

Colectivos de arte, creación, gestión y comunidad en los barrios de Lima (2007-2013):

La experiencia de C.H.O.L.O., El Colectivo,
Ambre y Espacio Abierto

Juncalí Durand Guevara

Resumen

En el presente trabajo se revisa la experiencia de cuatro colectivos de arte limeños: C.H.O.L.O., El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto, todos conformados por estudiantes de la Ensabap. Estas agrupaciones desarrollaron propuestas artísticas relacionadas principalmente con dinámicas participativas y comunitarias en los barrios de Lima. Las

cuales poseían un claro discurso y posicionamiento político, además de una estética experimental que se proyectaba fundamentalmente en la elaboración de murales.

Partiendo de una revisión histórica de los colectivos de arte peruano, se intenta elaborar, sobre la base de las definiciones de arte comunitario y participativo, una aproximación que posibilite determinar su lugar, importancia y particularidad dentro de la escena del arte limeño contemporáneo.

Al examinar sus historias, recorridos y formas de accionar, se documentan los aspectos creativos del trabajo plástico y las dinámicas de gestión en las que se involucraron; así como las relaciones participativas o comunitarias que aprendieron y desarrollaron principalmente en los barrios de la periferia de la ciudad de Lima.

Palabras clave: *colectivos de arte, barrios, comunidad, gestión, creación colectiva y arte comunitario.*

Introducción

 Los colectivos o grupos de arte surgen en la década del 70 como parte de un movimiento social en un periodo histórico golpeado por las amenazas nucleares y la división social, en oposición o a favor de los discursos de extrema derecha de la época (Canaan, 2015); es decir, obedecieron a un posicionamiento desde la plástica o a su correlato en tiempos de convulsión política. Además, buscaron sostener un discurso cercano a la movilización social de la época, utilizando dinámicas creativas que cuestionaban la idea del artista individual y el uso del espacio público, en oposición a los circuitos elitistas de las salas de exposiciones y museos.

En el caso peruano, los colectivos de arte irrumpen visiblemente la escena artística limeña durante la década del 80. Es difícil identificar alguna experiencia anterior más clara que la de *Arte al Paso*, emblemática propuesta plástica del *Taller E. P. S. Huayco*, que en mayo de 1980 expresa en su manifiesto-volante una clara crítica a las galerías, además de reconocer el valor del esfuerzo colec-

tivo, plantean una nueva relación de los creadores con el oficio, en una efectiva división del trabajo (Lauer, 1980). También por esos años Los Bestias —que más adelante conformarían el Taller NN— levantan *La Carpa Teatro Santa Rosa*, en pleno corazón del mercado de Lima; un espacio emblemático que reúne pobladores, arquitectos, músicos y artistas plásticos, propiciando una convergencia festiva en medio de un clima de fragmentación derivado del conflicto armado interno (López, 2014). También el grupo Chaclacayo aparece por estos años con una apuesta performática y transgresora acerca del cuerpo, el racismo y el contexto subversivo de la época.

Este primer momento de artistas agrupados estuvo más cercano a un contexto de oleadas migratorias y subversión, lo que se puede identificar en trabajos plásticos, como *Sarita Colonia*, de Huayco; *Área de artesanías*, de Los Bestias; o *Suburbios*, de Chaclacayo, donde se representan estos momentos históricos. Aquí, la relación con el público es interactiva, pero no llega a ser del todo colaborativa.

Ya en la década de los noventa, existe un clima de descontento hacia el régimen fujimorista. Sectores de artistas organizados manifiestan su disconformidad, sumándose a las movilizaciones civiles contra la reelección fraudulenta de Alberto Fujimori mediante el lenguaje plástico. Se plantean acciones e intervenciones en el espacio público. Grupos como El Roche o el Colectivo Sociedad Civil toman protagonismo, ciudadanía articulada más allá del Estado y de los partidos, con estrategias que hicieron posible que el arte aportara en el retorno a la democracia del país desde una práctica simbólica (Buntinx, 2001).

En esta época, encontramos espacios como *Emergencia Artística*, propuesta autogestionaria, alternativa y polémica, planteada en

paralelo a la II Bienal de Lima en 1999 (Peralta, 2007); o *Arte sin Argollas*, exposición colectiva realizada en el año 2002. En este segundo momento, los artistas se agrupan y organizan para realizar acciones determinadas, el grupo es abierto y dinámico, pero se trata de experiencias coyunturales que tienen claramente la protesta como fin y el lenguaje simbólico-artístico como medio.

En el 2005, tras la caída del régimen fujimorista y en un momento migratorio distinto, se da un replanteo más profundo de las limitaciones y posibilidades del arte fuera de los circuitos oficiales. Se pueden identificar entonces, otras formas de trabajar el arte colectivo, más cercanas a lo colaborativo, participativo y comunitario. Una muestra de este modo de accionar la encontramos en los colectivos C.H.O.L.O, El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto, que surgen de la Ensabap y realizarán propuestas artísticas en calles y barrios de la periferia limeña. A partir de sus experiencias, es posible hablar de un circuito artístico-cultural periférico con sus propias agendas y códigos en los barrios de Lima. En el presente ensayo se revisan los conceptos de arte comunitario a los que podrían adscribirse estos colectivos de arte, así como las gestiones y dinámicas culturales en las que desarrollan sus intervenciones plásticas, en un acercamiento preliminar a la historia y trabajo artístico de cada uno de estos colectivos.

Arte comunitario y participativo

Cuando se habla de «arte comunitario», el término puede hacer referencia a un programa municipal de apoyo a la enseñanza de artes como medio de desarrollo social, a un proyecto de arte público que implique la colaboración y participación, o a la animación socio-cultural. El arte comunitario puede ser promovido por instituciones

públicas, colectivos de arte o asociaciones culturales; además, persigue, por encima de lo estético, beneficios y mejoras sociales e involucra a las comunidades en la realización de la obra. (Palacios, 2009). Sumando otras definiciones coincidentes, Claudia Lía Bang (2013), en su artículo *El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social*, nos habla de prácticas que presentan una forma novedosa de acción comunitaria, donde artistas comprometidos socialmente y sectores de la comunidad se relacionan creativamente. El carácter participativo de estas propuestas genera que las decisiones en la comunidad se conciben como un proyecto colectivo e interdisciplinario, tratándose de una forma de creatividad al servicio de la comunidad; afirma, además, que las experiencias que conjugan arte y transformación social se han multiplicado con mayor fuerza en los últimos diez años. Por su parte, Daniel Toso, en el texto *Arte público colaborativo- participativo. La función pedagógica y transformadora del arte colaborativo* (2009), sostiene que el hecho de crear una obra colectivamente genera vínculos y formas de participación entre el artista y público, el espectador antes era pasivo.

Cuando se habla de arte comunitario, se hace referencia también a experiencias desde otras disciplinas artísticas (no solo la plástica) que desde el legado de la educación popular hacen un viraje a distintas formas y procesos creativos. Lo cual ha coincidido con una naciente organización en los barrios de la periferia y donde ha tenido mayor protagonismo el teatro.

Sin embargo, otras prácticas artísticas han desarrollado también importantes experiencias. Con el transcurrir del tiempo, al llegar a nuestros días, se podría hablar de una movida cultural que presenta un circuito propio, independiente, autónomo y local, que encontró

un núcleo aglutinador en redes culturales, como la de «cultura viva comunitaria»; en este movimiento se asume a las culturas y sus manifestaciones como un bien universal y como un pilar efectivo del desarrollo humano y social (Melguizo, 2016).

Estas experiencias heterogéneas comparten algunas características: el trabajo interdisciplinario, la posibilidad de participación comunitaria, la generación de vínculos sociales y los espacios de encuentro comunitario, junto con el sostenimiento de una labor creativa colectiva para la transformación. Además, aportan una gran riqueza de recursos y posibilidades de intervención. Por su carácter participativo e integrador, también se le suele llamar arte participativo (Bang, 2013).

Bishop (como se citó en Palacios, 2009) cree que a partir de los años noventa, críticos y curadores aceptaron la idea de que el arte participativo era la versión actualizada del arte político. Mediante una invitación al público a participar de su trabajo creativo, un artista promueve nuevas relaciones sociales de carácter emancipatorio.

En el caso de los colectivos de arte C.H.O.LO., El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto, reconocemos estas características en su propuesta plástica, sobre todo en distintos momentos entre el 2007 y 2013, donde se afianzan sus experiencias colectivas. Si bien cada uno cuenta con su propia historia y desarrollan distintas propuestas artísticas, coinciden, sobre todo, en la implicación del «otro» en el proceso creativo, desde la planificación de la idea hasta la ejecución del trabajo artístico. Comparten también la creencia en las posibilidades del arte para la transformación de realidades locales.

Desde sus experiencias materializan lo que hasta el momento se ha recogido conceptualmente sobre el arte comunitario o partici-

pativo, al menos en nuestras realidades cercanas. Sin embargo, las definiciones ensayadas desde los estudios del arte y la crítica especializada no han puesto su mirada en el proceso inverso. Vale decir, mirar el arte comunitario desde los fenómenos sociales en barrios y ciudades periféricas y su apertura a otras dimensiones de la vida colectiva en su construcción conjunta y organizada de ciudad. Sobre todo, tratándose de agrupaciones artísticas que se relacionan con grupos migrantes andinos, barrios emergentes o que proceden de estas realidades. En las elaboraciones teóricas del arte que encontramos en nacientes estudios sobre el arte comunitario, se recoge el componente político y social desde el discurso crítico del artista, pero se obvian en buena medida las prácticas comunitarias resignificadas en la organización vecinal, que influyen en la metodología de creación, así como pautean la realización de las jornadas artísticas. Y es comprensible, porque la creación plástica es lo prioritario, en consecuencia, estas reflexiones, si bien han sido identificadas en el estudio de las políticas culturales, las revisaremos en cuanto a su gestión y, por el momento, caracterizaremos el recorrido histórico de cada uno de los grupos y sus procesos de creación.

Dinámicas creativas

Sobre las dinámicas creativas, resulta importante reiterar que no solo existe participación a nivel estético, sino también interacción entre creatividad, procesos sociales y pedagógicos, promoviéndose la ocupación del espacio público mediante relaciones colectivas basadas en una comunicación más horizontal y menos jerarquizada; la importancia pedagógica en estos procesos es fundamental (Toso, 2009). Harding (como se citó en Palacios, 2009) menciona que otro de los puntos importantes en el arte comunitario es el cuestionamiento al mercado artístico. La crítica del individualismo como eje

del proceso creativo y del artista como creador aislado y genial favoreció el que un número importante de artistas renunciasen a su estatus y cambiaran un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo con problemáticas del contexto social en el que se desenvolvían sus vidas; normalmente, en relación con grupos sociales desfavorecidos y sus necesidades. Esta importancia del contexto llevó a sacar a la obra de arte de la galería y del museo, y a situarla en ámbitos más cotidianos, así como a desarrollar la creatividad de manera participativa. Aquí, nos detendremos en cada una de las experiencias de los colectivos seleccionados.

C.H.O.L.O

El colectivo C.H.O.L.O (Cuando Hayamos Olvidado Las Oligarquías) está conformado por Nancy Viza, Wilder Ramos y Marcelo Zevallos, los tres vecinos del distrito de Ventanilla en el Callao. Este grupo inicia sus acciones a partir de la participación en el *Festival de Arte Autogestionario Arte sin Argollas* (2002) y la exposición del mismo nombre C.H.O.L.O. (2003), muestra donde los artistas ensayan respuestas sobre la identidad y el significado de lo «cholo» en un país como el nuestro.

La coincidencia en muchos aspectos de Nancy, Marcelo y Wilder (figura 1) hace que continúen con la búsqueda de una propuesta artística alrededor de la idea de lo «cholo», explorando sus propias realidades y vivencias, casi como un ejercicio de autoexploración (de mirada interna), lo que se da, además, en una revinculación con su vecindario. Reunidos por las múltiples complicidades, inician un trabajo comprometido en las inmediaciones de su propio distrito, bajo la denominación de «C.H.O.L.O. Arte y Cultura Emergente». Han tenido un accionar más constante en la zona Asentamiento Humano

Hijos de Grau, donde también vivía uno de los miembros. Identificaron como objetivo grupal el fomentar y potenciar las identidades locales de las poblaciones y comunidades en los espacios emergentes de Lima-Callao, ello a partir de proyectos en arte, investigación, educación y gestión cultural.

Sus experiencias más visibles se ubican a partir del año 2007. Antes de esto organizaron una pequeña exposición en el Liceo Naval Teniente Clavero, institución educativa ubicada en Ventanilla, donde los tres miembros de este colectivo habían cursado sus estudios básicos. Sin embargo, no solo han trabajado en su vecindario, sino que se han acercado a otros distritos donde se presentan dinámicas similares, aportando a la movida cultural autogestionaria y colectiva.

Otros aspectos importantes en su trabajo, donde su formación pictórica contribuyó a conseguir un acabado llamativo en el caso de los murales, son los temas como el reciclaje, el cuidado del medioambiente y la vida digna, los cuales cruzan siempre sus proyectos. En el 2009 participaron en la organización del 1er Encuentro de la Cultura Emergente de Lima, en el que fueron integrantes de redes y esfuerzos de articulación con grupos similares. Entre sus

Figura1. Colectivo C.H.O.L.O.
Integrantes: Wilder, Nancy y Marcelo.



trabajos participativo-comunitarios más importantes están Reciclación 2007-2008-2009, Parque Autoarmable (2010), Tejido Comunitario (2011) y Museo Emergente (2012).

Nancy Viza (comunicación personal, 24 de marzo, 2018)¹, reflexiona sobre el proceso creativo del grupo y comenta que la formación artística influye de alguna forma, sin embargo, el tiempo y la naturaleza del trabajo disuelve esa influencia. El artista tiende a desarrollar su propia voz en su trabajo personal; pero en este nuevo modo de trabajar, eso ya no resulta importante en el proceso (básicamente de realización de murales), se va olvidando de sí misma: uno se va olvidando de la constitución del artista clásico. Lo que significó una deconstrucción de lo que hasta el momento habían entendido del artista.

En medio del proceso de trabajo, por ejemplo, pintando un mural, el Colectivo C.H.O.L.O se ha dedicado sólo a combinar colores, es decir, su trabajo ya no era el de la creación, porque hay una clara desacralización del artista. De igual modo, ya no se lleva un boceto, se hace con la gente. Existe un arte comunitario porque todos los que participan proponen lo que se quiere hacer y qué pintar, volviéndose relacionadores.

Las ideas se pueden convertir en palabras, luego se les da forma, en una de sus intervenciones artísticas, los participantes usaron papeletos y los juntaron. Siguiendo el boceto, su aporte era lo mínimo, «nosotros llevábamos todo y creábamos una gran composición, lo colocábamos como una composición simétrica» (Nancy Viza, 2018). Quizá en eso se consideran hábiles. El objetivo de un mural comu-

¹ La autora de este texto realizó una entrevista personal a Nancy Viza, integrante del Colectivo C.H.O.L.O, el 24 de marzo de 2018. En adelante, todas las citas de Viza en este texto proceden de esta comunicación.

nitario para ellos, es la participación de la gente, lo formal está en un segundo plano, «hay una mano, queramos o no, somos artistas, siempre hemos cuidado el color, eso lo definimos nosotros, nuestros murales son llamativos, y al final nos quedamos los tres para retocar, delinear, bordear, línea blanca y línea negra más colores fosforescentes. Había esa consigna, porque somos pintores» (Nancy Viza, 2018). Lo último que este colectivo tiene claro es propiciar la auto representación, que cada persona se represente a sí misma y su realidad como dinámicas socializadoras; están en una espiral, porque uno mismo vuelve a preguntarse sobre su propia identidad).

El Colectivo

Conformado por Jorge Polar, Omar Colán, Renato Pita, Claudia Denegri, César Rivera, Yuri Castañeda, Lici Ramírez, Óscar Salvatierra y Juncali Durand (figura 2). El grupo se conforma en el año 2002 con la intención inicial de realizar acciones artísticas callejeras. Existió una primera conformación más numerosa, todos estudiantes de la ENSABAP. Sus primeros trabajos están muy ligados a la comunicación, los más conocidos fueron el periódico *El informal*, que se publicó durante muchos años para desarrollar diálogos callejeros, éste recogía las noticias más relevantes de determinado lugar y las graficaba con tiza en las pistas, además se repartía como volantes fotocopiados, existía una interacción cercana con los transeúnte, quienes apuntaban sus comentarios y se sumaban al trazado con tizas en la pista de frases e imágenes, así se propiciaba el intercambio. Otro de sus trabajos con mayor continuidad es el de las escarapelas de largas patitas serigrafadas con frases alusivas a la realidad y la problemática nacional, alternadas con el fragmento del himno nacional

«Largo tiempo el peruano oprimido» que se vendían en fiestas patrias en los autobuses del centro de Lima.

Entre la experimentación y la búsqueda de la estética popular, además del interés por abrir nuevos espacios de activación cultural, El Colectivo coincide con muchas agrupaciones y decide que sería importante rendirles homenaje y reseñarlas en un proyecto que comprendía la realización de murales colectivos y la publicación de una hoja de periódico denominada «Comuna Red». La idea



Figura 2. El Colectivo.
Integrantes: Jorge Polar, Omar Colán, Renato Pita, Claudia Denegri, César Rivera, Yuri Castañeda, Lici Ramírez, Oscar Salvatierra, Juncali Durand.

de propiciar redes articuladas que puedan generar exigencias a las autoridades locales, como presupuestos para apoyar las iniciativas culturales barriales, guía esta propuesta. El proyecto se inicia en Comas y se realiza principalmente durante la cuarta edición de la Fiteca 2007, pero transita también por otros barrios de Lima, incluidos Villa El Salvador, El Agustino, La Victoria y San Juan de Lurigancho. Solo

se publican tres números, pero las dinámicas de acercamiento van tomando una forma potente. La primera presentación de dicha publicación se realizó en una jornada denominada «Domingo Comunitario», actividad que periódicamente programaron en el distrito de Comas, en la zona de La Balanza.

En este caso, las dinámicas de participación que diseñó El Colectivo bordeaban la comunicación popular (diseño de publicaciones impresas, material digital y videos), el mural comunitario y el grabado, con las «serigrafías ambulantes» que acompañaron marchas de activismo. Aunque también se dieron homenajes en torno a la identidad, figuras como Leoncio Bueno o José María Arguedas. Su relación de trabajo más estrecha se dio en Lima Norte, donde se articuló con agrupaciones culturales de distintas partes del distrito, además de ser una zona cercana a las viviendas de Yuri, Omar y Jorge, lo que llevó a priorizarla; sin embargo, estos tres miembros desarrollarían más tarde su propia experiencia sobre Lima Norte en Los Olivos (Cesar Rivera, Comunicación personal, 3 de enero del 2010)².

Ambre

Rafael Landa, Orestes Bermúdez, Marycarmen Quispe, Ernesto Pavel Cepeda, José Alejandro Linares y Augusto Chávez (figura 3) son los integrantes del colectivo Ambre. El nombre viene de una anécdota: viajando en un ómnibus por el centro de Lima, subieron un grupo de niños a cantar, haciéndose llamar El Grupo Hambre, a partir de ese momento decidieron adoptar el nombre, con la idea de que siempre hay hambre de algo, y para acentuar esta idea le quitaron la letra H.

² Entrevista personal realizada por la autora de este texto a Cesar Rivera, integrante de El Colectivo, el 3 de enero de 2010.

El Colectivo Ambre desarrolló sus actividades desde el año 2006 hasta el 2012. Han trabajado temas muy cercanos a la memoria, también participaron y se encontraron con los otros colectivos en espacios como FITECA o el Foro de la Cultura Solidaria, en las periferias norte y sur de Lima. Sus trabajos promueven dinámicas interactivas, aunque también llegaron a darle centralidad a los murales. Sobre este punto, buscan generar la construcción colectiva con el desarrollo de murales, desde el boceto de la imagen y el pintado hasta su culminación. De esta manera, consiguen que la gente haga suyo un espacio, lo cuide, lo respete y lo valore, trabajando por y en él. Bus-



Figura 3. Colectivo Ambre. Integrantes:
Rafael Landa,
Orestes Bermúdez,
Marycarmen Quispe, Ernesto Pavel Cepeda, José Alejandro Linares y Augusto Chávez.
Fotografía: Janet Lobo.

can empoderar a los participantes, al hacerlos parte de una creación colectiva desde su inicio. Por lo general los muralistas, suelen imponer sus diseños, sin incorporar las ideas, aportes y cuestionamientos de la comunidad, que vive cerca del muro, ellos sostienen, que un mural realizado de esa forma, si no involucra a quienes viven cerca y se van a relacionar cotidianamente con él, no tiene un valor realmen-

te potente para una transformación real. Por esto mismo, Orestes, uno de los miembros más activos del grupo, manifiesta:

«Como colectivo a lo largo de estos años de trabajo [hemos] aprendido a compartir y distribuir responsabilidades al momento de elaborar un mural comunitario, algunos de nosotros se encargan de explicar a la comunidad la dinámica, a recibir y proponer ideas, a dibujar, a mezclar colores, a trabajar con los niños algo de teoría de color, etc. Nuestro proceso se ha nutrido de diferentes espacios y públicos, siempre articulándonos con otros colectivos con los que juntos creemos en esta fuerza de cambios a través de la cultura, la organización y la solidaridad». (Colectivo Ambre, comunicación personal, 13 de noviembre del 2013)³

Espacio Abierto

Este colectivo lo conforman Martín Gómez (Marte) y Rosa María Valdivieso (figura 4). Ellos se definen como una iniciativa de comunicación popular. Desde el 2012 vienen recogiendo, transmitiendo, plasmando y escuchando nuestras voces, que son también las de otros. Afirman que se han autoeducado y apropiado de diversas herramientas (mural colectivo, gráficas, audiovisual, animación y otras) para seguir, desde las calles y redes, diciendo «aquí seguimos resistiendo, creando y luchando» (Martín Gómez, 2010).

El mural no solo es para ellos ellos un proceso estético, sino un proceso comunicacional de recuperación de símbolos, de calles y muros, sobre todo de la subjetividad y la posibilidad de creación y

³ Transcripción de entrevista para elaborar el artículo Mama Ladilla Nro. 04, Tacna. La entrevista al colectivo Ambre fue realizada por Jessica Valdez, estudiante de artes visuales en la Universidad Nacional Jorge Basadre Grohman, el 13 de noviembre del 2013.

debate colectivo. Espacio Abierto también se mueve entre la comunicación popular, realizando videos, pintando murales comunitarios y creando elementos gráficos; sus temas son el cuidado de la naturaleza, la lucha antisistémica o lo que se genere en las dinámicas colectivas que generalmente son convocadas alrededor de estos temas (Martín Gómez, comunicación personal, 3 de enero del 2010)⁴.



Figura 4. Colectivo Espacio Abierto. Integrantes: Rosa María Validivieso y Martín Gómez (Marte). Fotografía tomada en Ché Pibe, escuela popular para niños de bajos recursos (2017).

Gestionando e incidiendo en comunidad

Si bien existieron intentos de articulación entre los artistas como sector y, hasta la fecha, siguen coincidiendo la mayoría de los artistas de los colectivos mencionados, existen momentos en la historia de estos grupos de arte en los que esta articulación obedece a su particularidad y los lleva a acercarse a sus pares, provenientes de otras disciplinas artísticas y que trabajan también en los barrios de Lima. Desde la música, el teatro, las fiestas tradicionales, el cuidado del patrimonio, entre otras experiencias, coordinaron sus reuniones que propiciaron diversos encuentros. Una de las experiencias más rele-

⁴ Entrevista personal realizada por la autora de este texto a Martín Gómez, integrante de Espacio Abierto, el 3 de enero de 2010

vantes en ese sentido fue la RACE (Red de Agrupaciones Culturales Emergentes), donde participaron activamente C.H.O.L.O. y tres miembros de El Colectivo, (como parte de una experiencia denominada Martín Olivos). Durante el año 2009, la RACE fue acompañada e impulsada por el AECl, que la dotó de presupuestos para generar actividades conjuntas; sin embargo, cuando se retira este apoyo, la red no sobrevive mucho tiempo; su periodo más activo fue desde el 2007 hasta el 2009.

Otra experiencia relevante es la RALTS (Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social), impulsada a partir del Foro Social Mundial realizado en Porto Alegre. El capítulo peruano lo conformaron principalmente experiencias teatrales El antecedente para las movilizaciones para exigir presupuestos para la Cultura Viva. Fue una marcha coordinada por las organizaciones culturales periféricas, de Comas, Villa El Salvador principalmente. En estas acciones participó El Colectivo, para las elecciones del 2011, en el año 2010 se realizó un pasacalle festivo por presupuestos para cultura (Durand, 2014).

Ya para el año 2012, en Villa El Salvador, se hace una convocatoria para la formación de una red denominada *Cultura Viva Comunitaria*, acción que es forzada por la Municipalidad de Lima para crear las condiciones necesarias hacia la creación de un programa municipal y la aprobación de una ordenanza que asignara presupuestos a las experiencias culturales que presenten este perfil, una línea de trabajo cultural y artístico, territorial y comunitario (Castrillon, 2012). Siguiendo este recorrido, a grandes rasgos, identificamos la participación de los colectivos de arte mencionados en este estudio en las redes de cultura viva comunitaria. También, en casos muy particulares, se han visto involucradas en la generación de recursos y formulación de demandas en las localidades donde trabajan, pues en el trabajo

comunitario, la gestión y la incidencia tienen una dinámica distinta a la que presenta el ambiente artístico como sector (Durand, 2014).

Conclusiones

Existen, como hemos visto, diferentes formas de intervención en relación a las prácticas comunitarias: vemos la apropiación de las calles, gestión de centros culturales barriales, conformación de asociaciones ciudadanas, organización periódica de festivales, talleres, etc. También encontramos diversas formas de expresión artística en el arte comunitario, como la realización de murales, tizadas u otro tipo de intervenciones plásticas que propicien la interrelación y participación. El contexto influye fuertemente en la línea creativa de los colectivos que se realizan en determinadas zonas, las vivencias, historias, las problemáticas locales, así como las aspiraciones colectivas, son frecuentemente parte de los temas y las imágenes propuestas en sus creaciones artísticas. Estas localidades de la periferia limeña están alejadas del sistema institucional del arte, en relación con las políticas de promoción artísticas y culturales de las instituciones locales o nacionales del estado, los municipios o instancias del gobierno no tienen un mapeo de las expresiones artísticas o experiencias culturales en toda su diversidad. Han aprovechado muy poco la potencialidad de este sector, por lo que las iniciativas son autogestionarias, además de tener un alto grado de desconfianza hacia las autoridades e instituciones del gobierno.

Los colectivos en los que nos hemos centrado están más relacionados con aspectos educativos, activismos sociopolíticos y bienestar social, y menos sujetos a consideraciones estéticas o críticas (Palacios, 2009), lo que no implica que no pueda evidenciarse un desarrollo estético y reconocerse las particularidades de cada uno de los grupos artísticos.

Aspectos como la característica efímera de muchas obras que no dejan una huella física, que solo quedan en el registro fotográfico o el abandono por parte de la crítica, hacen necesario un esfuerzo por estudiar, documentar y analizar críticamente la historia del arte comunitario en nuestra ciudad, así como de mejorar la visibilidad de sus proyectos actuales. Es importante tomar en cuenta sus procesos y metodologías, ya que, aunque cada colectivo cuente con una forma de trabajo distinta, coinciden en varios puntos, como las coordinaciones y orientaciones previas para el uso del color, la realización de pinturas en jornadas de un día o los registros del proceso y trabajo final.

Lo procesual toma mayor protagonismo, relegando el producto o el acabado final, lo importante es que mediante el arte se desencadenen otras cosas, como el acercamiento armónico entre niños y jóvenes. La mayoría de murales se realizan en avenidas y calles aledañas a los comedores o centros comunales, son elaborados con pintura látex, y se terminan en jornadas de un solo día. Digamos que son acciones cortas y previamente planificadas.

Es importante valorar la naturaleza real de las prácticas colaborativas, que a menudo suponen conflicto y diferencia, como es propio de la naturaleza del espacio público democrático, pero que suelen presentarse normalmente como proyectos totalmente consensuados, en los que no ha existido ninguna relación problemática. La relación que se establece entre artista y comunidad siempre puede ser problemática e impregnada de dilemas éticos; sin embargo, es un proceso de aprendizaje que ayuda a incorporar los debates de fondo a ajustar sus propuestas.

Todos estos colectivos de arte han transitado y experimentado distintas formas de escapar al perfil del artista que promueve la for-

mación artística formal y el circuito oficial; han emprendido un camino totalmente propio, nuevo y experimental, y han encontrado respuestas, rutas y coincidencias con otros semejantes a ellos. Desde su disciplina propia, o desde su práctica artística cultural, también han sentido disconformidad con lo que ofrecía la institucionalidad y el circuito artístico de Lima. Estos caminos, indudablemente, llevan a un cuestionamiento identitario y a revisar críticamente las herencias de prácticas occidentales, las otras herencias (las ancestrales) y las raíces, la memoria de las prácticas colectivas de los pueblos peruanos (comunidades que, desarrollándose en las ciudades, aún pueden percibirse y resignificarse). Es probable que haya que sumar este componente, la práctica de una cultura política de comunidad, a los estudios del arte comunitario y al análisis iconológico o de la historiografía del arte.

Referencias

Bang, C. (setiembre de 2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y Sociedad*, (20), 3-25.

Buntinx, G. (febrero de 2001). Lava la bandera: el colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Vera-cruz2001/complets/BuntinxLava.pdf>

Canaan, R. (octubre de 2015). ¿Qué es el arte colectivo? *Lifeder*. Recuperado de <https://www.lifeder.com/arte-colectivo/>

Castrillón, J. (2012). *Visibilización de un enfoque alternativo para la gestión cultural*. Cultura Viva Comunitaria, 1-14. Recuperado de <http://www.puntosdecultura.pe/sites/default/files/Castrill%C3%B3n%20Jairo.%20Gesti%C3%B3n%20Cultural%20de%20la%20CVC.pdf>

Durand, J. (octubre del 2014). *Iniciativas públicas de cultura en Latinoamérica, la incidencia ciudadana y su relación con el Estado. El caso del movimiento de Cultura Viva Comunitaria*. Ponencia presentada para el IV Encuentro Sudamericano en Gestión Cultural y Participación ciudadana [organizado por Ecocultura Chile], Valparaíso, Chile.

----- (3 de enero de 2010). Entrevista a Martín Gómez [cinta de audio]. Integrante de Espacio Abierto.

----- (24 de marzo de 2018). Entrevista a Nancy Viza [cinta de audio]. Integrante de C.H.O.L.O.

----- (3 de enero de 2018). Entrevista a Cesar Rivera [cinta de audio]. Integrante de El Colectivo.

Lauer, M. (mayo de 1980). Arte al paso-Manifiesto: Tome uno [volante circulado en la exposición Arte al paso]. Lima: s. f.

López Marina, D. (julio del 2014). La bestia que llevas dentro. *Reportaje Final*. Recuperado de https://issuu.com/diegolopezmarina/docs/reportaje_-_los_bestias_-_diego_l__

Melguizo, J. (febrero del 2016). Cultura Viva Comunitaria: Convivencia para el bien común. *Ibercultura Viva*. Recuperado de <http://iberculturaviva.org/es-cultura-viva-comunitaria-convivencia-para-el-bien-comun/?lang=es>

Palacios Garrido, A. (abril de 2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4(211), 197-211.

Peralta, J. (noviembre del 2007). Lo que la Bienal de Lima se llevó. Balance a cinco años de su desactivación. *Illapa*. (4), pp. 63-72. Recuperado de <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1139>

Toso, D. (mayo del 2009). Arte público colaborativo-participativo. La función pedagógica y transformadora del arte colaborativo. *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4(243), 239-243.

Páginas web

<https://xxxcholoxxx.blogspot.pe/2015/>

<http://www.puntosdecultura.pe/puntoscultura/cholo>

<http://colectivoelcolectivo.blogspot.pe/>

<https://colectivo-ambre.blogspot.pe/>

<http://espacioabierto14.wixsite.com/espacioabierto>