

Godoy plantea que el documental autobiográfico presenta los siguientes rasgos: la presencia del yo en diferentes profundidades, el compartir historias personales e íntimas análogas a salir de closet como plantearía Di Tella, la inclusión del humor en la estructura conceptual del film, el contar nuestra versión de la historia –confrontando la versión oficial– y el desarrollo y la exploración de una nueva sensibilidad (2013, p. 68-69). Estos rasgos fueron necesarios para generar una atmósfera confesional que permitió que los informantes hablen con sinceridad sobre su agencia en tanto a la pertenencia al mercado del arte. Esta estrategia tuvo como referencia el sentido del documental autobiográfico, y ayudó a la aplicación de rasgos del documental performativo en esta investigación: dar cuenta de la experiencia subjetiva del encuentro con los otros y exponer la representación de la complejidad en torno a los conceptos que manejan los personajes del documental.

Además de los rasgos anteriores planteados por Godoy, él menciona dos elementos de la vanguardia cinematográfica que asume el documental autobiográfico. Uno es la sensación del *work in progress* que propone visibilizar –como plantea Cuevas– la vida del

cineasta en el tiempo desde una mirada dinámica. El otro rasgo es la experimentación en los siguientes marcos: el desarrollo de nuevas representaciones del yo o la ausencia de una línea narrativa e historia clara (Godoy, 2013, p. 85). El rasgo del work in progress es análogo a la reflexividad del documental realizado para esta investigación, donde no solo se evidencian mis reflexiones, siendo yo la realizadora, sino los procesos a través de la escucha de mi voz en algunas de las entrevistas, mi presencia frente a la cámara (ver fig. 8) y la conversación final que deja que la naturaleza del documental se revele ante mí, como realizadora: un documental sobre mí a través de la representación de otros. Lo anterior conduce al segundo rasgo de la vanguardia cinematográfica aplicada en mi documental: las nuevas representaciones del yo. No se necesita enunciar una historia desde la primera persona para hacer referencia al yo.

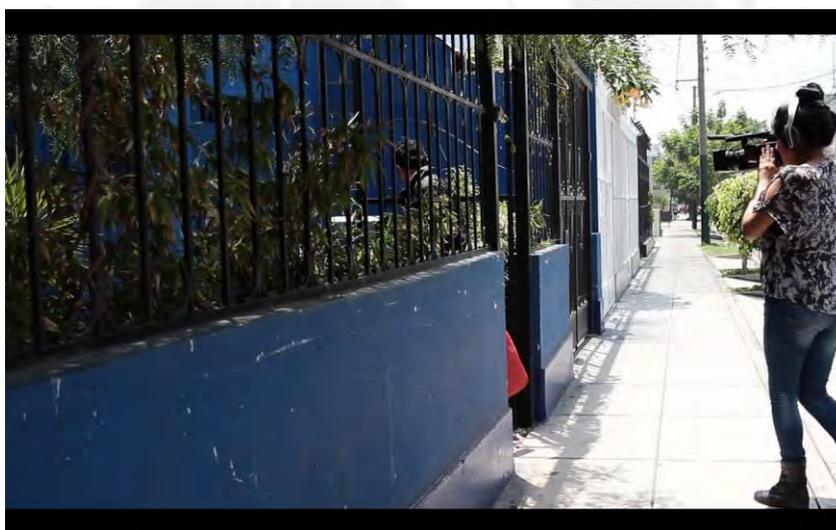


Figura 8. La realizadora (yo) haciendo seguimiento con cámara a Augusto Ballardo. Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

Hubo una exploración respecto a la línea narrativa, pues la voz en off poética confronta las aspiraciones de los egresados frente al cotidiano de la escena artística. Plantinga (2014) planteó tres voces en las películas de no ficción: formal, abierta y poética. Estas

clasificaciones se basan en el grado de autoridad que asume una película, respecto a la voz formal y abierta, y en la ausencia de autoridad en favor de preocupaciones estéticas. En el documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* se desarrolló una relación entre la voz abierta y formal para desarrollar la línea narrativa.

La voz abierta se reserva a impartir supuestos conocimientos. Formula preguntas, no ofrece respuestas y si las propone, son ambiguas y tentativas. La voz abierta es *epistémicamente vacilante*. La voz abierta se rehúsa a ejercer autoridad sobre el espectador en materias de conocimiento, por lo tanto no emite una explicación concreta y alturada sobre el fenómeno que se aborda. La voz abierta no explica: observa o explora (Plantinga, 2014, pp. 150-151). Durante el trabajo de campo uno de los objetivos fue recoger los planteamientos de los personajes respecto a *vivir del arte* o al *mercado del arte* con la finalidad de evidenciar su diversidad y entender cómo el estilo de vida, las experiencias e historia personal influyen. Esta mixtura de planteamientos es la base de la construcción de la línea narrativa exploratoria. La voz en off en relación a los testimonios de los personajes no busca afirmar la verdad absoluta sobre estos conceptos, sino presentarlos, ver como se materializan en la cotidianidad de los egresados y se confrontan en el documental a partir del orden de las escenas. Esta voz invita a mirar. La voz poética explora la representación en sí misma. La narración de esta voz presenta *esteticismo epistémico*. Las películas poéticas representan las cualidades sensuales y estéticas de los conceptos abordados (Plantinga, 2014, p. 152). La voz que guía el documental tiene como punto de partida reflexiones en torno a la práctica artística y lo que se desprende de ella. La frase de arranque *Lima 2016, muchas preguntas por responder* plantea a la pregunta como uno de los marcos conceptuales del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*, dando a entender que la duda de la realizadora se va a confrontar con otras cotidianidades, además de la suya que es la de realizar esta investigación.

Estos encuentros exploran el alcance del concepto *mirada*, pues esta cumple diversos roles a lo largo del documental: desde contemplar la naturaleza o las obras de arte, pasando por mirar los escenarios donde se desenvuelven los egresados, hasta el acto de observarse uno mismo a diferentes niveles. La mirada es el concepto que a lo largo del documental permite explorar y reflexionar sobre cómo los personajes se representan y al mismo tiempo cómo yo –como directora– los represento a partir de retratar sus espacios, movimientos, presencias y testimonios, mediante el planteamiento de relaciones entre imágenes y sonidos en un marco sensorial.

Es pertinente considerar lo que plantea Leonor Arfuch sobre el testimonio: este puede ser pensado como un tipo de autobiografía, donde se unen y refuerzan los imaginarios de verdad y realidad, que son los hechos que ocurrieron y las experiencias que se generan a partir de estos (2013, p. 85). Los testimonios autobiográficos, más allá de revelar la verdad de los hechos que viví durante mi formación en arte, y en mi vida profesional y laboral, generaron experiencias en campo y desencadenaron memorias en los personajes. La entrada autobiográfica –planteada desde los inicios del proceso documental sin cámara– haciendo una pregunta tan básica *¿Cómo lo hiciste?*, como señaló Sylvia, generó la selección de los personajes y los tipos de vínculos que desarrollé con cada uno.

2.3.3 Documental etnográfico

Rouch planteó que en *Crónica de un verano* la intención antropológica marca la pauta del desarrollo del film. Esta película es una investigación cuyo interés es la vida real en el contexto parisino. Es una película etnológica en todo su sentido, pues estudia a la humanidad en el marco de una exploración que involucra a sus autores y sus actores (Morin, 1985, p. 6). Partiendo de preguntas como *¿eres feliz?* y haciendo uso de un lenguaje coloquial, el trabajo

de campo se va desarrollando mientras se filma. Precisamente, el hecho de que en *Crónica de un verano* se realice el trabajo de campo mientras se filma, fue un aspecto que esta investigación buscó trabajar. El acto de filmar a los informantes se volvió un acto etnográfico, en la medida que la cámara acompañó sus acciones o los confrontó, desde la realización de entrevistas en on, entre otras estrategias. Lo anterior condujo a la realización de un documental donde la directora –yo– intervino y participó.

El cine documental etnográfico apunta a la representación de una cultura de forma holística. Parte de la descripción de aspectos cruciales de la vida de un pueblo o grupo social con la intención de afectar los saberes sobre aspectos sociales y culturales. Busca involucrar al espectador en otros estilos de vida ajenos al suyo (Ardévol, 2006, p. 61). En *No ¿Sí? ¡Ya No!* se buscó representar los imaginarios de la cultura de los egresados jóvenes de escuelas de arte limeñas. Respecto a incidir sobre los conocimientos frente a esta problemática, mi documental busca romper prejuicios establecidos sobre las posturas polarizadas, sobre el éxito en la escena artística como algo proporcional a la rentabilidad económica, la pertenencia al mercado del arte como único paradigma del éxito, entre otros. Al igual que para el espectador, los personajes presentan un estilo de vida diferente, para mí también. A pesar de ser egresada de una facultad de arte y presentar cuestionamientos en torno a mi práctica artística, la forma de desenvolverse de los egresados con los que trabajé me incitó a ver cómo existen otras formas de *vivir del arte*, y como consecuencia, cuestionar mis planes personales y el sentido de esta investigación.

2.4 Los otros y yo: reflexividad

Para Schechner “*Performance* significa ‘nunca por primera vez’: significa ‘por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces’. *Performance* es ‘conducta realizada dos veces”

(2011, pp. 36-37). Este concepto de repetición se aplicó en mi proceso de investigación, considerando que la propuesta presenta un carácter reflexivo. El ritual fue el acto de entrevistar bajo una estructura flexible a ciertos egresados. También fue el hecho de realizar un trabajo de campo con cámara en mano, registrando situaciones que responden a un mismo eje, como memoria, cotidiano, entre otros. Sin embargo, pese a existir una matriz para el desarrollo del trabajo de campo, cada personaje le impregnó un sentido diferente a estos conceptos. La reflexividad requiere de una matriz flexible. Yo repito, por ejemplo, la acción de grabar en cotidiano, sin embargo, la respuesta performativa de mis informantes variaba sesión a sesión.

Para Turner, el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura es expuesto por la performance. Sin embargo, para otros el concepto de performance es lo opuesto, es decir, lo artificial, lo construido, lo ficticio. La performance sería para ellos la puesta en escena, que es la oposición a lo real y verdadero (Taylor, 2011, pp. 20-21). En esta investigación se consideró que la performance de los egresados fue producto de la tensión entre la acción genuina y la puesta en escena, por lo que su respuesta frente a cámaras en términos de acción y discurso responde a la presencia de una cámara, que afectó su performance. Además de los retratos de los egresados, trabajé desde la reflexividad, ya que los procesos que realicé con otros y la información recopilada la confronté con mi experiencia. A partir de la revisión de tres casos quise encontrar en qué coinciden estos artistas y generar relaciones entre sus vivencias y modos de pensar, y los míos a través del documental. Se condensó la esencia del proyecto a partir de la repetición de la estrategia de la entrevista y el trabajo de campo en cámara en una situación donde los tres informantes dialogaron conmigo: la reunión final.

Escribir sobre los otros, y por lo tanto, realizar un documental sobre ellos, es exponer sus valores al mismo tiempo que se exponen los del realizador. Por lo tanto, al escribir o desarrollar un film sobre otros se desarrolla una meta exposición: una exposición sobre cómo se expone al otro, donde son dos los que quedan expuestos: el realizador y el otro. Trinh T. Minh-ha planteó a la antropología como una conversación de nosotros con nosotros sobre ellos. Se trata de una conversación entre hombres blancos sobre hombres primitivos, donde estos son silenciados. Ellos siempre están del otro lado: vulnerables y sin poder hablar. Ellos solo pueden ser admitidos entre nosotros –los que hablan sobre ellos– cuando están acompañados o presentados por uno de nosotros (Alcoff, 1992, p. 6). En este sentido, el documental performativo permitió una horizontalidad entre el realizador y las personas con las que trabajé, generando un dialogo entre ambas partes. Las estrategias de representación se conversaron y no fueron impuestas, e incluso, en el momento en que yo como realizadora me expuse, también puede permitir que los *otros* me representen. Yo les planteé a mis tres informantes qué podían contar la historia que consideren pertinente y las etapas que deseaban representar a través del documental (ver tabla 2).

El vínculo reflexivo entre investigador e informantes con base en técnicas antropológicas tiene como ganancia la generación de información sobre los otros y sobre uno mismo. De este modo, el investigador es el principal medio para acceder a lo real (Guber, 2005, p. 97). En este sentido, yo expuse mi posición de egresada, mi pregunta de investigación personal respecto a por qué no estoy inserta en la escena artística limeña, y menos en el mercado. Del mismo modo, ellos fueron exponiendo sus cuestionamientos, vivencias y memorias.

Parte del proceso reflexivo es ser consciente de las dificultades durante el desarrollo del documental. Una de ellas fue la dependencia del otro, a nivel de personajes y de los

miembros de mi equipo en campo (camarógrafa y sonidista) y fuera de campo (editora). Sin embargo, esta limitación me obligó a optimizar tiempo y a desarrollar un guion más explícito de las sesiones, sean de campo o del trabajo de edición. Esto me permitió tener más claros mis objetivos. Otra dificultad –y al mismo tiempo cualidad– fue el ritmo de la apertura de mis informantes, pues cada egresado se abría a mí como investigadora dependiendo del vínculo que había desarrollado conmigo como persona que compartía la misma condición de egresada. Esta diferencia de ritmos influía en el manejo de tiempos. Estas dificultades se enmarcaron en el corto tiempo para desarrollar un documental, lo que no permitió profundizar de forma más aguda con los imaginarios de los personajes. Sin embargo, esta carencia condujo a trabajar con afectos más instintivos y me obligó como investigadora a ser directa en toda etapa del desarrollo documental, con mis personajes, mi equipo y conmigo misma.

Hacia el final del rodaje, mi *yo* se vuelve un *nosotros*, pues se suman al equipo de trabajo mi camarógrafa y mi sonidista. A pesar que el informante brindó la locación para filmar, *nosotros* construimos la atmosfera donde se llevó a cabo la filmación a partir del clima anímico que se provocó y los elementos no cotidianos para el *otro*, como serían el trípode, la cámara y los micrófonos. Sin embargo, en la instancia final hay un diálogo entre los tres egresados –los tres *otros*– y yo. Ellos se transformaron en un *nosotros*, y yo me volví el *otro* para ellos, a pesar de tener a mi camarógrafa y sonidista en el mismo espacio. Mi tránsito de primera persona –desde el *nosotros*– hacia la tercera persona –bajo la figura del *otro*– corresponde al cambio de roles entre informantes y realizador. Yo como investigadora fui el acceso a lo real al asumir ser la tercera persona, ser el *otro*, de forma explícita en la última instancia de la investigación, porque es necesario tomar distancia de uno mismo, y ese espacio lo llenan los *otros* al convertirse en *nosotros*:

Cada vez que ibas preguntando, desde el inicio, no sé si te has dado cuenta que has hecho las mismas preguntas y yo te decía ‘Debrah, me estás haciendo la misma pregunta’, pero yo sentía que en el fondo era la misma pregunta, pero tú habías cambiado de parecer en tu conocimiento (...), sabía que me estabas preguntando de mercado, pero ya sabía que tú habías cambiado de pensamiento de lo que era mercado, de lo que eran estudios, de lo que era profesor, de lo que era una escuela. Todo eso lo has ido cambiando tú, yo creo que ahí no solamente has sido entrevistadora, sino tú has cambiado y has reformulado cada criterio que pensabas que era. Tú has sido parte y eje como si fueras alumna a la vez. Has sido juez y parte, te has sentido involucrada tanto así que no has cambiado las preguntas, has cambiado tú. Tu modo de pensar, en reformular, en meterte cada vez, y experiencias de vida de cada uno te va diciendo ‘Ah mira, a mí me ha pasado esto’ pero quizá no lo has visto. Entonces, reformulas la misma pregunta pero desde otro conocimiento (A. Ballardo, comunicación personal, 27 de abril, 2017).

En el momento que se estudia la antropología vinculada a la reflexividad, el cine asume el rol de comunicador del conocimiento antropológico. Ser reflexivo en términos de antropología refiere a que el investigador revele sus procesos metodológicos, el tipo de instrumentos usados y su postura personal (Ruby, 1995, p. 162). La secuencia de reflexividad inicial (ver fig. 9) me posicionó como investigadora y egresada de arte al mismo tiempo. Mi voz en off decía *Proyecto de investigación. Personal. Académico. Metodología de Investigación*. mientras las imágenes que acompañaban el discurso presentaban los libros usados en la investigación, cuyos títulos daban pistas. Esta voz en off revelaba y cuestionaba al mismo tiempo la categoría de proyecto de investigación personal y académico (ver fig. 10). Durante el film, cuadros como mi presencia con cámara, o mi voz realizando preguntas,

entre otros que surgían en el campo, dieron cuenta de forma sugerente la metodología usada para el desarrollo de mi documental. La reflexividad cierra su ciclo con la conversación final (ver fig. 4), donde no solo la metodología es revelada, sino los *otros* revelan *mi* metodología.



Figura 9. La directora (yo) frente al espejo. Cuadro que abre el bloque de reflexividad. Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.



Figura 10. Libro *La etnografía. Método, campo y reflexividad* de Rosana Guber, usado en la investigación, sobre la contraportada de *Manual del artista emergente* de Martín Sartré, libro adquirido por su contenido irónico en torno a la escena artística. Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

La edición es la evidencia estructural de la reflexividad y es un proceso de sistematización del trabajo de campo. El montaje es la evidencia visual de la sensibilidad en

el ritmo, la mirada plástica, la perspectiva temporal y otros rasgos que dan cuenta de un entendimiento del cine como arte (Provitina, 2014, p. 162). Este planteamiento de la edición permite generar un marco reflexivo sobre cómo mi formación en arte además de afectar mi relación con los informantes, afecta el proceso de sistematización no solo desde una perspectiva conceptual, sino visual.

El montaje se da en dos niveles. El primero consiste en articular y fijar la secuencia de planos que conforman un film. Este nivel refiere a la competencia técnica del editor y director. El segundo es la escritura compleja, que presenta el estilo del autor y la reinterpretación de signos cinematográficos. Hay una orientación hacia la exploración de las ideas y de las posibilidades que ofrece el montaje al ser asumido como escritura (Provitina, 2014, pp. 166-167). Desde esta perspectiva, compartí mis procesos reflexivos con mi editora, con quien discutí el ritmo y el estilo del film. La decisión final fue tener como eje el concepto de mirada, por lo que el ritmo de las imágenes se iba a definir por el nivel contemplativo que demandaba cada secuencia y las transiciones. Al igual que con mi equipo de campo, desarrollé con mi editora una conciencia compartida, para optimizar tiempos y para debatir sobre la percepción del espectador. Al haber estudiado arte necesitaba una mirada externa, pues a veces asumía que lo que yo entendía, lo podría captar el resto. La reflexividad es un proceso que se comparte en el campo con los informantes y en el campo de la imagen.

Dar visibilidad es la operación de diferenciación de las cosas que se muestran en el campo, pues permite que emerja lo que no ha emergido aun. El campo está en una permanencia óptica. Sin embargo, el territorio está irreductible a la mirada, pues no se limita a un procedimiento óptico. Desde esta perspectiva, lo visual se opone al acto de ver. Es necesario retirar lo visual para visibilizar, pues lo que está por aparecer surge bajo el signo de la intuición y del sentido (Navarro, 2014, pp. 210-211). Editar es el proceso que permite

desarrollar una mirada reflexiva en el campo de la imagen, pues genera nuevos significados a partir de las relaciones entre imágenes.

A continuación, un gráfico (ver fig. 11) que sintetiza la metodología para el desarrollo del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*:



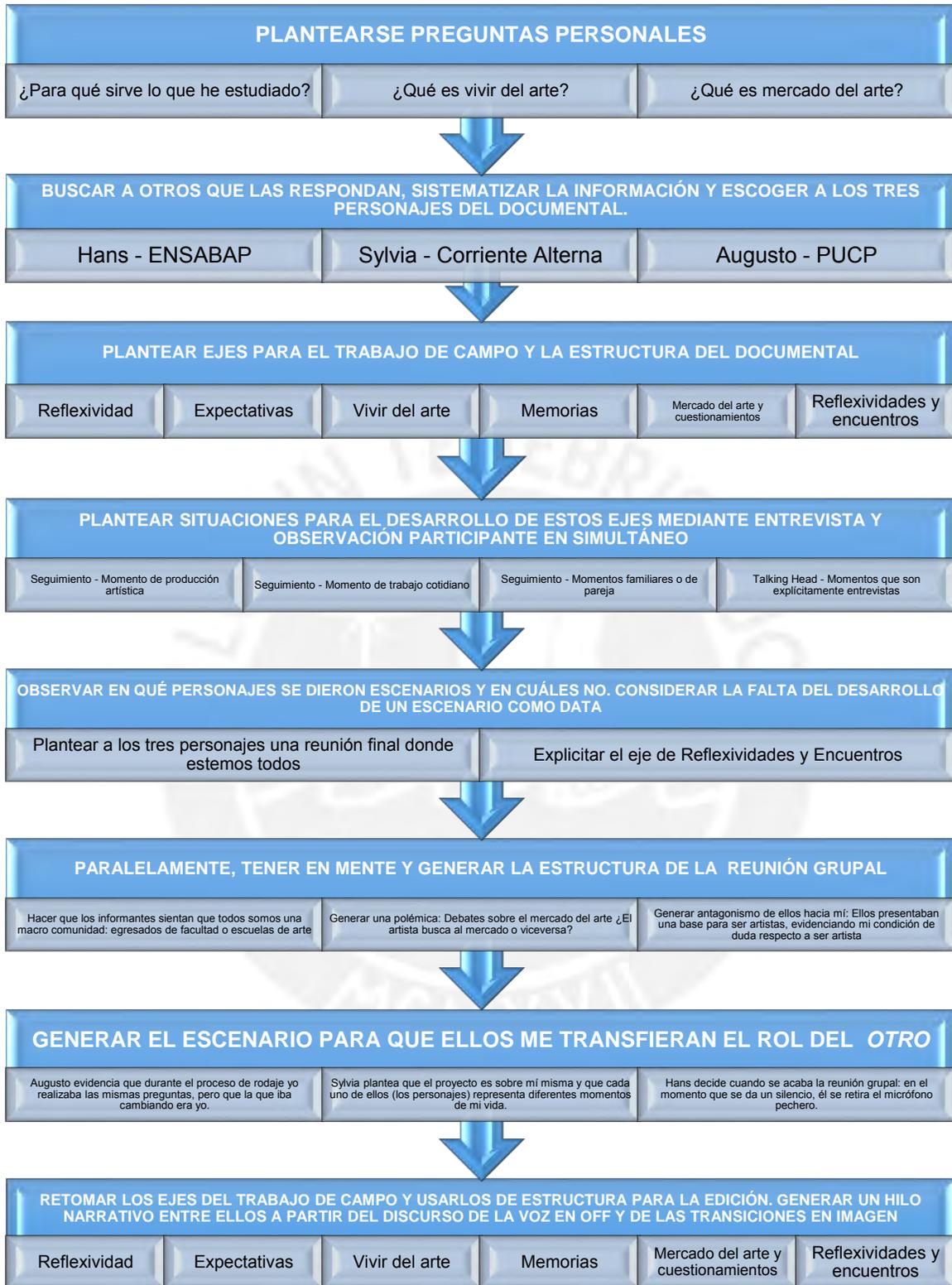


Figura 11. Gráfico de la metodología y sus aplicaciones en el documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*.
Elaboración: Debrah Montoro.

Capítulo 3: Documental Etnográfico - El Cine como Trabajo de Campo

El sentido del uso del documental etnográfico para el proyecto de investigación se basó en diversos autores. Uno de ellos es Jean Rouch, quien en *Crónica de un verano* (1961), mostró su propia realidad etnologizada: se introdujo en el texto filmico y abordó la condición del *otro* como exótico, rasgos que son el sello de la etnografía audiovisual. Desde ese film, la postura del realizador y su reflexión sobre los modos de construir al objeto de estudio antropológico, se han vuelto en uno de los ejes de la antropología visual (Peirano, 2008, p.34). La postura del realizador es un aspecto clave. Resulta pertinente reflexionar hasta qué punto el artista está dispuesto a ser exótico para acceder al mercado del arte.

También es necesario reflexionar sobre la exotización del director. Si bien yo soy egresada de arte al igual que mis informantes, para ellos soy investigadora al mismo tiempo. Siempre fui un *otro* para ellos, así sea de modo indirecto. También es válido cuestionarse si el hecho y deseo de pertenecer al mercado del arte es asumir una posición a favor de la colonización. Fue valioso explorar esa tensión entre investigadora y artista, que como realizadora viví durante este proceso. Además exploré cómo se da la relación entre los conceptos *mercado de arte* y *colonización* a partir del análisis de sus expectativas y visiones de los conceptos de *vivir del arte* y *mercado del arte*. El resultado, más allá de ser un informe, es un documental que desarrolla a través de los diferentes bloques –reflexividad, expectativas, vivir del arte, memorias, mercado del arte y cuestionamientos, reflexividades y encuentros– cómo el concepto *capacidad de aspirar* es atravesado por parámetros de éxito occidentales y cómo los egresados se posicionan de forma práctica y crítica frente a estos. *No ¿Sí? ¡Ya No!* evidencia el alcance que tiene la agencia de la *capacidad de aspirar*.

Los tipos de entrevista, las narrativas y las experiencias tienden a ser contextualmente dependientes. Se negocian en relación a los objetivos de la investigación y a partir de la

relación entre el investigador y el investigado y cómo se ha desarrollado la sociabilidad entre ambos (Pink, 2015, p. 75). En el caso del documental etnográfico realizado para esta tesis, las negociaciones giraron en torno al tema de tiempos, tanto de los informantes como los plazos de la maestría para las entregas. Lo anterior determinó los tipos de entrevista, la narrativa y las experiencias durante el proceso, pues demandó una entrada más directa, donde explicaba lo que esperaba de ellos. La rapidez del proceso generó una búsqueda de lo esencial. El estilo buscaba captar la esencia de la búsqueda de una postura crítica y práctica frente al mercado del arte limeño. Lo anterior no implicó necesariamente el deseo de tener un lugar dentro del mercado del arte.

3.1 Documental: etnografía y performatividad

La elección del documental etnográfico permitió la visualización de la performance, aspecto que de abordarse en una tesis escrita podría reducirse a una descripción que resultaría limitante. El documental contemporáneo es un soporte que permite la manifestación de emociones. Los rasgos de la etnografía experimental planteados por Feliu (2007), el romper la barrera emocional y el mostrarse vulnerable, se pueden manifestar de manera más fluida en el soporte documental. La antropología visual permite proponer una estructura para la realización de una etnografía sensorial, tanto en el proceso previo a la filmación del documental como en el mismo acto de filmar. La presencia de la cámara afecta la performance de los informantes y realizadores, generando nuevas sensibilidades.

Un ejemplo de la relación entre etnografía y performatividad se dio durante el trabajo de campo en la exposición de Augusto. Fui con un camarógrafo, para tener doble registro visual, además de tener apoyo con el registro sonoro. Augusto no nos avisó que no había informado al galerista. Cuando me enteré de esto me asusté. Sin embargo, cuando se abrió el

ascensor nos preguntaron si éramos de la revista Cosas. Dijimos que no. Nos comentaron que necesitaban un fotógrafo de sociales y le dije a mi camarógrafo que acepte. Tuvimos que performar un rol de prensa y luego pudimos movernos con más libertad con ambas cámaras durante la inauguración. El desarrollo de diferentes performatividades nos permite accesos diferentes al campo.



Figura 12. Marco Testino y asistente a la exposición.
Imagen captada bajo la consigna de fotógrafo de sociales. Foto: Andy Martínez.



Figura 13. Augusto Ballardo y sus amigas de la universidad y del taller que comparten. Imagen captada bajo la consigna de fotógrafo de sociales. Foto: Andy Martínez.

3.2 Relaciones entre la etnografía sensorial, el documental performativo, el cine ensayo y el *cinéma vérité*

El documental performativo, la etnografía sensorial, el cine ensayo y el *cinéma vérité* están relacionados. Es pertinente partir de un concepto de etnografía. Pink retoma el concepto de etnografía y la plantea como el proceso de creación y representación de conocimientos o formas de conocer que tienen base en la experiencia personal del etnógrafo y en la intersección de estas experiencias con las personas, lugares y objetos encontrados en estos procesos. Por lo tanto, la etnografía visual no tiene como meta producir un reporte objetivo o verdadero de la realidad, sino que apunta a ofrecer versiones de las experiencias del etnógrafo, procurando que sean lo más fieles al contexto, a lo encarnado, a lo sensorial, a lo afectivo, a las negociaciones y a las inter-subjetividades por donde el conocimiento se produjo (Pink, 2015, p. 5). La etnografía visual responde a la mirada particular del investigador. En *No ¿Sí? ¡Ya No!* se busca que el espectador, al igual que el investigador, se

empodere y desarrolle una mirada propia a partir del visionado del film, y por lo tanto de lo que ha vivido, pues su mirada está atravesada por su historia de vida.

3.2.1 Etnografía sensorial

La etnografía sensorial no se limita a ser un camino más en el mapa fragmentado –y en crecimiento– de aproximaciones a la práctica etnográfica. La etnografía sensorial es una metodología crítica que tiene como punto de partida la aproximación clásica observacional de Atkins en el énfasis sobre la etnografía como un proceso reflexivo y experimental, por el cual se producen el entendimiento académico y aplicado, el conocimiento y el saber (Pink, 2015, pp. 4-5). Lo anterior implica un giro reflexivo donde el investigador investiga al *otro* y se investiga a sí mismo, a veces por separado, y a veces simultáneamente. Esta reflexividad se desarrolla en la edición del documental, pues es la que permite generar un hilo narrativo de todo lo vivido en el campo.

Una palabra clave para abordar la etnografía sensorial es *embodiment*. Traducida al español, sería encarnación. Sin embargo, esta traducción no se aproxima del todo a su significado. La literatura que aborda al *embodiment* apunta a deconstruir la idea de mente-cuerpo como elementos separados. Este enfoque permite entender que el cuerpo no se limita a ser una fuente de experiencia y actividad que puede ser racionalizado y/o controlado por la mente: El cuerpo es asumido como fuente de conocimiento, y por lo tanto, de agencia (Pink, 2015, p. 26). El acto de asumir la relación mente-cuerpo en las prácticas de investigación, permite asumir al cuerpo como un elemento relevante a nivel conceptual. Lo corporal y lo racional son dos fuentes cuya información es igual de importante. En este sentido, la mente deja de controlar lo que hace el cuerpo, y también deja de establecer un parámetro sobre

cómo se debería observar el cuerpo del otro. La sabiduría del cuerpo como agente sensible es crucial, pues ayuda a generar diversas estrategias de cómo percibir al *otro*.

3.2.2 Documental Performativo

Si bien en el capítulo 2 se revisaron alcances sobre el documental performativo (ver sección 2.3.1 Modo performativo), en esta parte busco establecer su relación con la etnografía sensorial, el *cinéma vérité* y el cine ensayo. Las intensidades emocionales y la subjetividad social son evidentes en el documental performativo, y suelen tratar sobre los no representados o mal representados. El documental performativo asume un rol correctivo frente a las películas en las que *nosotros hablamos de los otros*. El documental performativo plantea hablar de *nosotros con ustedes*, o *hablar de nosotros con nosotros*. Los documentales performativos manejan un modo particular de representación, y para obtener conocimiento y entendimiento requieren otro tipo de compromiso (Nichols, 2001, pp. 133-134). Cuando el investigador es del mismo grupo que sus informantes –en el caso de *No ¿Sí? ¡Ya No!*, egresados de facultad o escuelas de arte– es necesario asumir las posturas del documental performativo. Primero, hablo de mí con los informantes –los *otros*–, como parte del trabajo de campo. Luego nosotros –los informantes y yo– podemos hablar a los nuevos *otros* –los espectadores– a partir del documental. Parte del compromiso del investigador y realizador es ser honesto en su rol y en su historia de vida, para así generar la dosis de intensidad emocional requerida para abordar la subjetividad social del grupo en cuestión, donde el que dirige la investigación está incluido.

El documental performativo combina con libertad técnicas expresivas del cine de ficción –tomas de punto de vista, estados mentales subjetivos, flashbacks, entre otras– con la finalidad de dar textura y densidad, con estrategias retóricas para confrontar problemas

sociales que la razón no puede resolver (Nichols, 2001, p. 134). La edición permite sistematizar lo obtenido en el campo, y los recursos de textura y densidad del documental performativo relacionados con los discursos de los personajes y la voz en off, permiten evidenciar la complejidad de las perspectivas. En el caso del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* estas miradas giran en torno al *mercado del arte* y a *vivir del arte*. Sin embargo, existe en común una esencia: la capacidad de aspirar que es la que se relaciona con estos personajes y conmigo.

3.2.3 **Cinéma Verité**

“El *cinéma verité* se centrará en el reconocimiento de la interacción entre realizador y sujeto filmado. Acentúa la presencia de la subjetividad del director en el filme y abre el cine a la participación de los sujetos” (Ardévol, 2006, p. 82). La interacción entre el realizador y los sujetos filmados genera conocimientos. Estos son agencia para ambas partes: El realizador sabe cómo abordar a su informante para lograr sus objetivos y el informante maneja un nivel de conciencia sobre cómo representarse ante el investigador. Nichols se cuestiona sobre el carácter del conocimiento: Si está mejor descrito como abstracto y basado en generalizaciones de la tradición filosófica occidental, o si está mejor descrito como concreto y encarnado, con base en las subjetividades de la experiencia personal en la tradición poética, literaria y retórica. El documental performativo avala la última postura y expone cómo el conocimiento encarnado tiene la facultad de generar acceso al entendimiento de procesos sociales más generales (2010, p. 131). Las interacciones se materializan a través del formato documental, y a partir de este soporte se manifiestan problemáticas colectivas a través de experiencias concretas y específicas de los informantes y el investigador, que al mismo tiempo es realizador.

Explorar las motivaciones del *cinéma verité* es explorar las de la voz abierta. La voz abierta admite la necesidad de la humildad –ser conscientes de no saber– para aproximarnos a algunos temas. El no dar explicaciones genera una diversidad de interpretaciones que facilita que el espectador saque sus propias conclusiones (Plantinga, 2014, p. 162). Durante el desarrollo del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* Sylvia mencionó en la reunión final que mi aproximación hacia ellos fue básica, pues preguntaba *¿qué hicieron después de egresar?* Además de la perspectiva inicial, yo también inicié este proyecto con preguntas básicas como *¿soy artista?*, *¿por qué no estoy inserta en el mercado del arte?*, entre otras. Este carácter básico denota la apertura que tenía por aprender de ellos, no con la finalidad única de desarrollar la investigación, sino con el deseo de aplicar lo compartido y discutido en mi cotidianidad como egresada de la facultad de arte, investigadora y persona.

Lo anterior influyó en el desarrollo de una voz abierta en off que se desarrolla a lo largo del documental. El *cinéma verité* permite explorar los alcances de la voz abierta en la producción documental. La voz abierta no necesariamente intenta retratar la realidad. Las películas de voz abierta, y particularmente las de *cinéma verité*, pueden presentar bastante reflexividad o asumir una postura idiosincrática o irónica frente al tema que abordan (Plantinga, 2014, p. 161). *No ¿Sí? ¡Ya No!* tuvo matices idiosincráticos e irónicos. En el primer caso, estos estaban orientados a retratar los espacios de trabajo de los egresados de arte que suelen ser el taller, la escuela de arte o la galería de arte. No por esto, dejé de lado aspectos cotidianos como la familia y la pareja: En el caso de Sylvia la maternidad, en el de Hans su familia que vino de Jauja a visitarlo para un evento pro fondos, y en el caso de Augusto la mudanza con su pareja. La ironía se desarrolla de forma sutil, planteando las exigencias del mundo del arte y confrontándolas con imágenes del cotidiano del estudiante de arte o del egresado.

3.2.4 Cine Ensayo

El cine ensayo es asumido como el matrimonio entre el documental, la vanguardia y el cine de ficción. Catalá plantea el alcance del cine ensayo respecto a la reafirmación del poderío que tiene la imagen: Apunta a un carácter reflexivo por parte del espectador, donde resulta clave incorporar la identidad del realizador en ese proceso reflexivo (Godoy, 2013, pp. 64-65). Este género fue pertinente para el desarrollo del documental de esta tesis, pues presenta una estructura que permite cuestionar(se) sobre la agencia de pertenecer al mercado del arte, de tener la convicción de ser artista, y de ser artista en sí. Estos aspectos requieren un tratamiento reflexivo.

Para Godoy, Sans Soleil (1982) es el ‘paradigma del ensayo biográfico’ y una obra maestra. Font plantea que este film articula de forma singular un collage de imágenes con un discurso estupefaciente. Chris Marker conmueve inefablemente al espectador a partir de encontrar piezas de su propia vida y del estado del cine (2013, p. 67). La estructura de hacer un comentario sobre el cine se trasladó a esta investigación, pues se realizó uno sobre el mercado del arte, a través de un ensayo que tiene como ejes la reflexividad, la expectativa, el vivir del arte, la memoria, el mercado del arte y el encuentro. Godoy menciona el planteamiento de Castro de Paz sobre Sans Soleil: Es “Cine de pensamiento, poético y político, deconstructivo (...) y episódicamente construido, la hondura y el rigor del trabajo de Marker convierten su obra en una de las más importantes del primer siglo de existencia del cinematógrafo (...) (2002, p.14)” (2013, p. 67). El carácter biográfico radicó en abordar aspectos personales de los informantes. Además, permitió desarrollar una estructura a modo de ensayo donde las posturas se confrontan y dialogan. Un cine reflexivo es el soporte ideal para la realización de una etnografía sensorial.

Por otro lado, André Bazin tras analizar “Carta de Siberia” de Chris Marker, propone el término ensayo filmico. Él reconoció en ese film un ejercicio real donde el pensamiento audiovisual se presenta en un conjunto de operaciones que comprometen al espectador en otro nivel. Ya no se limita a su percepción externa, sino que al trascender la instancia de los estímulos físicos, apunta a la interioridad crítica, productora y organizadora de sentidos (Provitina, 2014, p. 84). El ensayo filmico presenta una relación con la etnografía sensorial ya que ambos trabajan con los sentidos a un nivel conceptual. El ensayo filmico organiza los sentidos del espectador; mientras que la etnografía sensorial, los del investigador. En el primer caso, este proceso permite que se desencadenen reflexiones en el espectador en torno al film. En el segundo caso, la etnografía sensorial propone una nueva lógica en la organización de los sentidos para el realizador e investigador, pues está atento a diferentes aspectos como la elección de locación, tono de voz, gesticulación corporal, entre otros.

Lo anterior permite una nueva organización en el film. Alexandre Astruc preconizó que el cine, como lenguaje, ya presentaba mayor madurez para asumir el reto de la *caméra-stylo*: Tener la agencia de manejar la fluidez de la escritura con recursos netamente audiovisuales (Provitina, 2014, p. 84). La fluidez en el film se da a partir de la relación entre imágenes, diálogos, sonidos atmosféricos y mi voz en off como realizadora. La voz poética contrasta con los testimonios que narran situaciones de dificultad, desilusión y decepción. La voz en off a veces soporta los testimonios, y otras veces los cuestiona. La voz abierta radica en mostrar, provocar y explorar. Es retórica. No pretende afirmar una verdad absoluta. Esta voz plantea una estructura abierta e impredecible en oposición a la voz formal. La voz abierta está conforme con observar o explorar (Plantinga, 2014, p. 159). Desarrollar la voz en off para *No ¿Sí? ¡Ya No!* implicó pensar en cómo inducir al espectador para observar y explorar mientras ve el documental. Un ejemplo se da en la relación de los juegos de palabras a nivel

de imagen en los siguientes cuadros del documental (figs. 14 y 15) mientras la voz en off dice:

Vivo del arte pero no de mi arte
Enseño arte
Vive del arte pero no de su arte
Restaura arte
Vive del arte pero no de su arte
Hace dirección de arte
Vive del arte y vende su arte
¿Viven del arte?



Figura 14. Libro *¿Cuánto vale el arte?* de Isabelle Graw intervenido por la directora (yo).
Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.



Figura 15. Libro *¿Cuánto vale el arte?* de Isabelle Graw nuevamente intervenido por la directora (yo).
Fotograma del documental *No ¿Si? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

Para Aullón de Haro el cine ensayo se inscribe en un marco de absoluta libertad. Es un género que no presenta reglas y cuyo único parámetro es la intención de articular un orden reflexivo. El medio audiovisual ofrece una amplia y flexible gama de recursos para el procesamiento de ideas. Cada ensayo es una pieza única, cuya matriz es la trasmisión de una idea encarnada a una forma. El cine –al ser productor de pensamientos orgánicos– es la bisagra que divide el espectáculo, el entretenimiento, lo informativo, de las tensiones reflexivas, de la discusión y el diálogo de las imágenes al estar entrelazadas, distanciadas, fusionadas, desviadas, adheridas, yuxtapuestas, contrapuestas al discurso (Provitina, 2014, pp. 85-86). El pensamiento orgánico fue un eje mientras se concibió el documental en sus diferentes etapas: trabajo de campo, edición y visionado. El pensamiento orgánico influye en la performance. Durante el trabajo de campo –a través de la etnografía sensorial– se buscó que los informantes se desenvuelvan de forma natural en su cotidiano y en las entrevistas, y se procuró generar la atmósfera para ello. Durante la edición también se tuvo en

consideración al pensamiento orgánico, pues desde el primer cuadro (fig. 16) la advertencia plantea desde la ironía al espectador la libertad de mirada.



Figura 16. Cuadro inicial de advertencia.
Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

3.2.5 Relaciones entre voz abierta y poética como conexiones entre la etnografía sensorial, el documental performativo, el cinéma vérité y el cine ensayo

La relación entre voz abierta y voz poética es la que permite relacionar la etnografía sensorial, el documental performativo, el cinéma vérité y el cine ensayo en el documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*. Este funciona como soporte de estos encuentros. La voz abierta explota las capacidades de los equipos de cámara y sonido para observar, mostrar, grabar y reproducir. Presenta imágenes y sonidos que trascienden ser piezas simbólicas de significación: La voz abierta expone las cualidades de íconos e índices de las imágenes y sonidos con la facultad de revelar. Las implicaciones de perspectiva las maneja por medio de la estructura y el estilo (Plantinga, 2014, pp. 162-163). Al igual que la etnografía sensorial, la voz abierta se enfoca en una exploración sensorial donde las imágenes no dependen únicamente de la simbolización que se les atribuye, sino que son información en sí mismas.

Para Plantinga (2014) las películas poéticas no se limitan a apelar a la presentación del mundo proyectado, sino a la naturaleza en sí de ese mundo proyectado. El documental poético está a favor de una representación estética. En *No ¿Sí? ¡Ya No!* la voz en off es poética en la medida que fue escrita en el formato de poesía y presenta cierto esteticismo para acompañar a las imágenes que presentan rasgos de las artes visuales (Fig. 17). Sin embargo, esta voz tiene matices irónicos, pues su confrontación con lo poético es análoga al encuentro entre las expectativas que el estudiante de arte tiene al ingresar a la carrera, y al egreso, donde la escena artística y laboral puede ser hostil. La apertura del conocimiento sobre el otro que plantea el *cinéma vérité* es la que conduce a la conciencia de los afectos de los informantes y los propios, de modo que las subjetividades sociales surjan durante el campo.

La estructura del cine ensayo permite organizar todo lo vivido en campo, incluyendo nuestros sentidos y los de los informantes. Esto se logró considerando el carácter performativo del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!*, cuya intención era significar las posturas críticas y prácticas de los egresados de facultad y escuelas de arte limeñas con una dosis de carga emocional. Esta carga se estructuró a partir de los testimonios de los informantes y de mi voz en off en relación con la propuesta estética de las imágenes. La variedad de voces permitió explorar las dimensiones subjetivas y afectivas de los egresados. En este marco lo performativo permite un tránsito de la reflexividad a las reflexividades, pues en el cierre la etnografía sensorial se deconstruye a partir de los testimonios de los egresados que evidencian mi proceso en el desarrollo del documental.



Figura 17. Cuadro de la secuencia que da inicio al bloque “Memorias”.
Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

3.3 Referentes Visuales

No ¿Sí? ¡Ya No! es un documental etnográfico que presenta rasgos del documental performativo, *cinéma vérité*, cine ensayo y cuya línea narrativa se estructura a partir de las voces poética y abierta. Hans, Sylvia y Augusto son egresados de instituciones icónicas de arte en Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, Escuela de Arte Corriente Alternativa y la Facultad de Arte PUCP, respectivamente. *No ¿Sí? ¡Ya No!* es el soporte de las historias que son contadas por ellos y la directora (yo), a través de la presentación de sus obras, sus espacios y sus testimonios en relación a los conceptos personales de *vivir del arte* y como esto los ha vinculado con el *mercado del arte*. Cada uno vive un diferente estadio respecto al mercado del arte. Hans se cansó de trabajar por encargos, desea realizar obra propia y no está en el mercado. Augusto está en el mercado, pero está en constante re inversión. Sylvia estuvo, pero ya no está. Ahora está en una nueva exploración artística.

No ¿Sí? ¡Ya No! retrata la angustia, la confusión y el cuestionamiento que se siente al acabar la carrera. En un clima confesional, generado por la directora a partir del relato de algunas experiencias, se desarrollan espacios para que surjan historias de los egresados. En el montaje, se buscó generar encuentros entre estas historias. El costo de vivir del arte no necesariamente afecta lo económico, también puede implicar una renuncia a los sueños o incluso traicionarse a uno mismo para agradar al *otro*, que no se limita a una persona, sino a un sistema. Cada egresado asume las responsabilidades de vivir del arte a su manera, incluida yo misma. *No ¿Sí? ¡Ya No!* busca observar y explorar las posturas críticas y prácticas de los egresados de facultad y escuelas de arte limeñas frente al mercado del arte.

Documentales como *Lo que tú dices que soy* (2007) de García del Pino y *Retratos* (1988) de Cavalier abordan la relación espacio laboral-personaje. El primero retrata la perspectiva que tiene el empleado, o desempleado, sobre el espacio de trabajo. El segundo aborda una perspectiva más íntima del oficio manual a partir de retratar historias de mujeres. *No ¿Sí? ¡Ya No!* presenta ambas miradas: la externa y la introspectiva en torno a su vida laboral, y por lo tanto, lo que implica hacer arte y vivir del arte. Además, al buscar una aproximación al oficio artístico, se toma de referencia a *Misterio Picasso* (1956) de Clouzot, un film que revela el proceso artístico de producción. Este se da en una atmósfera teatralizada y es una puesta en escena. Lo anterior tiene sentido, pues en *No ¿Sí? ¡Ya No!* se tuvo que alterar la disposición inicial de los elementos en los espacios para colocar el trípode, y para que los miembros del equipo y yo podamos desplazarnos.

El espíritu crítico del arte se presta para el desarrollo de producción documental en torno a este. *No ¿Sí? ¡Ya No!* es un documental que ofrece una mirada crítica a la influencia del mercado del arte en la capacidad de aspirar de los artistas. Además, es un conjunto de retratos de las diversas posibilidades de lo que puede ocurrir al acabar la escuela. Augusto mencionó

que los profesores en cierto punto ya sabían quiénes serían artistas de galería y quiénes no. Considerando que son pocos los que asumen esta vía, estaba interesada en explorar otros estilos de vida que se desprenden de acabar una carrera de artes visuales. Irónicamente, lo que ocurre con la mayoría de egresados de artes –no vivir de la venta de su producción artística en circuitos institucionales– es percibido de forma despectiva. En otras palabras, la mayoría es percibida con el desprecio que se suele atribuir a las minorías. Un documental, dividido en dos partes, que aborda lo que ocurre con los egresados de una de las escuelas más prestigiosas a nivel mundial es *Goldsmiths: ¿Pero esto es arte?* (2010) de Victoria Silver. El documental muestra cómo la legitimación se puede obtener a partir de menospreciar la obra propia, el deseo de emerger como artista productor y la escuela de arte como un espacio que no garantiza una carrera exitosa si el parámetro es insertarse en el mercado del arte.

También existen películas que critican la escena artística como *La maldición de la Mona Lisa* (2008) de Robert Hughes, que plantea cómo la “Mona Lisa” a partir del cambio de sus espacios de circulación genera otras dinámicas en las relaciones espectador-arte, entre ellas, una experiencia artística banalizada. Revela, además, cómo los coleccionistas tienen mayor capacidad de influencia en la percepción de lo que se considera buen arte, pues ellos tienen mayor capacidad adquisitiva. Según este documental, el museo ha perdido su voz.

A continuación analizaré un corpus de películas que considero que abordan aspectos que *No ¿Sí? ¡Ya No!* ha desarrollado:

- Las preguntas básicas como acercamiento al informante, y el proceso reflexivo de cierre en el cine etnográfico - *Crónica de un Verano* (1961)
- La supervivencia del artista - *Against the grain* (2008)
- La exposición del *work in progress* - *Biggie and Tupac* (2002)

- El proceso de egreso – *Goldsmiths: ¿Pero es arte?* (2010)
- La reflexividad sobre el proceso de investigación - *Reassemblage: From the firelight to the screen* (1983)
- El cuestionamiento constante sobre la autenticidad de la representación sostenido en el montaje - *F for Fake* (1977)

A partir del visionado de estos documentales, la idea del proyecto de tesis se enriqueció a nivel estético y conceptual.

3.3.1 *Crónica de un verano* - Jean Rouch (1961)

“Este film no está interpretado, sino vivido por hombres y mujeres que han dado momentos de su existencia a una nueva experiencia de *cinéma vérité*”. Lo anterior, es un arranque estratégico para mostrar la intención de los realizadores en tanto captar lo real. El *cinéma vérité* para Rouch es un “nuevo tipo de arte, el arte de la VIDA MISMA” (Rouch, 1995, p. 100). Es útil considerar que *Crónica de un verano* fue lanzada en un contexto donde el cine etnográfico ya tenía un lugar. El género etnográfico se fue legitimando desde lo político, científico y artístico en la década posterior a la posguerra gracias a Jean Rouch (De Brigard, 1995, p. 53). Al igual que *Crónica de un verano*, *No ¿Sí? ¡Ya No!* evidencia desde el inicio su intención. A partir la ironía de la advertencia respecto a los contenidos (fig. 16), advierte que si el espectador va a estudiar arte es mejor que no vea el documental.

Bajo la pregunta *¿es usted feliz?* se da inicio a una serie de diálogos que retratan personajes que muestran vulnerabilidad en diversas medidas. Del mismo modo, en *No ¿Sí? ¡Ya No!* yo planteé preguntas básicas como *¿qué expectativas tenías al acabar la carrera de arte?* con la finalidad de evidenciar la naturaleza germinal de la investigación y de generar un acercamiento con los informantes desde el inicio del trabajo de campo. Una escena notable

en *Crónica de un verano* es el monólogo de Marceline. La dinámica en el film tiene un eje principal en las entrevistas y conversaciones que se generan. Sin embargo, este monólogo genera un quiebre que nos permite profundizar más en el personaje. Ella reflexiona sobre su padre y su vida en el campo de concentración. Es un retrato fragmentado debido a que surgen muchas emociones que se distribuyen a lo largo del monólogo. A diferencia de *Crónica de un verano*, en *No ¿Sí? ¡Ya No!* los personajes no generan monólogos; sin embargo, en la edición la mayoría de sus testimonios no incluye mi voz realizando preguntas para generar una atmósfera reflexiva más íntima.

La cercanía de la cámara es directamente proporcional al nivel de intimidad. La escena de Marilou en el marco de la conversación sobre su estado anímico muestra como el desplazamiento de la cámara es sinónimo de proximidad. Al inicio se puede observar a Marilou sentada en una silla, y parte del entorno de la habitación. Sin embargo, conforme ella cuenta que decide enfrentar la realidad y la conversación asume un tinte existencial, se logra un primer plano muy cercano, incluso el rostro completo no entra en el marco. Esta percepción de intimidad no solo la tiene el espectador, sino los mismos participantes del film, pues al final de *Crónica de un verano* todos los involucrados ven la película y uno de ellos señala que se logró un hermoso primer plano de Marilou (ver fig. 18), que era honesto. En *No ¿Sí? ¡Ya No!* no solo se generan planos cercanos al rostro (ver fig. 19) –mientras los informantes dan sus testimonios– sino también a las obras, pues estas son una proyección de los informantes.



Figura 18. Marilou conteniendo las ganas de llorar mientras da su testimonio. Fotograma del documental etnográfico *Crónica de un verano* de Jean Rouch. Fuente: [<https://vimeo.com/54909410>] Consulta realizada el 02/07/2017.

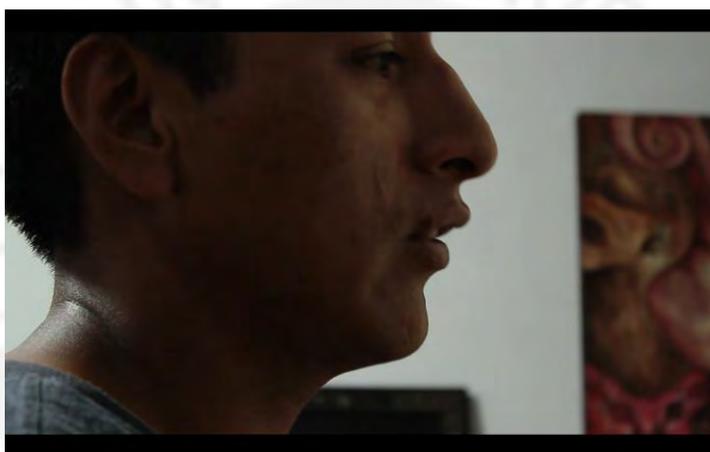


Figura 19. Plano detalle de Hans Raygal mientras relata el quiebre lo lleva a estudiar arte. Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

La película muestra el proceso. Se pueden ver reuniones donde se conversa sobre los temas a tratar. Una escena que marca el desarrollo del film es precisamente una reunión donde se conversa con Marceline, se le pregunta sobre su vida y luego se le pide que entreviste a personas preguntándoles si son felices. La escena final muestra el cierre de todo el proceso. Los participantes se ven filmados y surgen las discusiones sobre si las escenas se veían falsas o no. Este film tiene como eje el proceso para decir la verdad del director. Este principio se aplica en *No ¿Sí? ¡Ya No!* a través de la voz en off que hila las secuencias. Sin embargo, el

grado máximo de verdad e intimidad se genera en el proceso reflexivo colectivo que se da en la reunión: los informantes dicen la verdad sobre mí, algunos verbalmente (ver testimonio de Augusto, p. 118), pero todos generan el escenario para que se revele.

3.3.2 *Against the grain* - Ann Kanneko (2008)

El film muestra un panorama socialmente caótico y complicado en Perú, y en este marco plantea el hecho de ser artista en allí, un estilo de vida etiquetado de por sí como complicado y problemático. Se evidencia la movilización en contra de la reelección del presidente de turno. El descontento se manifiesta no solo en marchas, sino en acciones artísticas, entre ellas “Lava la bandera”. Desde el abordaje de cuatro casos, Claudio Jiménez (un retablista, representación del arte popular), Alfredo Márquez (etiquetado como artista de contexto *underground*), Eduardo Tokeshi (inmigrante japonés y artista conocido por el *mainstream*) y Natalia Iguñiz (fotógrafa, docente y pintora), Ann propone cuatro retratos a través del hilo conductor metafórico de la guía de supervivencia. El documental que realicé, *No ¿Sí? ¡Ya No!* muestra el desenvolvimiento cotidiano de los egresados de arte y como “sobreviven” o “viven del arte” en un país complicado en cuanto a políticas culturales y a las relaciones con los agentes de la escena artística local.

Cada retrato presenta una estructura. Esta es la temática de la obra de los artistas, la técnica y medios usados, acompañados de su justificación conceptual. Por ejemplo, Claudio Jiménez es un retablista de Ayacucho. Su obra demuestra el contexto social de violencia política vivida en la década de 1980, y maneja una búsqueda de raíz y de origen. Alfredo Márquez pertenece a la escena contracultural que surge como respuesta a lo vivido a nivel político y de estado en Perú. Su obra es producida en serigrafía y él manifiesta el gusto por esta técnica, ya que permite intervenir sobre diversas superficies, situaciones y personas. La

cámara registra reflexiones personales sobre los diferentes procesos artísticos y a estos en sí, al igual que en *No ¿Sí? ¡Ya No!*.

Otros elementos que estructuran la narrativa del film son las escenas donde los artistas realizan actividades en diferentes aspectos de su cotidiano. Estas abarcan lo artístico, por ejemplo se ve a Márquez lavando su malla serigráfica y a Tokeshi cubriendo su lienzo. También abordan la vida familiar y laboral, pues se observa a Natalia dando de lactar a su hija y dictando clases en la Facultad de Arte. El registro de actividades permite ver otras facetas del artista. Por lo tanto, el artista es abordado como una persona en su totalidad, no solo desde una perspectiva profesional. Un recurso que colabora al desarrollo de estos retratos es mostrar la producción. Este tipo de abordaje del personaje se aplicó en mi documental, por ejemplo, en la relación maternidad-taller de Sylvia (ver fig. 20) o la *truchada*¹² pro fondos de Hans.



Figura 20. Sylvia trabajando en el taller mientras su hija Emma lava sus pinceles.
Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

¹² Actividad donde se vende trucha frita o a la parrilla.

Una estrategia clave para el desarrollo de estos retratos es que los artistas expresan desde su arte su postura y visión hacia la violencia política. El retablista lo hace a través del desarrollo de personajes y situaciones. Tokeshi, a través de sus banderas. Él menciona que esas banderas lo ligan al país, desde una postura no conforme con la situación y al mismo tiempo de aceptación frente al hecho que no hay otro lugar donde pueda ir. Además, aborda el sentido de pertenencia. Márquez, a través de piezas de serigrafía, dice manifestar el momento social. Natalia se posiciona desde el cartel, bajo el lema *cambio no cumbia*, un juego de palabras que critica al gobierno de Fujimori.

Otro aspecto abordado es la relación de los artistas con el estado y lo social. Natalia trabajó temas sobre lo femenino y su condición en un estado católico, entre estos, la dualidad entre ser virgen o prostituta. Pese a que su obra no interfería con temas del estado, fue censurada. Algunas muestras de ella fueron cerradas porque el director de la galería no quería tener problemas. El arzobispo de Lima cerró su muestra. La intervención en el espacio público *Perrahabla* también le generó problemas, pues se inició una investigación desde el estado. Ella era una artista emergente en la época de su gobierno.

En *Against the grain* se presentan artistas mayores, que ya pasaron la primera etapa de inserción en el circuito del arte. Tokeshi, Márquez e Iguñiz están en colecciones. Por otro lado, el retablista Claudio Jiménez mueve su obra en el extranjero. *No ¿Sí? ¡Ya No!*, muestra como uno de los egresados está circulando su obra en espacios de legitimación en el extranjero como ferias y residencias, sin embargo muestra la contraparte: un joven que nunca ha hecho circular su obra en espacios del mercado del arte y una mujer que decidió que su obra deje de circular en esos espacios. Los perfiles de los personajes se distinguen por sexo, temática y el rol como artista. Tokeshi actualmente está en la escena artística, Natalia desempeña un rol tanto de artista como docente, Márquez maneja una línea más política y

Claudio Jiménez maneja una estética más popular. Su obra estaría dentro del debate sobre las diferencias entre arte y artesanía, y sobre el planteamiento de que la artesanía es arte.

Se desarrolló un carácter testimonial. Márquez cuenta cómo fue condenado a veinte años por estar asociado a Sendero Luminoso desde la perspectiva del gobierno. Estuvo en un penal de máxima seguridad. Él Abordó su estancia en prisión a través de una instalación. La directora usa material de archivo para complementar este relato. En este se puede observar su salida. El film cierra dando entender que el siguiente gobierno tendrá sus dosis de represión, lo que seguirá generando respuestas artísticas. El documental logra retratar un escenario político desde retratos personales de diferentes artistas. Del mismo modo, mi documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* busca retratar la problemática de las relaciones de poder en el mercado del arte y cómo esta influye en la capacidad de aspirar de los egresados, a partir del encuentro de las historias particulares de mis informantes, y de la mía.

3.3.3 *Biggie and Tupac* - Nick Broomfield (2002)

Tras el asesinato de dos raperos, Nick Broomfield busca aproximarse a lo que podría estar detrás de esto. Sin embargo, para lograrlo él retrata a ambos personajes. Lo interesante del film es cómo se retrata a alguien muerto a partir de cómo otros lo percibieron. Él se contacta con allegados a los personajes y a través de entrevistas va reconstruyendo el perfil de ambos. Por ejemplo, se puede ver que el realizador entrevista al profesor favorito de la escuela de artes dramáticas de Tupac. Otras personas entrevistadas son el hermanastro de Tupac, la mamá de Biggie, el guardaespaldas de Tupac y el oficial que estaba a cargo de la investigación. Broomfield se vale del recurso testimonial. Él confronta a los entrevistados. Además, hay un personaje que genera conflicto entre Biggie y Tupac que es Suge Knight. Broomfield también lo investiga para construir el retrato de ambos raperos a partir del retrato

de otro (Suge). Resulta interesante la construcción de un personaje a partir de la construcción del *otro* y del hecho que los testimonios sobre este personaje vienen del *otro*. Un recurso del que se vale Broomfield es el uso de material de archivo, pues se pueden ver escenas de conciertos, el registro funeral de Biggie, etc.

El abordaje del proceso que maneja el film presenta rasgos de un *work in progress*. Se puede observar que el director sale en escena, con el micrófono en mano. También se registran intentos de entrevistas frustradas. Esto se puede vincular con la reflexividad propuesta por Jay Ruby (1995), donde el investigador expone su metodología. El hecho de mostrar estos intentos no es aleatorio, sino que colabora a generar el clima sensorial de tensión en busca de saber la verdad del director. Se apela a la organización de los sentidos del espectador, un recurso del ensayo filmico. Su interacción con los espacios es vivencial, pues se decía que uno de los raperos vendía drogas en una barbería y el director fue. Él realizó entrevistas pese a las dificultades. También fue al supermercado donde trabajaba uno de ellos. Godoy (2013) cita el planteamiento de Cuevas que propone que el *work in progress* refleja la vida del cineasta en su dinamismo temporal. En *No ¿Sí? ¡Ya No!* se evidencia este rasgo a partir de la presencia de la directora en cámaras (ver fig. 8) y fuera de ellas a partir de su voz, realizando una entrevista o desde la voz en off abierta y poética.

Otro aspecto que me resultó interesante fue el rol del director, su presencia en cámara y cómo se involucró con los personajes desde la entrevista. Esto me lleva a vincular este film con *Crónica de un verano* de Jean Rouch, donde el director también se involucra con los personajes e incluso logra que ellos se autorretraten a partir de un monólogo. En este sentido, los personajes de *No ¿Sí? ¡Ya No!*, más allá de autorretratarse, se dejaron representar. Esto fue posible en la medida que aceptaron ser parte del documental –sabiendo que hay una edición y una cámara de por medio– y a mi involucramiento como directora desde que los

contacté hasta el día de la conversación, e incluso después del rodaje. Sin embargo, este *dejarse representar* fue controlado por ellos, a través de factores como el tiempo de la sesión, la elección del lugar y la elección de su discurso.

3.3.4 *Goldsmiths: ¿Pero es arte?* - Victoria Silver (2010)

El documental de la BBC propone un acercamiento a lo que ocurre tras el egreso del programa de maestría de una prestigiosa escuela de arte. Entre sus egresados hay Turner Prizes y artistas mediáticos como Damien Hirst y Tracey Emin. Se puede percibir una atmósfera de tensión en tanto al ambiente de estudio y a la exposición de fin de año, la cual es plataforma para el éxito o el fracaso. Sin embargo, tras acabar esta exposición se da un acercamiento a la vida de los egresados a través de un seguimiento. Algunos acabaron endeudados, otros se agenciaron exposiciones emergentes y otros lucharon para tener un lugar en el circuito de arte considerado oficial. Al igual que *Against the grain*, este film tiene enfoque en el *post*, en lo que pasa después de acabar la escuela y/o dejar la condición de artista emergente. Este tránsito es abordado en *No ¿Sí? ¡Ya No!* desde el testimonio, el seguimiento a la cotidianidad y la voz en off de la directora como hilo conductor.

Es interesante como la directora aborda a los artistas a través del acercamiento a su obra. Había una que robaba objetos para desarrollar propuestas, y luego se contactaba con el artista al que había robado como parte de su obra. Hay un seguimiento de este proceso, que muestra la visión de la artista y la confronta con la del espectador, que en este caso es quien ve el film o el mismo realizador. Al igual que *Against the grain*, el film plantea desde los casos particulares una “guía de supervivencia”: En ambos se aborda cómo los artistas hacen para insertarse en el mercado, cómo manejan el tema de las deudas, cómo es el estilo de vida que llevan, cómo se enfrentan al tema de la censura. Del mismo modo, *No ¿Sí? ¡Ya No!*

además de abordar estas temáticas, desarrolla las diferentes perspectivas de la capacidad de aspirar de los informantes, que están atravesadas por los parámetros de éxito aprendidos durante su formación en la escuela de arte y en su historia personal.

En el caso de *Goldsmiths: ¿Pero es arte? el post* egreso es más inmediato, pues retrata lo que ocurre tras la exposición de fin de año. Se ve la situación del artista emergente. La selección de personajes maneja perfiles que se distinguen por el sexo, la temática de la obra, y que coinciden con el hecho de querer insertarse en el mercado del arte. *No ¿Sí? ¡Ya No!* cuestiona la inserción en el mercado del arte como instancia de éxito, y retrata a personajes que no son parte o que fueron y ya no lo son.

3.3.5 *Reassemblage: From the firelight to the screen* - Trinh T. Minh-ha (1983)

Reassemblage es un film que aprovecha estratégicamente el uso de la voz en off para articular una reflexividad que cuestiona de forma poética el acto de investigar en sí y cómo se ejerce la mirada subjetiva. El film de T. Minh-ha sorprende, pues no trabaja en un marco cultural cercano a su singular biografía. Sin embargo, su aproximación conceptual sigue presentando una tendencia a los bordes, a lo insospechado. En su metodología es habitual sumergirse en lo desconocido para deshacer un enredo personal que al final se entrelaza con el enredo del espectador (Blas, 2006, p.29). Este enredo se basa en el cuestionamiento de su práctica y los alcances de su mirada. Una evidencia de lo anterior es el desarrollo de una voz en off poética y al mismo tiempo abierta mientras observa la cotidianidad de los habitantes de la comunidad en Senegal:

“Una película en Senegal
Pero qué en Senegal
Siento menos y menos la necesidad de expresarme
Es algo que perdí
Algo más que perdí”

El cuestionamiento que plantea la frase *Una película en Senegal. Pero qué en Senegal* se repite a lo largo del film, mientras aparecen cuadros de paisajes, de habitantes interactuando con sus familias, de oficios artesanales y de otras costumbres. En *No ¿Sí? ¡Ya No!* si bien no hay un conjunto de frases en la voz en off que se repite a lo largo del film para evidenciar cuestionamientos en torno al mercado del arte y vivir del arte, sí se da un cuestionamiento sobre los alcances del mercado del arte en la capacidad de aspirar, y cómo esto influye en las formas de vivir del arte. Esto se logra a partir de los testimonios de los informantes y de la voz en off que hila el documental. El siguiente fragmento de voz en off de la directora (yo) es poético y abierto, cuestiona e intenta dar una respuesta:

“¿Quién escribió el guion?
¿Quién lo dirige?
¿Quién lo actúa?
¿Quién lo mira?
¿Quién se mira?
Tú
Yo
Nosotros”

El carácter reflexivo de *Reassemblage* en torno al quehacer antropológico y a la investigación en sí misma se hace evidente a partir del uso de la voz en off acompañado de imágenes de costumbres de los habitantes, como danzas, por ejemplo. Estas costumbres implican expresión, afectos y subjetividades sociales. Esta voz en off plantea y cuestiona la necesidad de buscar el significado a cada evento observado por el investigador, desde una perspectiva poética:

“La realidad es delicada
Mi irrealidad e imaginación
Son por lo demás aburridas
El hábito de imponer un significado
a cada signo”

Frente al film presentado como neutral, pero que refuerza estereotipos colonialistas, T. Minh-ha se posiciona desde el desarrollo de estrategias textuales abiertas, reescribe de forma continua, y no pretende dar verdades absolutas. En *Reassemblage* no hay hilo narrativo tradicional (Blas, 2006, p. 29). Este cuestionamiento respecto a la necesidad de entender y dar significado a diferentes situaciones, también lo plantea la voz en off reflexiva de *No ¿Sí? ¡Ya No!* y evidencia a la mirada como eje del film. Esta una mirada que observa lo que ocurre alrededor –respecto a la escena artística– pero también lo que pasa por dentro luego de procesar lo ocurrido. La figura del guion es la metáfora que aborda los planes y expectativas, y que los sigue a lo largo del film para ver si se concretaron. Esta es acompañada por un cuadro de la realizadora del film reflejada en el espejo, al lado de un autorretrato que realizó (fig. 21). El guion es una de las figuras que hace patente la voz abierta y poética del documental de esta investigación:

“Nos miramos como si fuésemos obras de arte
Tratando de entender
Tratando de entendernos
Buscamos el papelito que tiene la explicación
Pero no hay
Solo hay hojas sueltas de un guion”



Figura 21. La directora (yo) frente al espejo realizando el gesto de su autorretrato.
Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

3.3.6 *F for Fake* - Orson Welles (1973)

En *F for Fake*, Orson Welles releva a François Reichenbach, quien estaba llevando un reportaje de Elmyr de Hory, un conocido falsificador de arte. El montaje es un componente esencial y el pseudoreportaje –como estructura conceptual– es idóneo para mediar la poesía (Bazin, 2002, p. 64). Este film aborda el concepto autenticidad en el arte, y también en elementos propios del cine, como los actores y el montaje. Una escena notable se da cuando el falsificador plantea que su trazo es más seguro que el de Matisse. Este discurso propone la autenticidad como una categoría que no se limita a una cuestión de autoría, sino de talento, no solo a nivel formal, sino de que el espectador crea la versión del falsificador. Se trata de un talento de representación y conduce a la reflexión sobre qué hace que una representación en todo sentido sea auténtica, pues lo vemos realizando la copia (fig. 22) mientras la siguiente voz en off emerge en el film:

“Él era vacilante cuando hacia el dibujo, Sabes
Él le añadía un poco más y un poco más
[Su trazo] No era tan fluido
[Su trazo] No era tan seguro como el mío”



Figura 22. Elmyr de Hory realizando una reproducción de Matisse. Fotograma del film *F for Fake* de Orson Welles.

Además de las cualidades conceptuales de *F for Fake*, vale destacar sus cualidades formales, a partir del planteamiento de la materialidad de los objetos y la disposición de los espacios como discurso. Un ejemplo es el uso de los implementos de cine en diálogo con las escenas del falsificador (fig. 23). Del mismo modo, en *No ¿Sí? ¡Ya No!*, hay un encuentro entre la materialidad y la naturaleza reflexiva del film (fig. 24), cuyos ejes son vivir del arte, mercado del arte y capacidad de aspirar.



Figura 23. Fotograma del film *F for Fake* de Orson Welles.



Figura 24. Cuadro de la secuencia donde se colocan, uno sobre otro, libros que abordan el mercado del arte. Fotograma del documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* de Debrah Montoro.

Durante la parte final de la película, Picasso mira a Oja Palinkas deambulando. Los planos de ella son reales. Sin embargo, los de Picasso son y no son reales al mismo tiempo: Welles filmó fotos de Picasso, retratos donde sus ojos están bastante abiertos y miran a la derecha, a la izquierda o a su objetivo. Esto genera la sensación de voyeur. Esta escena muestra las posibilidades del montaje desde la broma (Bazin, 2002, pp. 64-65). *No ¿Sí? ¡Ya No!* también juega con las posibilidades del montaje, sin embargo lo hace desde la reflexividad y con ciertos matices de humor. Si bien la edición de *No ¿Sí? ¡Ya No!* no presenta una mirada voyerista, sí invita al espectador a mirar de forma contemplativa la materialidad de las obras de arte y el espacio. La investigación realizada en *F for Fake* es la evidencia de que un editor de primera tiene que ser ‘un mentiroso de primera’. Este film es un discurso sobre cine (Bazin, 2002, p. 66). La investigación en *No ¿Sí? ¡Ya No!* evidencia que la editora, más allá de ser mentirosa, debe hilar los discursos de los informantes a partir de una voz abierta, poética y reflexiva, que no pretende decir la verdad sino explicitar que no hay certeza absoluta. Este film es un discurso sobre cómo la obra de arte producida por el

artista se ve mediada por la capacidad de aspirar que este maneja, pues de acuerdo a esta decidirá qué camino laboral y profesional asumirá.



Capítulo 4: Documental *No ¿Sí? ¡Ya No! Deseo, Decisión y Legitimación frente al*

Mercado del Arte Limeño

Ficha técnica

Dirección: Debrah Montoro

Cámara: Debrah Montoro y Brenda Vidal

Sonido directo: Natalia Mendoza

Edición: Fernanda Bonilla

No ¿Sí? ¡Ya No! plantea desde su título los diferentes estados en los que un artista se relaciona con el mercado del arte, además del clima de inseguridad y ambivalencia. El film presenta rasgos de la vanguardia enfocados en resaltar el carácter subjetivo. La agenda de la vanguardia radica en la autonomía formal y en el desarrollo de la auto expresión. Estos elementos no solo están divorciados de lo que se considera la naturaleza del documental, sino que complican lo que ha sido su objetivo: la representación sin mayor mediación (Weinrichter, 2005, p. 43). La auto expresión por parte de los informantes y de la realizadora –al generar situaciones que permiten el relato de historias– resulta necesaria en el desarrollo documental, pues estas atmósferas permiten observar, explorar y plantear diferentes puntos de vista. El documental performativo estaría dentro de la vanguardia, pues presenta una carga expresiva donde el acto de mediar es parte del discurso de mostrar un conjunto de realidades subjetivas y cómo estas se relacionan entre sí. Por lo tanto, el carácter reflexivo de *No ¿Sí? ¡Ya No!* se sostiene en que se aplicaron estrategias del modo performativo.

La deconstrucción está orientada a una aproximación al imaginario y al hábitat del egresado en su aspecto laboral, emocional y artístico. Esto permite evidenciar a través de un formato audiovisual una problemática orientada a las artes visuales. Se trata de lo visual sirviendo a lo visual. Considerando que la antropología visual se caracteriza por desarrollar

problemáticas usando herramientas y soportes audiovisuales para la investigación, este proyecto usa el registro sonoro para la realización de entrevistas; y la herramienta audiovisual, para el registro y reinterpretación de testimonios, sensorialidades y atmósferas. Además se sirve de la edición para la sistematización de lo vivido en el campo.

No ¿Sí? ¡Ya No!, al presentar rasgos del documental poético, tiene una relación visual y conceptual con la estética. Se ha considerado que la estética cede a la ciencia y la tecnología la facultad de reproducir el mundo que suelen explicar e intervenir. Sin embargo, la estética transforma desde la tecnología su capacidad sensorial y se transforma en un dispositivo de reflexión. La estética genera la base para una ciencia más comprensiva y compleja que aprehende el conocimiento objetivo y subjetivo, los conceptos y emociones, los fenómenos y sus interpretaciones (Catalá, 2015, p. 22). La estética se sirve de la tecnología para generar conocimientos: Registra experiencias en el campo por medio de tecnologías audiovisuales y sonoras, y luego las articula mediante el uso de otras tecnologías como la grabación de voz en estudio, la edición y procesos de postproducción en color y sonido. *No ¿Sí? ¡Ya No!* se valió de algunos de estos recursos para plantear nuevos conocimientos sobre las posturas críticas y prácticas frente al mercado del arte.

Catalá propone que actualmente estamos en el siglo de la ‘estetización’, por lo tanto, todo pasa por el filtro de la estética. Debido a lo anterior, el concepto estética ha tenido que expandirse y no limitarse al ámbito de la belleza, lo sensible y las emociones, alejándose de la razón. Al ser los humanos sujetos que tienen cuerpo e intelecto, los procesos de entendimiento se dan en su totalidad cuando ambos trabajan integralmente (2015, p. 21). Lo anterior evidencia que la línea poética que maneja *No ¿Sí? ¡Ya No!* trasciende la intención de lo contemplativo y de las composiciones estéticas. Más bien, se sirve de ellas para conducir al espectador a procesos de entendimiento, donde podrá sacar sus propias

conclusiones. Catalá menciona que Rancière propone la política de la estética como la distribución de lo sensible: “el sistema de hechos evidentes de la percepción sensorial que revelan simultáneamente la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las partes y las posiciones respectivas dentro del mismo” (2015, p. 21). *No ¿Sí? ¡Ya No!* asume una voz poética que ordena lo sensible a partir de los siguientes bloques: reflexividad, expectativas, vivir del arte, memorias, mercado del arte y cuestionamientos, reflexividades y encuentros.

4.1 Propuesta de producción

Frente a las dinámicas del mundo y el mercado del arte, la directora (yo) está confundida. Surgen reflexiones respecto a qué significan ambos conceptos y ella inicia un viaje exploratorio sobre el mundo y el mercado del arte. A partir de este conflicto personal, se inicia el diálogo con tres egresados: uno de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), una de Escuela de Arte Corriente Alterna y el otro de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Cada egresado cuenta una historia. Hans muestra su deseo de hacer obra propia, pues no quiere dedicarse exclusivamente a encargos. Augusto ha realizado su segunda individual por la que esperó mucho tiempo y ahora está a la espera de nuevas muestras y residencias. Sylvia está en un nuevo comienzo, ahora tiene un taller en casa. En este encuentro surge la parte performativa de *No ¿Sí? ¡Ya No!*, siendo yo un personaje que afecta la historia en la medida que genero un clima confesional para que los egresados den sus testimonios y den cuenta de sí mismos. A partir del encuentro con estos egresados se desarrollan tres retratos audiovisuales que se tornan en un retrato colectivo durante el documental: el de la capacidad de aspirar del egresado de facultad o escuela de arte. Lo anterior se logra a partir de la articulación de lo

vivido en el trabajo de campo mediante una voz en off abierta y poética. El trabajo de campo se realizó mediante la observación participante en un marco de:

- Seguimiento durante su vida cotidiana: Cómo trabajan su arte (o si hace tiempo no producen), dónde trabajan y en qué oficios se desempeñan, si tienen algunos rituales creativos, entre otros factores.
- Entrevistas filmadas: Estas fueron a partir de su producción artística (material), y memorias que condujeron a una narrativa crítica frente al mercado del arte. También se realizaron en lugares que confrontaron a los egresados respecto al mercado del arte o que los llevaron por vías introspectivas. Estos espacios fueron sus casas-taller, ferias, centros de trabajo, entre otros.
- Encuentro entre los tres informantes y yo: Este espacio permitió un intercambio directo de perspectivas entre los tres informantes respecto a sus expectativas y experiencias en la escena artística limeña y el mercado de arte. Este encuentro condujo que los informantes me retraten a mí en esa instancia (ver sección 2.4).

4.1.1 Locaciones

El área en general es Lima. Los espacios para desarrollar el campo fueron sus casas-taller, centros de trabajo, ferias de arte y galerías de arte. El punto de partida fue el espacio propuesto por cada uno de los egresados durante la primera y la segunda etapa de campo. Para el primer encuentro de esta etapa con cámara Hans propuso su casa-taller. Augusto me planteó ir a la galería donde trabaja y Sylvia me propuso ir su casa, que luego tuvo taller. A partir de estos primeros encuentros se le propuso a Hans desarrollar el siguiente trabajo de campo con cámara en su centro de trabajo (ENSABAP). En el caso de Augusto, se le planteó su taller, que era el cuarto donde también vivía. Luego se mudó con su novia, y ambos viven

en una casa-taller en San Isidro. También se le propuso volver a la galería, registrar su vínculo con los directores, el depósito donde están sus obras, sus inauguraciones y las visitas guiadas. En el caso de Sylvia siempre se trabajó en su casa, pues ella planteó una dinámica que mezclaba cotidianeidad familiar con cotidianeidad creativa, pues su taller está en el último piso. A veces Emma, su hija menor, hace sus trabajos de arte o maquetas junto a su mamá en el taller. Además ambas comparten espacios donde crean desde la pintura y escultura. Con Sylvia solo una vez se realizó un registro en la galería donde ha participado en muestras colectivas y tendrá una individual en noviembre de este año.

EGRESADO	Espacio registrado con mayor frecuencia y situaciones	Espacio registrado con menor frecuencia
Hans	Casa-Taller <ul style="list-style-type: none"> - Trabajos por encargo. - Restauración. - Entrevistas y testimonios a partir de memorias. - Venta de comida pro fondos. 	ENSABAP <ul style="list-style-type: none"> - Docencia a estudiantes de educación artística.
Sylvia	Casa-Taller <ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas y testimonios a partir de memorias y de su obra. - Producción artística. 	Galería del Paseo <ul style="list-style-type: none"> - Visita a su muestra colectiva.
Augusto	Casa-Taller <ul style="list-style-type: none"> - Producción artística. - Entrevistas y testimonios a partir de memorias y de su obra. Galería Impakto <ul style="list-style-type: none"> - Montaje e inauguración de su muestra. - Reuniones de trabajo. 	Museo a Mano <ul style="list-style-type: none"> - -Inauguración de su muestra paralelo. Art Lima <ul style="list-style-type: none"> - Augusto en el stand de la galería Impakto.

Tabla 3. Espacios y tipos de situaciones registradas durante el rodaje con los egresados.
Elaboración: Debrah Montoro.

Además de cubrir la cotidianeidad de los personajes se han realizado registros de trabajo en taller de alumnos actuales en la Facultad de Arte PUCP de la especialidad de grabado (carrera que estudió Augusto). También se registró una muestra de Runcie Tanacka y el concurso Pasaporte para un Artista, un evento icónico para los artistas jóvenes. Lo anterior se realizó con la finalidad de aproximarme a las dinámicas de estos espacios artísticos tanto educativos como legitimadores sobre qué es arte y quién es artista. En este sentido, se registraron también los exámenes finales y algunas ceremonias de graduación y entrega de premios de las diferentes escuelas. En el caso de Bellas Artes se registró una entrega cerrada de medallas. En el caso de la Facultad de Arte PUCP, se registró una huelga que interrumpió la inauguración de fin de año. Finalmente, los tres egresados y yo nos reunimos en mi taller con la finalidad de intercambiar experiencias, perspectivas y memorias. Realizamos un retrato audiovisual grupal a partir de una reflexión colectiva. El retorno a mi taller es una metáfora, pues dejo de producir arte y abandono el taller para realizar el documental. Sin embargo, vuelvo ahí para concluir el proceso de rodaje de *No ¿Sí? ¡Ya No!*.

4.1.2 Sujetos

RELACIÓN CON EL MERCADO DEL ARTE



Figura 25. Gráfico sobre los sujetos con el mercado del arte.

Elaboración: Debrah Montoro.

4.2 Sinopsis

Las personas cambian: Un día dicen *no*, otro *sí* y luego *ya no*. Cada frase es una historia y un momento diferente. *No ¿Sí? ¡Ya No!* retrata la angustia, confusión y el cuestionamiento que se siente al acabar la carrera de arte. *No* es Hans, un escultor, quien actualmente no está en el mercado del arte y afirma que vive del arte pero no de su arte. Él trabaja por encargos. *¿Sí?* es Augusto, egresado de grabado, quien está trabajando con una galería, participando en ferias e incluso una obra suya fue comprada por el director del Tate Latinoamérica. Sin embargo *¿Esos son los únicos requisitos para ser parte del mercado del arte? ¡Ya No!* es Sylvia, una pintora, quien se hartó de la escena artística. Decide dejar el mercado del arte y el flujo de ingresos que le generaba en búsqueda de su lenguaje personal. Los tres son egresados de diferentes escuelas de arte limeñas. Yo también. Los cuatro somos jóvenes, y tenemos diferentes visiones de vivir del arte. Cada quien asume las responsabilidades de *vivir del arte* a su manera. Sin embargo coincidimos en estar buscando nuestro lugar, el problema es: ¿dónde?

4.3 Guion

- Bloque #1 Reflexividad. Se plantea desde la imagen y la voz en off poética y abierta el rol de la investigadora en el documental.
- Bloque #2 Presentación de los personajes desde las expectativas. Se introduce a los tres personajes desde sus expectativas al acabar la carrera de arte, bajo el discurso de Hans como profesor mencionando que hay diferentes tipos de alumnos. Algunas estuvieron enfocadas en el éxito comercial y otras en poder producir.
- Bloque #3 Vivir del arte: cotidianidad y oficios. Se representa la cotidianidad de los informantes. Hans trabaja por encargos y en la escuela. Augusto se desenvuelve en una

galería y también en su taller. Sylvia produce arte en su casa y también se dedica a la dirección de arte.

- Bloque #4 Memorias. En este bloque se desarrolla la memoria a partir de recuerdos que marcaron su carrera como artistas. Estas memorias abarcan historias que se dieron antes de ingresar a la escuela de arte, durante la época de estudiantes, o siendo ya egresados. Se desarrolla el quiebre en la perspectiva de su oficio como artistas.
- Bloque #5 Mercado del arte y cuestionamientos. En este bloque se plantea la postura de los egresados frente al mercado del arte a partir de experiencias propias y de lo observado en otros.
- Bloque #6 Reflexividades y encuentros. Los personajes intercambian experiencias y perspectivas en torno a la formación artística, la escena artística y el mercado de arte en Lima. Se genera un intercambio: los informantes se vuelven la primera persona y me confrontan, quedando yo en el lugar del *otro*, al ser interpelada por ellos cuando me mencionan la base que se requiere para crear artísticamente, mientras yo siento que la tengo dispersa. Además, ellos revelan que observaron en mí respecto a mi proceso documental.

Conclusiones

El mercado del arte y sus alcances

- El mercado del arte es un espacio donde las transacciones económicas solo son parte de la evidencia de su existencia. La esencia del mercado del arte radica en el intercambio de perspectivas con la finalidad de abordar la legitimación de *lo que es arte*. El sentido de plantear *qué es arte* responde a la necesidad de generar una relación de poder en el imaginario colectivo. Si bien a veces una galería no puede vender obra en una feria, puede manejar la carrera de sus artistas y conseguir contactos para que estos expongan en otros lugares, por ejemplo. Por lo tanto, si se gana legitimación, más adelante se puede ganar dinero. Este siempre va a estar presente, sea al inicio, o hacia el final: hay un interés que trasciende este bien material. El interés es la imposición del mercado del arte como plataforma de control parcial del imaginario del espectador, de los agentes, y sobre todo de los artistas. El mercado del arte es un espacio de control de lo irracional.
- Es complejo optar por la inserción al mercado del arte. Además de requerir contactos, también se pone en cuestión la autenticidad de lo que motiva a producir al artista. Camnitzer mencionó que una vez que él vendía, no sabía si las siguientes piezas obedecían a una exploración personal o a repetir una fórmula que garantizaba el éxito comercial. En este punto, el artista debe ser consciente del alcance que tiene su disposición estética en sus transacciones comerciales y cómo se ve mediada por la del galerista, el coleccionista, el crítico, etc. Esta mediación no necesariamente implica sumisión, también es factible que el artista reaccione frente a estas disposiciones estéticas planteando una propuesta más personal. Sin embargo, como se pudo ver en el caso de Sylvia, esto no garantiza el éxito en el mercado. En el mercado del arte el *otro* debe estar complacido con la obra para

comprarla. Por lo tanto el *otro* en las dinámicas del mercado pierde todo rasgo subalterno, es quien adquiere las obras de arte y tiene poder, no solo adquisitivo, sino simbólico y legitimador. El *otro* es un rol dinámico: El poder que tiene cambia en la medida del lugar donde se desenvuelve.

- Existe una relación entre vivir del arte y mercado del arte. Los conceptos de cada informante de *vivir del arte* responden a su experiencia como espectador o como participante del *mercado del arte*. Hans planteaba que vivía del arte, pero no de *su* arte, ya que veía principalmente al mercado del arte como un espacio de compra y venta de obras. Esto implicaba una jerarquización, donde vivir del arte a partir de la aplicación de lo aprendido en la escuela está debajo de vivir de *su* arte, pues él mencionaba el deseo de producir obra propia. Por otro lado, una visión más poética emerge de Sylvia, quien estuvo en el mercado del arte y lo dejó al sentir que toda su producción era una puesta en escena sin la exploración necesaria que requiere el arte. El darle prioridad al acto artístico y al acto sensorial en sí mismos para la construcción del concepto *vivir del arte*, evidencia la decepción del mercado del arte y un replanteamiento de su percepción. Este la conduce a ver un sentido que trasciende el aspecto económico. Augusto, quien actualmente es parte del mercado del arte, plantea que vivir del arte implica sentirse a gusto con lo que se viene haciendo. El afirmó que vive del arte emocionalmente, pero que económicamente no. Este escenario es complejo, pues la pertenencia en el mercado le demanda constante inversión. Sin embargo, el intercambio cultural y la visibilidad que tiene su obra lo tienen satisfecho. Las definiciones de vivir del arte se estructuran en las reacciones de oposición o complementarias que se tienen frente al mercado del arte.

Agencia: Sobre la capacidad de aspirar

- El mercado del arte influye en la capacidad de aspirar de los egresados de facultad y escuelas de arte jóvenes, pues empieza a ser un tema de conversación y discusión durante la etapa estudiantil. Hans y Augusto relataban que su expectativa al ingresar a estudiar arte era ser un gran artista. Por otro lado, Sylvia planteaba la posibilidad de poder ser ella misma en la escuela de arte. Desde la etapa formativa, la idea de *artista exitoso* cala en el imaginario de los estudiantes. Esta idea tiene base en algunas dinámicas del mercado del arte: exhibición en plataformas relevantes como bienales y ferias, ser parte de una galería, ser parte de una colección, haber estado en una subasta, etc. Por lo tanto, la capacidad de aspirar en su nivel de reconocimiento está limitada, pues solo ve el escenario del artista productor como el estilo de vida idóneo. Además de lo anterior, entra el factor de la clase social. Appadurai planteó que las personas con mayores recursos económicos pueden aspirar más, pues presentan mayor conocimiento vivencial del mundo. En este sentido la clase social es un aspecto que atraviesa los tres niveles de la capacidad de aspirar: el reconocimiento, la voz y la apertura.
- En algunos casos, puede ocurrir que el egresado realmente desee ser productor de arte, pero no cuente con accesos rápidos al mercado del arte, además de su talento. Al requerir capital para poder producir es necesario ejercer otro tipo de oficios ligados al arte. A este escenario se suma el temor de los egresados de carreras artísticas respecto a la potencial renuncia al ejercicio artístico de creación. En este marco, lo ideal es que surja otro nivel de capacidad de aspirar, y es el de emitir voz. Esta es una instancia que no polariza el desarrollo profesional en ser artista a tiempo completo o dedicarse por completo a otros oficios ligados al arte como la docencia, la dirección de arte, etc. El tener voz es decidir

transitar entre dos o más espacios de desarrollo profesional para lograr lo que se ha soñado y decidido. Este escenario es necesario para que se dé la última instancia de la capacidad de aspirar: la apertura. Está ligada al hecho de abrirse a diversas posibilidades de desarrollo y también al poder abrirse a nivel intrapersonal. Este nivel de capacidad de aspirar permite analizar si se cuenta con los recursos para que la meta sea lograda.

- Un encuentro muy temprano con el mercado del arte también puede afectar la capacidad de aspirar. Al percibir un escenario de éxito basado en parámetros adquiridos durante la formación, no hay interés en explorar otros caminos. La capacidad de aspirar se puede ver limitada en el nivel de reconocimiento por no haber experimentado otros escenarios, y el egresado puede pasar bastante tiempo sin notarlo. Sin atravesar la primera instancia de reconocimiento en la capacidad de aspirar, no se puede emitir voz y mucho menos tener apertura.
- La práctica de la docencia artística ocupa un espacio importante en la capacidad de aspirar. Se suele creer que la mayoría de profesores de arte ejercen este oficio por no estar insertos en la escena y en el mercado artístico. Sin embargo, hay estudiantes que tienen claro el hecho de ser educadores desde el inicio, y optan por una carrera de educación artística. Su trasfondo previo a la facultad o escuela de arte puede ser bastante sólido, de modo que no surja un interés específico por las artes plásticas. Sin embargo, durante el trabajo de campo pude notar que algunos estudiantes optan por esta carrera por temas de rentabilidad o porque creen que es completa al abarcar todo. Se puede deducir que lo que limita su capacidad de aspirar no está vinculado a la legitimación a partir de la figura del artista exitoso, sino al hecho de contar con capital. El hecho de no considerar al deseo como parte de la ecuación que plantea el futuro profesional, implica la falta de capacidad de aspirar

en un nivel de reconocimiento. No obstante, hay alumnos que dejaron de estudiar alguna disciplina artística en particular para dedicarse a la docencia. Lo anterior se debió en un caso al deseo de compartir conocimiento. Este cambio que puede ser cuestionado por varios considerando la fuerza del parámetro del *artista exitoso* en el imaginario; sin embargo, demuestra un alto índice de reconocimiento, de voz y de apertura.

La agencia de la obra de arte

- Los valores puro, abstracto y esotérico que plantea Bourdieu respecto al objeto de producción restringida –por lo tanto, al objeto artístico– son los que determinan su agencia. Latour plantea que el objeto determina el alcance de la acción humana, y en este sentido la obra de arte es la que influye de forma considerable en la inserción del artista en el mercado del arte. Lo puro, al referirse a la disposición estética, implica que la obra sea aceptada en el circuito al coincidir con los parámetros del mercado del arte y sus agentes. Lo abstracto, al implicar una diversidad de miradas, abre posibilidades para la entrada de la obra al mercado del arte, o también abre posibilidades de rechazo. En este sentido, la obra moviliza agentes del mercado del arte e influye en el rol del egresado en el sistema artístico. El valor esotérico remite a estructuras previas, y se puede aplicar de dos formas: analizar las obras de arte que circulan en el mercado y aplicar sus parámetros en la producción del artista que desea estar; o de estar inserto, analizar el propio proceso de producción para mantenerse en el mercado.

Sobre el trabajo de campo

- A partir de los prejuicios que cargaba debido a mi relación con los conceptos *mercado del arte* y *vivir del arte* por haber estudiado grabado, el temor a la exotización de los

informantes estuvo presente en el desarrollo mi documental etnográfico reflexivo a diferentes niveles. La conciencia de tener el control de la representación de un *otro* similar a uno mismo, que pertenece a la misma macro comunidad –egresados jóvenes de instituciones artísticas limeñas– genera una alerta constante. Esta se da en el campo. Sin embargo resulta más evidente en el proceso de edición y en la grabación de la voz en off que funciona como hilo narrativo del documental. Para manejar esta dificultad tuve que desarrollar cierto nivel de confianza con los informantes, de modo que ellos me permitiesen acceder a algunos espacios de sus vidas y puedan performar frente a mí, a mi cámara y a mi equipo. Esta confianza abarca dos niveles de representación, ellos me dejan que los filme y también permiten que escoja lo que voy a mostrar del registro. El nivel de representación que ceden de los informantes puede ser proporcional al temor de exotizarlos.

- Un investigador debe ser consciente de las limitaciones que se generan en el campo, y una de las más importantes es el deseo de querer registrar y captar todo. El querer capturar detalles a nivel de espacio, cuerpo, elementos, etc. resultó problemático y agotador. Fue importante dejar que las cosas pasen desde lejos, y luego ir acercándose, sobre todo si se está en la primera etapa de campo, pues se suele ir solo durante las primeras visitas para desarrollar confianza con los informantes. La educación de la mirada se dio partir de la conciencia de las limitaciones. Es necesario lograr un vínculo de confianza con el informante para poder ir a campo con un equipo. El contar con un camarógrafo y un sonidista es de gran ayuda, siempre y cuando estén direccionados. Para lograr lo anterior, el investigador debe compartir su conciencia y generar un vínculo. Esto ayuda a que el equipo sepa si debe realizar algún cambio en el plan de trabajo sin que se le indique

verbalmente durante el rodaje, pues cualquier ruido no deseado puede arruinar un registro, e incluso interrumpir un testimonio y detener la performance de los informantes.

- Resulta innecesario y prejuicioso jerarquizar las instancias en el trabajo de campo a partir del tiempo transcurrido desde el inicio de la investigación. Anteriormente, solía pensar que hacia la mitad del periodo de trabajo de campo o hacia el final, iba a encontrar los hallazgos más relevantes. Sin embargo, he usado audios grabados en las primeras entrevistas en la edición final del documental etnográfico. Los primeros encuentros pueden generar atmósferas confesionales. La ausencia de la cámara influye en los discursos, y el testimonio se debe aprovechar montándolo con imágenes que lo complementen. Por lo anterior, es ideal llevar grabadora de audio desde el inicio en lugar de grabar con celular, pues no se sabe con certeza en qué momento puede surgir información relevante para la historia.
- Durante la filmación, es necesario conversar sin cámara y grabadora con los informantes. Incluso lo ideal es que este encuentro no sea concebido como tal, sino que se dé sin estar pensando en el documental. Esto genera que el informante perciba al investigador en una relación más horizontal, donde las etiquetas de informante e investigador se diluyen y simplemente ambas partes se perciben como egresados, como personas. Cuando se conversa sin instrumentos de por medio, pueden surgir historias y se reviven memorias que pueden llegar a ser muy personales. Incluso se tocan temas no contemplados en el guion, pero que pueden nutrir la investigación de gran manera. Estas historias y memorias emergen al haber un clima de confianza y una atmósfera de seguridad de que lo que se dice no podrá ser grabado ni usado posteriormente. El deseo de control de la representación choca con la vulnerabilidad. Por lo tanto, si el informante se da esta licencia de ser vulnerable, no hay que interrumpir el momento, sino usar el cuerpo como soporte

de estas sensaciones, y pensar en cómo generar catalizadores que coloquen a la cámara como un soporte de vulnerabilidad también.

La reflexividad en diferentes etapas de la investigación

- El punto de partida de un proyecto de investigación es asumir que este una forma de dar cuenta de mí misma. Es exponer como resuelvo mis dudas y todo el proceso que implica. Dar cuenta de mí misma también es reconocer que a veces no puedo resolver todo. Para dar cuenta de mí misma una pregunta que funciona como punto de partida es *¿qué ocurre si esta investigación que quiero hacer sobre mí misma primero la aplico a otros?*. Surge un proceso reflexivo, como pasó con Hans. El momento donde sentí que todas mis preguntas comenzaban a responderse fue cuando él dijo *mi sueño había sido maltratado*. Esto explicaba bastantes cosas y me hizo recordar toda la ilusión de ser feliz a nivel personal y académico que tenía a los dieciséis años, y que había sido maltratada al ver cómo las expectativas diferían de la realidad. Este encuentro con los afectos genera parte de la atmosfera necesaria para un proceso, que transita de la reflexión a la reflexividad.
- La reflexividad es un proceso circular que tiene como punto de partida el *yo*, pasa por los *otros* y finalmente retorna al *yo*. Parte del *yo*, pues tiene como punto de partida una pregunta personal convertida en una pregunta de investigación. Para ubicar al *yo* dentro de la investigación en un marco de reflexividad, es necesario que se tenga claro su rol. Este posicionamiento del *yo* atraviesa a los *otros*, en el momento en que *ellos* le revelan al *yo* lo que hizo durante el proceso de investigación. Este tránsito en la reflexividad se dio en el marco de una conversación donde los tres informantes estuvieron frente a mí y me interpelaron desde *su* práctica como artistas, hacia *mi otra* práctica, que es la de hacer arte. En el momento en que *mi* práctica de investigadora –ejercida frente a ellos durante

la mayor cantidad de tiempo— se diluye en la duda de *mi* práctica de artista, surge el empoderamiento de los informantes. Fue importante permitir espacios de vulnerabilidad durante el campo, pues dan pie a que los informantes me consideren *su* otro. Lo anterior permite que noten cómo *yo*, como investigadora, he ido cambiando durante el proceso; y da cuenta de su nivel de involucramiento respecto a cómo eran representados y cómo querían representarse.

Sobre el documental

- La indecisión en el encuadre es el resultado de la obsesión por lograr una composición *perfecta*, o en términos de cine, un cuadro geométrico. Esta tendencia a la estética puede ser perjudicial si no se sabe canalizar. Una escena que no presenta decisión en el cuadro y que muestra una cámara que vacila, además de generar material inservible —pues el cuadro dura apenas unos segundos y cambia bruscamente— quita el foco al realizador o al camarógrafo de lo que viene ocurriendo. Cuando se ve registro de este tipo, se puede ver que la secuencia no permite dejar que las cosas pasen para el espectador, a pesar que si ocurrieron mientras se filmaba. Si una acción, un testimonio, entre otras situaciones, se van desarrollando, se debe dejar de lado la obsesión estética y considerar el planteamiento de Rancière de la política de la estética como la distribución de lo sensible. Por lo tanto, conviene dejar a la cámara apoyada en el trípode sin manipularlo, o en el caso de estar trabajando con cámara en mano, mantener quietud o tener claridad y precisión si es que se va realizar un paneo.
- La edición en el documental es el proceso que sistematiza todo lo vivido en el campo. Considerando que el planteamiento del cine ensayo es generar un orden reflexivo, se puede afirmar que una edición hecha con sus parámetros permite inducir la reflexión en

el espectador. La voz en off se construyó a partir del encuentro entre la voz abierta y poética. Considerando que el documental *No ¿Sí? ¡Ya No!* propone un acercamiento hacia las posturas críticas y prácticas de los egresados de instituciones artísticas, se puede notar que la diversidad de perspectivas y su cuestionamiento requería un abordaje que no sea totalizador. La voz poética alude a la representación en sí misma y a organizar lo sensible, por lo tanto su rol en la edición fue transmitir de forma eficaz el alcance de lo sensorial para la producción de conocimientos. La voz abierta se relaciona con la voz poética, pues plantea que el espectador saque sus propias conclusiones, pues tiene como eje conceptual explorar, observar y mostrar. La voz abierta no solo se usó durante el desarrollo de la voz en off que hilaba los bloques, sino que estructuró las relaciones entre imágenes, testimonios y otros sonidos. Los encuentros entre la voz abierta y la voz poética permiten un planteamiento estético de la edición, donde el ordenamiento de lo sensible es tan importante como transmitir los hallazgos del campo, que precisamente presentan este tipo de contenidos.

- *No ¿Sí? ¡Ya No!* es un documental etnográfico que presenta rasgos del modo performativo, modo autobiográfico, del *cinéma vérité*, del cine ensayo. Se enuncia desde una voz que resulta del encuentro entre la voz poética y la voz abierta. Esta mixtura de influencias corresponde a la diversidad de conceptos que hay en torno a *vivir del arte* y al *mercado del arte*, y cómo estos fueron cambiando a lo largo del proceso. Dentro de sus limitaciones, estuvo el corto tiempo de producción, la falta de técnica en el manejo de la cámara en mano, y el ignorar ciertos requerimientos técnicos durante los primeros rodajes. Sin embargo, era inevitable, pues en las primeras sesiones debía ir sola para generar un vínculo con los informantes. Hubo escenas que por estar mal registradas no se pudieron incorporar al documental, y que no se podrían repetir. Sin embargo, esta carencia propuso

nuevos retos en el trabajo de campo y la edición: Había que organizar los hallazgos de campo desde lo sensible, y ese fue el mayor logro del documental. La *mirada* es el concepto eje de esta película, pues se da desde la observación de un paisaje, de una obra de arte, y atraviesa a los personajes e induce a mirar sus historias. Como directora me vi en espejos de carne y hueso, y busco lo mismo en el espectador: que mire y se mire, en los términos que decida.



Bibliografía

- Alcoff, L. (1992). The problem of speaking about others. *Cultural Critique*, 5-32.
- Appadurai, A. (2013). *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*. Nueva York: Verso.
- Ardévol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (2002). *Orson Welles*. Barcelona: Paidós.
- Blas, S. (2006). Thrin T. Minh-ha, en la frontera móvil. *Zehar*, 28-31.
- Borea, G. (2016). Fuelling museums and art fairs in Peru's capital: the work of the market and multi-scale assemblages. *World Art*, 315-337.
- Borea, G. (2017). Introducción. Ensamblajes y solturas. En G. Borea (Ed.), *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu .
- Camnitzer, L. (2009). *De la Coca Cola al Arte Boludo*. Santiago: Metales Pesados.
- Catalá, J. M. (2015). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. In P. Mora, G. Fernández, S. Romero, & J. J. del Castillo (Eds.), *Fronteras expandidas. El documental en Iberoamérica* (pp. 17-40). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- De Brigard, E. (1995). Historia del cine etnográfico. En E. Ardévol, & L. Pérez (Edits.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (págs. 31-67). Granada: Diputación provincial de Granada.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Feliu, J. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía. *Athenea Digital*, 262-271.
- Findlay, M. (2013). *El valor del arte. Dinero, poder, belleza*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- Godoy, M. (2013). *180° gira mi cámara: lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Departamento Académico de Comunicaciones.
- Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Guaraní, C. (1985). Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas. En A. Colombres (Ed.), *Cine, antropología y colonialismo* (págs. 149-155). Buenos Aires: Ediciones del Sol S.A.
- Guber, R. (2005). *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guber, R. (2014). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Jarque, F. (2015). *Cómo piensan los artistas. Entrevistas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Krohn, V. (2013). *Art Write: The Writing Guide for Visual Artists*. Oregon: Luminare Press.
- Lacan, J. (2009). *Escritos I*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Levi Strauss, C. (1968). El arte como sistema de signos. En *Arte, lenguaje, etnología*. (págs. 96-104). México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Méndez, L. (2014). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.
- Morin, E. (1985). Chronicle of a film. *Studies in visual communication*, 4-29.
- Moulin, R. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La marca editora.
- Navarro, S. (2014). *La poética de las imágenes del cine*. Santiago: Metales Pesados.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peirano, M. P. (2008). Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 31-47.
- Piedras, P. (2010). El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. *Cine Documental*. Obtenido de http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html
- Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography*. Londres: Sage.
- Plantinga, C. (2014). *Retóricas y representación del cine de no ficción*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Provitina, G. (2014). *El cine ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. Minnessota: University of Minnessota Press.
- Rouch, J. (1995). El hombre y la cámara. En E. Ardévol, & L. Pérez (Edits.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (págs. 95-121). Granada: Diputación provincial de Granada.
- Ruby, J. (1995). Revelarse a sí mismo: Reflexividad, antropología y cine. En E. Ardévol, & L. Pérez (Edits.), *Imagen y cultura* (págs. 161-199). Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor, & M. Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados de performance* (págs. 31-49). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor, & M. Fuentes (Edits.), *Estudios avanzados de performance* (págs. 7-30). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.
- Vetesse, A. (2008). *Invertir en arte*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro, & J. Cerdán (Edits.), *Documental y vanguardia* (págs. 43-64). Madrid: Cátedra.

Filmografía

Broomfield, Nick (guionista)

2002 *Biggie and Tupac*. Largometraje documental. Nick Broomfield (director). Reino Unido.

Cavalier, Alain (guionista)

1988 *Retratos*. Serie documental. Alain Cavalier (director). Francia.

Clouzot, Henri Georges; Picasso, Pablo (guionistas)

1956 *Misterio Picasso*. Largometraje documental. Henri Georges Clouzot (director). Francia.

García del Pino, Virginia (guionista)

2007 *Lo que tú dices que soy*. Cortometraje documental. Virginia García del Pino (directora). España.

2008 *Against the grain*. Largometraje documental. Ann Kaneko (directora). Perú.

Marker, Chris (guionista)

1982 *Sans Soleil*. Largometraje documental. Chris Marker (director). Francia.

Morin, Edgar; Rouch, Jean (guionistas)

1961 *Crónica de un Verano*. Largometraje documental. Edgar Morin, Jean Rouch (directores). Francia.

2010 *Goldsmiths: ¿Pero es arte?*. Serie documental. Victoria Silver (directora). Reino Unido.

T. Minh-ha, Trinh (guionista)

1983 *Reassemblage: From the firelight to the screen*. Cortometraje documental. Trinh T. Minh-ha (directora). Senegal.

Welles, Orson; Kodar, Oja (guionistas)

1973 *F for Fake*. Largometraje documental. Orson Welles (director). Francia, Irán, Alemania.

Apéndices

Apéndice A: Explicación del término *Humillado* en el contexto del film

Un egresado de Goldsmiths fue invitado a formar parte de un proyecto con artistas de renombre. Llevó su pieza, y se le ordenó que la lance a un depósito para su destrucción. El proyecto se llamaba “las peores obras de arte de la historia”. Él no había considerado participar con su obra para su destrucción, sino pensaba que la habían escogido por ser “buena”. Después fue llamado a exponer en una galería de renombre a raíz de su participación en ese proyecto.



Apéndice B: Definición de *Argolla*

Jerga que refiere grupos sociales que generan beneficios académicos, profesionales y laborales entre sus miembros. La base de esta relación puede ser la amistad, el parentesco, etc. Estos grupos manejan relaciones de poder respecto a la legitimación en diferentes áreas, que es determinada por motivos personales, más allá de aspectos vinculados a talento o capacidad.



Apéndice C

A continuación, el cuestionario que estructuró las entrevistas de la primera etapa de investigación con los informantes:

En relación a la expectativas y lo que se dio en la realidad

- ¿Tenías idea de qué ibas hacer al acabar la escuela?
- ¿Qué pasó luego de que acabaste la escuela?
- ¿Por qué optaste por este camino?
- ¿Este camino tiene algo que ver con lo que tenías en mente antes de acabar la escuela?
- ¿Te sientes satisfecha con esta elección?
- (De contestar sí o no, preguntar por qué)
- ¿Cuánto tiempo piensas estar en esta situación? ¿Cuáles son tus planes a futuro?

Sobre vivir del arte y lo difícil que podría ser vivir en el mundo del arte

- ¿Para ti qué es vivir del arte?
- ¿Consideras que vives del arte?
- ¿Cuáles son las dificultades o retos de ser un artista acá?
- ¿Qué problemas has enfrentado en la escena artística? ¿Cuáles son las dificultades que has tenido? (o has visto en otros colegas)

Perfil y experiencia en la escena artística

- En términos profesionales, ¿Cómo te describirías?
- ¿Te consideras artista?
- ¿Has expuesto? - ¿Colectivas? ¿Individuales?
- ¿Has estado en ferias? - ¿Nacionales? ¿Internacionales?
- De no haber estado, ¿te gustaría estar?
- ¿Has participado en bienales?
- De no haber estado, ¿te gustaría estar?
- ¿Has participado en residencias?
- De no haber estado, ¿te gustaría estar?
- ¿Tienes página web? ¿Blog? ¿Facebook?
- ¿Consideras que es importante “venderse”?
- ¿Te gusta “venderte”?
- ¿Qué es para ti “venderte”?
- ¿Has vendido obras? ¿Cómo las has vendido? ¿Cuál es el mínimo y el máximo en términos de precio?

Cuestionamientos en torno al mercado artístico

- ¿Para ti que es el mercado del arte?
- ¿Consideras que estás inserto en el mercado del arte?
- ¿Qué cuestionamientos hay en torno a no insertarse en el mercado del arte?
- ¿Te interesaría estar dentro del mercado del arte? ¿Por qué?
- Hay dos figuras del artista dentro del mercado del arte, el artista de artistas, el que tiene el reconocimiento de sus colegas y un artista exitoso comercialmente, sin necesariamente el respeto de sus colegas. Si tuvieras que escoger una de estas dos, ¿cuál elegirías? ¿Por qué?

Este cuestionario no es la primera versión, sino que ha ido evolucionando a partir de su uso en la primera entrevista, con Carol. Mientras ella me daba respuestas, surgían otras preguntas que se incorporaban. Al mismo tiempo que se realizaban estas preguntas en otros entrevistados, pude darme cuenta que se podrían agregar más, de modo que la conversación sea más productiva. Lo anterior refiere a que el egresado puede relatar historias más profundas, e incluso viscerales, respecto a su experiencia en la escena artística y sus ideales. Una de ellas fue *¿Te consideras artista?*, otras fueron *¿Has vendido obra? ¿Cómo?*. Estas preguntas generaban otra *¿Cuál es el precio más bajo y caro que has cobrado por una obra?* Además surge otra pregunta sobre el hecho de haber ganado premios, ya que este tema se relaciona con la “meritocracia”.

Apéndice D: Artículo publicado en la Revista Caretas sobre la muestra *Sylvia*

Reloaded de Sylvia Fernández



Sin Mesura

Sylvia Fernández expone una turbulenta biografía psicológica trazada a puño alzado.

EL ascensor se abre en un departamento que desde una blancura —losetas, paredes y el mandil de la empleada— simular a la tierra sonreída de Sylvia. Dice que sus padres le han prestado la azoleta para que la utilice como taller. Allí están sus cuadros, algunos sin acabar, otros empujados, listos para la galería. Desde esta parte de San Isidro, los techos de Lima parecen jardines. Este proyecto titulado "Sylvia Reloaded" —"cualquier parecido con la película de los Wachowski es pura coincidencia"— se organiza en torno a seis series de cuadros. La primera serie se llama "Hecho en casa" y representa todo lo incómodo, dado, construido en el hogar: el personaje principal es una niña que vive en una ca-

sa antigua donde la religión, la figura palmera y el "diner ser" están siempre presentes. La siguiente serie se titula "Panic Attack" y tiene un referente claramente autobiográfico, como buena parte de la muestra: "Yo tenía ataques de pánico con taquicardias, el pecho se me cerraba y mi cuerpo se helaba."

—¿Cuántos años tenías?
—Duró desde los 17 hasta los 18. No podía ir por la Javier Prado porque se me hacía larguísima, eterna, eterna, eterna. Ir por el "zanjón" me asustaba de solo pensar que se podía

Dónde y Cuándo

Evento: "Sylvia Reloaded"
Fecha: Desde el 10 de marzo
Lugar: Galería Luceo de la Pante, Paseo Sáenz Peña 206, Barranco.

62 CARETAS / MARZO 2, 2005



CARETAS / MARZO 2, 2005 63

GRATIS
ESTACIONAMIENTO
Y LAVADO de
auto de 8 a 10am.*

Por DESAYUNAR en
Vivadino, Café Café
y Larizta D'.

LARCOMAR
www.larcomar.com

*Habitación reservada en el centro
estacionamiento ubicado en Larizta y Vivadino, horario 8:00 a 10:00am.

64 CARETAS / MARZO 2, 2005

llenar de agua, era horrible. Cuando trataba de levantarme, volvía a la cama y terminaba temblando, hordando. Una época difícil. Piensas que ya te construiste, que tienes el asunto arreglado y te das cuenta que no, que te construyes día a día.

—Entonces, la serie...
—La encarna esta chica que está en un teatro y se ve a sí misma y se cuestiona porque está en el escenario para protagonizar algo que no sabe lo que es. No sabe si es espectador o actor. Por eso grita.

—¿Qué fue lo que esto generó?
—Mucha violencia interna por tanta cuestión reprimida. Entonces la serie que sigue es "War apto para todos", la representa, la actúa un hombre, que está sin pelo, totalmente masculino, casi como un animal.



Sylvia Fernández resguardada por la elegante mujer suicida de la serie "I would never die".

Yo lo tengo totalmente ligado a un perro salvaje. Es mi parte violenta y masculina. Luego viene un arrepentimiento que genera un vacío e impulsa la siguiente serie: "Shopping yourself". La desarrolla una mujer que tiene que consumir para lograr ser a sí misma. Poco a poco se llena de ropa, se maquilla, se transforma y finalmente se vuelve un maniquí. De allí pasamos a "I would never die", protagonizada por una mujer adulta, vestida elegantemente, con joyas y tacones que finalmente se suicida salpicando pintura pura, no sangre, ni pintura con experiencia de sangre. Esta serie tiene como fondos cuadros

de Magritte, Munch y Van Gogh. Es de alguna manera un reflejo de mi proceso de acercamiento a la pintura.

—Y allí acaba todo.
—No, falta una. "Todo tiene su final", donde una chica con una piyama blanca es salvada por la pintura, sangre del cuadro anterior y que luego de un par de acciones termina desahogada, lanzando una corvejada y arrojando su piyama al público.

—Estos son, entonces, los seis actos.
—Desde uno el inglés para que mi autorretrato sea fiel— de una puesta en escena que se originó con la escritura de un guión, continuó con un casting entre los amigos de la autora, siguió con una convocatoria de los elegidos, quienes interpretaron un personaje —con vestuario incluido— dócil ante los requerimientos de



la directora— fotografía: Sylvia Fernández. Luego, las tomas se trabajaron en una computadora y enseguida se imprimieron y se ajustaron sobre el bastidor. Después vino todo el trabajo con óleo sobre este "libro" digital. La muestra en la sala tendrá como telón de fondo un papel colomural diseñado por Fernández donde su madre se repite *ad infinitum* y en el ingreso aparecerá un sensual autorretrato de la artista que ofrece sobre una bandeja un cerebro humano, figura tatuada en el cuerpo de todos los personajes que encarnan esta historia confusa. La mesa está servida. (J. C. Méndez)

Fuente: [www2.caretas.pe] Consulta realizada el 02/07/2017

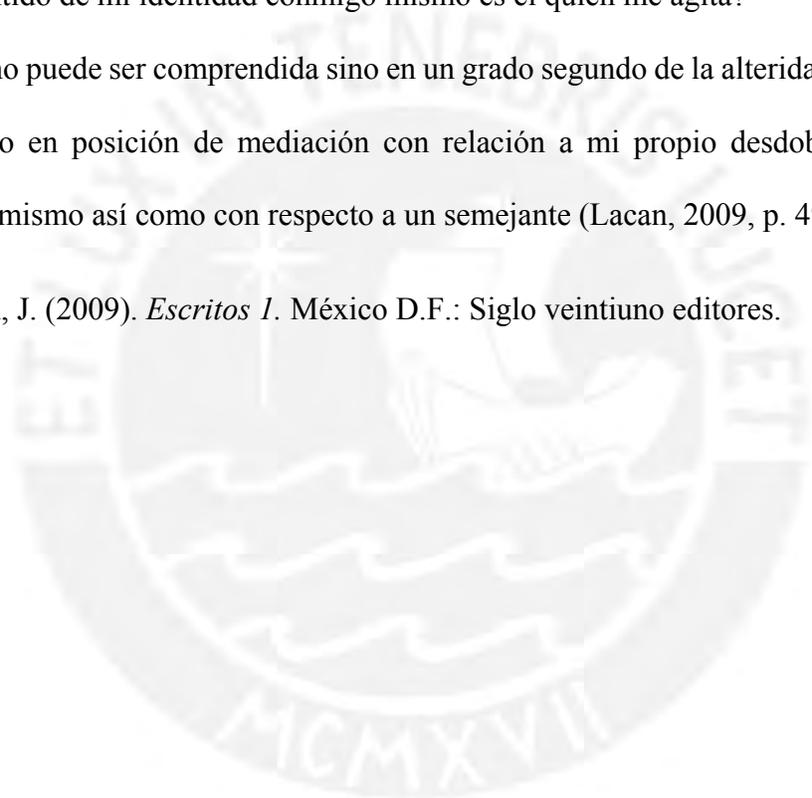
**Apéndice E: Fragmento textual de cita de Lacan que complementa lo planteado por
Renov**

La heteronomía radical cuya hiancia en el hombre mostró el descubrimiento de Freud no puede ya recubrirse sin hacer de todo lo que se utilice para ese fin una deshonestidad radical.

¿Cuál es pues ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita?

Su presencia no puede ser comprendida sino en un grado segundo de la alteridad, que lo sitúa ya a él mismo en posición de mediación con relación a mi propio desdoblamiento con respecto a mí mismo así como con respecto a un semejante (Lacan, 2009, p. 491).

Fuente: Lacan, J. (2009). *Escritos I*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.



Apéndice F: Testimonio de Sylvia

“Lo que tienes adentro no debería estar en duda, porque si tú dudas de lo que vas a crear, porque lo de afuera está generando una duda en ti para poder crear para afuera. (...) Tu base puede ir cambiando según como tú vayas creciendo y te vayas enriqueciendo, pero lo de afuera y cómo se manejan las carreras, los artistas, los medios, el mercado, ahí tú tienes que poner una zanja grandota. O tú la cruzas de vez en cuando, y llegas, cómo quieras llegar. O alguien va a cruzar a buscarte, pero existe una brecha y tiene que haber. Y yo creo que ahora los artistas, lo que les pasa a muchos, es una constante retro alimentación de lo que está afuera para crear”. (S. Fernández, comunicación personal, 27 de abril, 2017)

