

Afrontando la inestabilidad: Estrategias de subsistencia y adaptación de dos artistas limeños ante la precariedad laboral

Micaela Reynoso Gálvez

Estudiante de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
e-mail: reynoso.micaela@pucp.edu.pe

Judith Vara Aliaga

Estudiante de Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).
e-mail: judith.vara@unmsm.edu.pe

Resumen

En esta investigación se presenta el caso de dos artistas limeños en relación a sus estrategias de subsistencia y adaptación frente a la precariedad laboral que los atraviesa en su día a día. Se plantea que dicha precariedad se debe a la naturaleza de un sistema del arte nacional cooptado por las élites y el Estado, en el cual se dejan de lado actores externos; como también, por un modo de producción capitalista que estructura de cierta manera la práctica artística. Tras la realización de un trabajo de campo durante los meses de junio y julio de 2021, las estrategias halladas se comprenden desde cuatro ejes: relaciones con el mercado, apoyo institucional y/o estatal, el uso de las redes sociales, y las redes de cooperación con otros colegas. Esta base empírica se relaciona con planteamientos analíticos provenientes de la antropología del arte y los estudios del mundo del trabajo que han abordado la precariedad laboral y las estrategias desencadenadas por los individuos. De esta manera, se analizarán los casos propuestos y la situación del sistema de arte limeño desde bases sociales y materiales.

Palabras clave

Precariedad laboral, campo cultural, estrategias laborales, Antropología del arte.

Facing instability: Subsistence and adaptation strategies of two artists from Lima in the view of job insecurity

Micaela María Reynoso Gálvez

Anthropology student at the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP).

e-mail: reynoso.micaela@pucp.edu.pe

Judith Vara Aliaga

Anthropology student at the National University of San Marcos (UNMSM).

e-mail: judith.vara@unmsm.edu.pe

Abstract

In this article, we discuss the cases of two artists from Lima, focusing on the strategies they develop to confront institutionalized job insecurity. It is argued that such insecurity is due to the nature of a national art system co-opted by the elites and the State, in which external actors are left aside. Plus, this phenomenon is caused by the capitalist mode of production that frames the artistic labor in a specific way and logic. After carrying out fieldwork during June and July 2021, it is proposed that strategies can be analysed from four different axes: market relations, institutional and/or governmental support, use of social networks and cooperation networks with other colleagues. To achieve analytical depth, we put this empirical data in dialogue with the theoretical approaches that come from anthropology of art and studies of job insecurity and strategies developed by individual actors. Following a material perspective, we read these cases as embedded within a national art system that conditionates specific social and material foundations.

Keywords

Job insecurity, cultural field, work strategies, Anthropology of art.

Introducción

En el cuento *Un artista del hambre*, Kafka (2012) presenta a un protagonista enamorado del hambre que pasaba. Tanto era así que le reclamaba a sus empleadores pasar el límite mundialmente establecido de ayuno –cuarenta días–. Lástima para él que dichos empleadores, empresarios con hambre por el lucro, no lo dejaban. Lástima también que los diversos públicos de las ciudades a las que iba se interesaban cada vez menos por su arte. Abatido, en sus últimos días, tuvo que instalarse en un circo en el cual rápidamente fue olvidado por los trabajadores y la audiencia. Minutos antes de morir, el artista del hambre expresó que le hubiera gustado que las personas admiraran, como él creía que deberían, dicha resistencia. Al terminar de pronunciar estas palabras, lo sacaron de su jaula y en su lugar, colocaron a una pantera negra que se oponía a la falta de vitalidad del artista.

En el contexto actual, los artistas del hambre no existen –o hasta donde se sabe–. Si aparecieran, la gubernamentalidad internacional los prohibiría rápidamente y diversos activistas se levantarían en contra. Lo que más bien existe y persiste es el *hambre* del artista: (ya) no como espectáculo, sino como realidad cotidiana propia de la incertidumbre que desencadena la precariedad laboral. Es una realidad cotidiana que, en vez de ser buscada o amada, como le ocurre al protagonista kafkiano, es denunciada y/o satirizada por muchos artistas de hoy. Este es el caso de dos artistas, EDL y CDV¹, cuyas diversas estrategias frente a la precariedad laboral diaria son analizadas en este artículo.

Cabe mencionar que este manuscrito busca aportar en el debate académico –y más allá de este– al proponer una mirada del arte desde sus aspectos sociales y materiales. En otras palabras, a diferencia de otras investigaciones que enfatizan en las formas y contenidos de los objetos artísticos o en las trayectorias individuales de los artistas o colectivos, aquí se pretende investigar la situación social y en específico, las modalidades de trabajo de sus productores.

Es de esta manera que se podrán paralizar imaginarios románticos del arte y el artista que se han institucionalizado tanto en disciplinas académicas, como la historia del arte, y por la propia estética marxista (Eder y Lauer, 1986). Es relevante señalar que dichos imaginarios son contraproducentes para el campo artístico y quienes lo conforman, pues el trabajo que se ejecuta no es tomado en serio socialmente. En las siguientes líneas, se desarrollarán estas ideas a profundidad al analizar el sistema del arte limeño desde los planteamientos de Pierre Bourdieu, Giuliana Borea y otros autores que, desde los estudios del mundo del trabajo y el campesinado, han abordado la precariedad laboral y las estrategias desencadenadas por los individuos.

¹ Los nombres reales y artísticos de los artistas han sido cambiados por estos códigos para proteger sus identidades.

Comprender las bases de la precariedad desde la teoría y la historia: Capitalismo, arte y contexto limeño

Previo a presentar los casos a analizar, es necesario definir la categoría de precariedad y conectarla (o situarla) con el contexto actual limeño. Estas definiciones permitirán, más adelante, responder las siguientes preguntas: ¿por qué el trabajo del artista puede ser precarizado frente a otros oficios?, y ¿por qué, dentro de nuestro contexto, ciertos artistas –como EDL y CDV– experimentan la precariedad a primera mano frente a otros que no?

La precariedad es un fenómeno social que es pensado y definido de diversas maneras desde la Academia. Por ejemplo, para Standing (2014), esta es una condición laboral que forma parte de la realidad de un grupo social reciente: el precariado. Para el autor, el precariado constituye una nueva clase social la cual experimenta un proceso de “adaptación de las expectativas vitales a un empleo inestable y a una vida inestable (...) [y] una pérdida de control sobre el propio tiempo” (Standing, 2014, p. 8). Esto, pues, se distancia con las condiciones materiales del proletariado –al poseer un salario y empleo estable– por lo que sus luchas, ideales y, en resumen, conciencias son sumamente distintas. Es allí la necesidad de pensarla como una clase social con características propias y distinguibles a las de la burguesía y el mismo proletariado. Por otro lado, existen teóricos que se resisten en llegar a definirla de esa manera. Para Breman (2014), no hay tal cosa como una nueva clase “precariado”². Lo que sucede más bien es que “la sociedad capitalista siempre se ha caracterizado por un amplio repertorio de diferentes modalidades de empleo” (Breman, 2014, p. 148).

Por lo tanto, para este trabajo se toma a la precariedad como una condición de ciertas modalidades laborales que existen en el capitalismo. Esta conceptualización se enriquece al no ignorar ciertos aspectos descriptivos de Standing sobre ella: la corta duración de los empleos, incapacidad de sindicalización, carencia de capital financiero e inestabilidad. Es necesario señalar que la precariedad en el Sur Global, tal y como menciona Breman, no es un fenómeno reciente a diferencia del Norte. No obstante, en ambas regiones se agravó tras la estabilización de una gubernamentalidad neoliberal promotora de la promulgación de paquetazos laborales. Dichos paquetazos consistieron en reducir derechos laborales para dar paso a la flexibilidad, el subempleo y, en consecuencia, la precarización de los trabajos.

Y, ¿qué les sucedió a los artistas en este contexto? Para responder aquella pregunta, hay que recordar primeramente que, en el capitalismo, el arte se ha convertido en una

² Para llegar a tal afirmación, Breman critica a Standing por su falta de acercamiento a latitudes sureñas; como también, por un análisis histórico poco riguroso y generalizador. Ante ello, señala que “la lección política que hay que sacar de esto es no clasificar a las diversas fracciones de la fuerza de trabajo en una secuencia de mayor a menor vulnerabilidad, como haría Standing, sino por el contrario desarrollar estrategias que subrayen sus elementos comunes; formar alianzas entre el sector organizado y el informal, no enfrentarlos entre sí” (Breman, 2014, p. 151).

mercancía³. Esto puede ser explicado mediante los planteamientos de Polanyi (2007) y los procesos de producción en el capitalismo de mercancías ficticias. Esto ocurre cuando “inició la Revolución Industrial [y] tuvo lugar el momento fundacional de una utopía económica capaz de reducir todos los elementos de la producción al estado de mercancías” (Álvarez-Uría y Varela, 2007, p. 16). Con el término “elementos” Polanyi se refiere a la tierra, el dinero y el trabajo las cuales antes del capitalismo, no eran mercancías, ya que tenían otras lógicas de uso, circulación y consumo. En esta misma línea, la cultura viene a ser otro elemento más que se integra a este trinomio en el proceso de mercantilización ficticia propia del modo de producción capitalista.

Otros autores que ayudan a comprender dicha mercantilización son Lipovetsky y Serroy (2014) al poner en cuestión el papel del arte y la estética en el imperante sistema capitalista. Para ello, realizan un mapeo de la trayectoria de cómo ha ido operando el arte en cada una de sus cuatro etapas históricas⁴. Para el caso de este trabajo, atenderemos principalmente a la tercera y cuarta etapa. En la estetización moderna, el arte logra su autonomía y se eleva a un plano que va más allá de las verdades científicas y filosóficas. Dicha autonomía hace referencia a la independización de los artistas de los poderes de la Iglesia y la aristocracia. Sin embargo, incurre en una nueva dependencia hacia las leyes y dinámicas del mercado. Finalmente, en una cuarta etapa, la cual los autores denominan “la era transestética”, viene a desarrollarse una estetización de los mercados de consumo (Lipovetsky y Serroy, 2014). Esto quiere decir que el arte adquiere un nuevo valor para los comercios y las industrias, ya que se sirven de este para vender sueños, ilusiones, imágenes, sensibilidades y emociones. De esta manera, los productos apelan directamente a la subjetividad de los consumidores.

A pesar de esta evidente relación entre la cultura, el arte y el mercado en el capitalismo, aún imperan ciertos imaginarios entre diversos actores internos y externos al circuito artístico que niegan dicha heteronomía. De manera ideológica, muchos argumentan, románticamente, la autonomía del arte (González Martín 2021) y la producción de los artistas como resultado del amor al arte. Esto, evidentemente, tiene como consecuencia no tomar su trabajo en serio. Es decir, colocarles un valor económico bajo a sus producciones o incluso, no pagar por estas. Esto puede conllevar a no tomar en cuenta al trabajo artístico al momento de plantear políticas públicas y leyes de protección (o apoyo económico). Dicha situación se evidenció cuando dentro de las medidas estatales del año 2020, ya que para reactivar la economía tras la pandemia solo se enfocó en los “llamados trabajos

³ El concepto de “mercancía” es pensada aquí específicamente en relación al arte. Por lo tanto, ha sido relevante acercarse a la propuesta de Durand (2019), quien sostiene que el valor sustancial del arte en el capitalismo parte desde el autorreconocimiento del autor o artista, primero como productor de propiedad privada antes que como productor de valor de uso (y de cambio). Esto ha generado que su valor sea arbitrario y acumulativo, mayormente favoreciendo a un círculo social reducido.

⁴ La primera etapa es la “artistización ritual”: el arte desconectado de la belleza y lo estético en un contexto previo al Renacimiento. La segunda es la “estetización aristocrática” en el que se impuso esta un canon estético y la noción del artista genio que creaba obras únicas y bellas orientadas a un público adinerado e instruido.

esenciales, como fábricas y supermercados (...), marcando una primera división en el terreno laboral” (Valderrama 2021).

Sin embargo, es necesario mencionar que no todos los artistas pasan por estas dificultades. Dicho de otra manera, algunos han logrado posicionarse ventajosamente en el sistema del arte y fuera de él. Para explicar este fenómeno, se tomarán las ideas de Bourdieu (1993) y, más específicamente, su planteamiento sobre el “campo”. Este viene a ser un *espacio*⁵ de luchas y movilización de fuerzas entre agentes que buscan transformar o conservar el equilibrio de dichas fuerzas. Cabe mencionar que hay diversos campos y cada uno conserva cierto grado de autonomía que permite reconocerlo del resto. Asimismo, cada campo “crea” sus propias instituciones y reglas del juego, y en ellos se disputa un capital en específico, además del económico el cual es transversal en todos. Para el caso del campo cultural, la disputa se da por el capital simbólico. Aquí los artistas que han logrado una posición ventajosa en el campo, han podido acumular en mayor *cantidad* este capital. Es de esa forma que llegan a tener múltiples y aglomeradas oportunidades: coleccionistas fijos que les compren sus producciones, participación continua en ferias y exposiciones, etc.

Cabe señalar que Bourdieu explica la emergencia de un campo de forma histórica. Es decir, los campos no surgen de la nada y, evidentemente, pueden ser localizados en contextos específicos y muy distintos. Para el caso del Perú, entonces, los agentes del campo cultural con más capital simbólico (y cómo no, económico, social y cultural) se encuentran en la capital del país. No obstante, Lima y su campo cultural no es un *espacio* homogéneo. Es decir que, evidentemente, no todos los actores han acumulado capitales del mismo grado y de la misma forma. En este sentido, para comprender este campo local, se hará un acercamiento a la investigación de Borea (2017). Ella sostiene que existe un sistema dual del arte que está compuesto (y controlado) por las élites y el Estado. Las primeras vienen a movilizarse, principalmente, en la *arena* del arte contemporáneo al crear y participar en sus espacios de circulación, consumo y difusión: galerías, ferias, exposiciones, etc.

Es relevante indicar que uno de los diversos factores que ha materializado dicho control es la carencia histórica de instituciones encargadas de construir un sistema del arte no centralista⁶ y, en consecuencia, más inclusivo (Borea, 2021). Por ende, actores externos –como los artistas EDL y CDV– se encuentran en una situación constante de incertidumbre y precariedad laboral que los lleva a desplegar diversas estrategias para poder “ingresar” a estos espacios artísticos o de lo contrario, crear escenas propias los cuales evidencian la no totalidad del sistema dual. En otros términos, si bien en la esfera pública se resalta las prácticas y discursos del arte de las élites y el Estado, estas no comprenden el “todo” del circuito del arte peruano, sino solo un sector. En líneas posteriores se explicará y expresará de mejor forma estas formulaciones.

⁵ Bourdieu no lo concibe desde una dimensión territorial.

⁶ Aquí se piensa tanto en las provincias como en los distritos más allá del clásico trinomio, Miraflores, Barranco y San Isidro.

Por otro lado, el Estado, es el segundo agente dentro del sistema del arte que identifica Borea (2017). Este, desde su gestión cultural, se ha centrado históricamente en sustraer el material de lo que se considera como “arte popular” para difundirlo y protegerlo. Ya en tiempos neoliberales, ha iniciado proyectos de “ciudad creativa” que, en lugar de hacer frente a la concentración de capitales, nuevamente ha reproducido desigualdades entre los actores del campo. Si bien da recientemente algunos incentivos económicos y apoyos al sector cultural, a partir de la política “Estímulos para la Cultura”⁷, estos son tan solo paliativos (González Martín, 2021). Es decir, son medidas que suavizan los efectos de la precariedad, más no logran una inserción a este sector del sistema. Por lo tanto, se puede afirmar que la institucionalidad, pese a sus esfuerzos, no consigue desarmar la estructura fragmentada del sistema del arte caracterizada por ser fuertemente elitista.

Entonces, ante esta situación, CDV y EDL han tenido que subsistir y adaptarse mediante la aplicación de estrategias. Previo a su descripción y análisis, es necesario definir la manera en la que se está comprendiendo dicho concepto. Para ello, será necesario acercarse a un campo de estudio en específico que lo ha abordado por varias décadas de manera minuciosa y crítica: las investigaciones en torno al campesinado. Diez (2014), al citar a Conway y Chambers, indica que las estrategias pueden ser entendidas como toda capacidad, valor y actividad que dispone o puede desarrollar una familia campesina para “proveer sus medios de vida” (p. 46). Esto, pues, serviría para observar un “análisis microeconómico de la producción de los hogares y a sus patrones de sobrevivencia o acumulación productiva, así como en términos de actividades generadoras de ingresos” (Diez, 2014, p. 48). Dicha formulación puede ser trasladada al mundo de los trabajadores del arte, pues consiste en observar y rastrear qué recursos poseen ellos y qué patrones desencadenan para subsistir, generar ingresos y adaptarse a nuevas condiciones de vida.

No obstante, los planteamientos en relación a las estrategias no quedan allí, pues el autor toma en cuenta otros dos factores. En primer lugar, se debe pensar sobre si estas estrategias son desarrolladas consciente y voluntariamente por sus actores (ya sean campesinos o artistas). Aquí hay dos caminos: algunos consideran que existen estrategias que han surgido por decisiones racionales e instrumentales y otras de manera sumamente inintencionada; otros proponen que aquellas van siendo desplegadas a partir de “la existencia de visiones de futuro que orientan paulatinamente las acciones en la medida en que se aproximan o no a una meta más o menos definida” (Diez, 2014, p. 49). Estos factores son necesarios para nuestro análisis posterior a la información recolectada. En segundo lugar, resalta la necesidad

⁷ Respecto a la historia de esta política estatal, fue iniciada en el año 2018 para apoyar tanto a personas jurídicas como naturales involucradas en actividades culturales más allá del cine. Pues, previo a dicho año, solamente los largometrajes audiovisuales recibían financiamiento directo del Estado. Ante este cambio, el Ministerio de Cultura, en la página oficial de la convocatoria señala lo siguiente: “Por primera vez en la historia de las políticas culturales peruanas, se financiarán iniciativas de la sociedad civil dirigidas a promover proyectos de las artes e industrias culturales. De esta manera, se complementará la política de financiamiento al cine, desarrollada desde 1996” (Ministerio de Cultura, 2018, párr. 3).

de comprender estas estrategias dentro de sus contextos políticos e históricos; ya que es desde allí que se reconoce el porqué de la aplicación de ciertas estrategias y no otras. En otras palabras, posibilita observar críticamente el campo de acción (y las limitaciones y restricciones) de nuestros actores.

Desde la antropología del arte, también se han abordado esta mirada de las estrategias de sus productores. Schneider (2006), al realizar un estudio dentro de la esfera del arte argentino, habla de ciertos repertorios utilizados por los artistas para incorporar o remarcar lo que los diferencia del resto. A dichos repertorios los nombra como “tecnologías de apropiación” en tanto que evidencia modos particulares de vincularse con sus entornos y culturas. Un estudio de caso que expresa este fenómeno es el de Borea (2010) en relación a la trayectoria artística de Rember Yahuarcani. En él, da cuenta de diversas prácticas desplegadas por el artista para insertarse en circuitos limeños tales como *marketear* su personalidad al presentar ciertos discursos respecto a su etnicidad, aprender vocabularios y referentes del arte occidental, entre otros. En síntesis, vendrían a ser principalmente estrategias de adaptación para ser incluido en este sector del sistema del arte que habla Borea. Todas estas formulaciones, entonces, son importantes para nuestro estudio, pues permiten compaginar los casos de interés con fenómenos sociales mayores: la relación arte-capitalismo y el sistema dual del arte peruano.

Aproximarse a los artistas: Metodología

Para fines de este trabajo, se buscaron artistas que encajaban en un perfil construido que iba a la par a los objetivos de la investigación. Los criterios establecidos para dicho perfil son los siguientes: edad de 20 a 30 años de edad, residente en un distrito de la capital fuera del ya mencionado centralismo del campo cultural (es decir, con la exclusión de Miraflores, Barranco y San Isidro), lugares de exposición de sus obras distanciados de las grandes ferias y galerías privadas de élite, y que mantuvieran el uso de redes sociales como forma de difusión de sus producciones. De esta manera, este trabajo concentra el análisis de las distintas áreas sociales en las que ambos artistas se desenvuelven continuamente para mantenerse en una escena local socialmente fragmentada.

Es necesario mencionar que nuestra búsqueda de artistas fue sencilla debido a la existencia previa de un acercamiento sostenido a estos circuitos y espacios del arte alternativos o no dominantes en la capital por las autoras. Es decir, ambas investigadoras se relacionaban con este tipo de artistas antes de la investigación, ya sea por la participación y el consumo propio de esta forma de hacer y conocer el arte; o porque dentro de sus unidades académicas de sus universidades (PUCP y UNMSM) se incentivan la participación y el apoyo a esta escena.

Dicho lo anterior, tanto el artista EDL como CDV fueron contactados mediante la red social de Instagram. Aquí se considera a dicha plataforma como un intermediario

para nuevas formas de interactividad en sus relaciones humanas, pues se han presentado como redes estables para la inserción de un grupo artístico local a un público consumidor de sus producciones de arte. En este sentido, al contactarlos por Instagram y hacer una revisión de sus publicaciones, la etnografía digital ha sido tomada como parte del método etnográfico aplicado.

Es preciso indicar que ambos aceptaron amablemente a participar en la investigación. En un inicio, se tuvo la expectativa de realizar las dos entrevistas de forma presencial, pues se buscaba conocer sus espacios de trabajo, sus productos y a ellos mismos. Sin embargo, esto sólo se pudo lograr con CDV, quien abrió las puertas de su casa e, incluso, presentó a su hijo y a otro familiar. Por otro lado, con EDL el campo ocurrió en la virtualidad. Si bien esta modalidad tiene sus propias texturas y aspectos a rescatar, el carácter formal de la entrevista se sobrepuso a la generación del compartir intimidad y cotidianidad. A pesar de ello, el artista se expandió en sus intervenciones y compartió, dentro de las posibilidades de la virtualidad, sus experiencias. Cabe señalar que también se realizó un análisis a las interacciones y el contenido de sus perfiles en Instagram. Por último, es relevante señalar que los nombres y *tags* (nombres artísticos) de los informantes han sido cambiados para respetar su anonimato y evitar conflictos de interés que puedan afectarlos en un futuro.

Presentación de los artistas

Como primer participante, está EDL quien es un artista de 25 años que reside y labora en Lima, específicamente en el Cono Sur. Desde el colegio, tuvo sus primeros acercamientos al arte mediante el dibujo y la edición de video. Sin embargo, es desde su ingreso a la universidad y tras la participación en actividades extracurriculares que pudo experimentar diferentes técnicas artísticas y expresar su identidad y vivencias en el arte. Cabe subrayar que en dicho centro de estudios estuvo en la especialidad de Ciencias de la Comunicación, carrera que llegó a culminar, pero en la cual “no aprendió nada porque no le llamó la atención”. Es por ese motivo que en la actualidad se encuentra estudiando otra disciplina, el diseño gráfico, en un instituto público. Su perfil de Instagram es ahora el sello de sus producciones de fanzines, cómics, bolsos, murales y mezclas como DJ. El alcance que ha tenido en dicha red social le ha permitido crear nuevas relaciones –en circuitos tanto locales como internacionales– y exponer sus trabajos en festivales presenciales y virtuales, ferias autogestionadas y conciertos. Asimismo, ha organizado presentaciones de sus fanzines en una galería de la ciudad.

CDV (24 años) es nuestra segunda participante, estudiante de arte y madre de un bebé de dos años de edad. Su vida como estudiante inició a los 17 años al ingresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Allí ha transitado por diversas carreras: primero, Pintura; de ahí, Grabado; y ahora, Educación Artística. Dentro de sus proyectos artísticos le gusta insertarse en la interdisciplinariedad: el diseño gráfico, las artes plásticas,

los fanzines y la cerámica. Los ejes temáticos de sus obras y proyectos surgen tanto de reflexiones introspectivas a partir de cambios y experiencias personales; como también, de la política y realidad social nacional. Ante dicha interpelación social constante, ha encaminado proyectos artísticos de carácter activista para visibilizar y defender causas en torno al bienestar de los animales y niños. En el mismo camino, actualmente piensa materializar un taller de barro artesanal que permita a las mujeres Shipibo-Konibo de Cantagallo reivindicar una técnica utilizada con mayor frecuencia en el pasado. En cuanto a la presentación de trabajos, la artista mencionó que expuso de manera presencial y virtual tanto en Bienales y galerías, como en bares de la capital y ferias autónomas conocidas localmente como “alternativas”.

Convivir con la precariedad laboral: Estrategias de EDL y CDV en la escena artística limeña

Tras realizar esta breve presentación de ambos artistas y haber contextualizado la precariedad del arte, se procederá a describir las estrategias aplicadas por los casos mencionados. Esto se realizará sin dejar de lado el trabajo analítico para comprender dichas prácticas. En este sentido, se han clasificado a estas estrategias en cuatro ejes (mencionados conforme al orden del texto): relaciones con el mercado (del arte y más allá de este), apoyo institucional y/o estatal, el uso de las redes sociales y, por último, el aprovechamiento de las redes de cooperación con otros colegas y amistades.

Entonces, para comprender las relaciones de los artistas con el mercado del arte y otros mercados, es necesario comentar la situación laboral en la que se encuentran actualmente tanto EDL como CDV. En el primer caso, tras haber vivido su época universitaria con el apoyo económico de sus padres, ahora sus ingresos consisten principalmente en una serie de trabajos *freelance* que, recién durante el 2021, han resultado una fuente de ingresos más o menos estable. Cabe mencionar que el *freelance* consiste en una modalidad de trabajo socialmente legitimada a pesar del carácter de inestabilidad y carencia de la protección legal laboral que la rodea. Esto último se debe a las flexibilidades en las contrataciones y el cese de las relaciones laborales tradicionales (empleador y empleado asalariado), tal y como le sucede a EDL cuando ha trabajado con la Marca 1⁸.

En esta primera experiencia, el artista resultó sumamente decepcionado, puesto que dicha empresa no le pagó inmediatamente después de la realización de su trabajo, sino al pasar varios meses⁹. Esto lo llevó a una situación de incertidumbre económica la cual es un efecto común de la modalidad *freelance*. Por lo tanto, ante esta realidad,

⁸ El artista pidió no dar detalles al respecto sobre las marcas con las que trabajó.

⁹ Es necesario mencionar que si bien sucedió ese evento con esa marca, EDL reconoce que pudo consolidar y reforzar su reputación; pues le trajo visibilidad en redes sociales y conexiones con otras personas.

artistas como EDL buscan diversos trabajos al mismo tiempo para generar una fuente de ingresos relativamente segura. Como mencionan Santos-Ortega y Muñoz Rodríguez (2018), esta modalidad es muy común en el sector cultural, pues para realmente conseguir cierta estabilidad económica necesitan crear y mantener una reputación. En sus palabras:

Los propios trabajadores se hacen cargo de la incertidumbre que esta situación genera en términos de inseguridad, precariedad, multiactividad y subempleo. Las medidas de protección social para estos trabajadores y trabajadoras no están muy desarrolladas, por ello las salidas son individuales y *la mejor garantía para no caer en el lado del riesgo es crearse una reputación* [cursivas añadidas]. Con ella, siempre puede conseguirse el triunfo y siempre se puede adoptar el modo de trabajo freelance, trabajar por proyectos, innovar, tener más iniciativa, mejorar la formación y el aprendizaje permanente o asumir más riesgos. (Santos-Ortega y Muñoz Rodríguez, 2018, p. 297)

Esto, pues, se conecta con el mencionado trabajo de *marketing* (y *self-representation*) del que habla Borea (2010) como estrategia de muchos artistas, entre ellos, Rember Yahuarcani. No obstante, el estar buscando constantemente trabajos, le reduce el tiempo para sus proyectos personales. Es decir, para seguir sosteniendo e innovando su producción y los resultados de esta. Standing (2011) describe a esta práctica como un “trabajo para buscar trabajo” (Bremen, 2014, p. 146), pues consiste en hacer diversas actividades para obtenerlo: rellenar formularios, desplazarse por la ciudad, realizar colas, etc. Esto tiene como resultado un gran consumo del tiempo de la persona. Incluso, lo lleva a crear una nueva rutina en torno a esta constante búsqueda. Ante tal realidad, él dice: “Ahora solo me dedico a divulgar cosas pasadas que he hecho”.

Para el caso de CDV, dicha situación es aún más complicada debido a que, no solo le concierne el trabajo asalariado; sino también los estudios y el trabajo de cuidado por la maternidad. Sin embargo, en vez de aplicar el *opting-out* (López Puig, 2015, p. 119) —o abandono de la actividad laboral— que “ha marcado el trabajo de numerosas mujeres que iniciaron su actividad artística (...), dejándola por razones de índole familiar o económica” (Pérez Ibañez y López Aparicio, 2019, p. 900), ha decidido continuar buscando empleo para poder materializar ciertos objetivos. Estos son el mudarse de casa, comprar más materiales de arte, tener un taller propio, entre otros. Esta posibilidad de no materializar el acto del *opting-out* ha sido posible gracias al apoyo de sus redes familiares con el cuidado de su hijo, así como con sus estudios y bases materiales (vivienda y alimentación, principalmente). No obstante, esto no quita el grado de dificultad con el que convive la artista; dificultad que la sigue impulsando a movilizarse para obtener ingresos.

Debido al desencuentro entre los horarios de sus clases en la Escuela de Bellas Artes y los laborales, CDV ahora se dedica, principalmente, a vender su objetos de arte. Sin embargo, indicó que esto puede ser muy complicado debido a esta falta de valoración al trabajo del artista que se mencionó anteriormente. En sus propias palabras:

La única forma que puedes subsistir es cuando vendes lo que haces y, a veces, vendiendo lo que hacemos con un precio adecuado en este mercado es muy complicado, entonces tenemos que vender cosas que tengan mayor tiraje para que sean más costeables para todos. Y entonces ahí entré al mundo del fanzine y empecé a hacer cosas que eran como *handmade*, fanzines hechos a mano y, luego, empecé a sacar tirajes.

En la cita se demuestra cómo vender productos artísticos de cierta manera no es suficiente. Por lo tanto, tiene que buscar formas innovadoras y realmente eficientes para generar ingresos. En su caso, dichas formas consisten en “sacar tirajes” de sus obras y usar diariamente las redes sociales. Esto último demuestra una acción racional e instrumental, por parte de la artista, para aplicar dicha estrategia. De ese modo, se aplica lo comentado por Diez en su teoría sobre las estrategias en el mundo del campesinado. Por otra parte, EDL también obtiene ganancias por las ventas de sus fanzines, ilustraciones, etc. Sin embargo, como fue mencionado, es el *freelance* lo que le da la mayor parte de sus ganancias. Al respecto, además de haber laborado con la Marca 1, ha trabajado con dos marcas más. No obstante, a diferencia de la primera, a estas dos fue él quien las contactó para pedir auspicios, apoyo en un evento y demandarles algún “cachuelo”. Las respuestas de estas dos marcas fueron positivas.

Aquí se halla una aproximación bastante llamativa propia de este contexto neoliberal y los trabajos *freelance*. Como mencionan Santos-Ortega y Muñoz Rodríguez (2018), dichas labores consisten en una gran flexibilidad en la contratación y en un cambio de relaciones laborales tradicionales. Esto es visible en las experiencias de EDL en tanto que es el obrero quien busca al empleador y no al revés mediante un mercado de trabajo abierto. Como también, es importante indicar que la forma de contacto y comunicación no siempre es por canales oficiales como las oficinas de recursos humanos, sino que sucede a partir del contacto directo por WhatsApp con algún empleado de dichas empresas.

Es relevante remarcar que este artista es consciente respecto a estas dinámicas en el mercado laboral. Por ejemplo, cuando comentó sobre la falta de contratación con la Marca 1 y el pago *a posteriori*, preguntó lo siguiente: “Creo que no debería ser así, ¿no?”. Asimismo, expresó que estas experiencias son efecto de su reciente acercamiento a estos trabajos. Por consiguiente, está aún aprendiendo las lógicas y prácticas que se deben de hacer y no hacer tanto por parte del artista como de la marca. Por último, EDL satiriza esta inestabilidad laboral en una ilustración que realizó. Dicha ilustración expresa un diálogo imaginario entre el artista y su madre que viene a ser así: “Oye mamá, no entiendo cómo la gente se aburre ¿Quién tiene tiempo?” y su mamá le dice, “tal vez no tienen trabajo” y EDL finaliza con “pero yo tampoco tengo y no me da el tiempo”.

CDV también ha vivido la incertidumbre de los trabajos *freelance*. Comentó sobre una experiencia que tuvo antes de la pandemia con una pequeña empresa en la cual laboró como dibujante. No obstante, tras el confinamiento tuvo que dejar el trabajo por la imposibilidad de convertirlo en teletrabajo. Otras de las razones fueron la

necesidad de enfocarse en el cuidado de su bebé, en sus estudios y en la venta de sus cerámicas.

Después de esto, ha sido empleada en una empresa fuera del rubro artístico. Esto es lo que Abbing, citado por González Martín, llama como un “segundo empleo”: “a menudo [los artistas] pierden dinero por trabajar en las artes y compensan las pérdidas trabajando en un segundo empleo. (...) De hecho, los artistas a menudo no son pobres porque tienen otras fuentes de ingresos, por lo general de un segundo empleo” (Abbing, 2002, p. 12 citado por González Martín, 2021, p. 29). Esta descripción se aplica para el caso de CDV y EDL. En el caso de CDV, sin embargo, ocurre la particularidad de que en dicho “segundo empleo” se desenvolvió fuera del mercado laboral del arte. Según González Martín (2021), eso ocurre frecuentemente en el sector cultural, pues es una posibilidad no solo para cubrir su sustento vital, sino también, la compra de materiales para sus producciones y la formación continua del artista.

Por último, CDV ha sido voluntaria en una galería durante su participación en la feria Art Lima. En la entrevista, ella compartió su satisfacción con esta experiencia, puesto que la galería le cubrió los viáticos y, luego de finalizada la feria, les consiguió otros “cachuelos” dentro del mercado del arte. En este caso, se pueden identificar dos aspectos interesantes. En primer lugar, esta figura del “voluntariado” es cuestionable, puesto que es otra forma dentro del neoliberalismo de anular relaciones laborales y, de forma obvia, obtener mano de obra completamente gratuita. Hay que recordar que el ser voluntario es realizar una serie de labores sin un sueldo (y mucho menos, seguro social, vacaciones, etc.) de por medio.

Cancino-Pérez (2021) incluso analiza el voluntariado como otro signo más de trabajo precario en el contexto actual, puesto que es una modalidad sumamente desregulada “al dejar al arbitrio de las partes el trato por el cual se entrega la fuerza de trabajo [y en el cual] es la parte trabajadora de la relación la queda a expensas de ser mayormente afectada ante cualquier imprevisto”. En segundo lugar, la experiencia de CDV con la galería también refleja que es mediante el “boca a boca” que se obtienen estos “cachuelos” en las grandes ferias, mas no por canales formales de obtención de empleo.

Tras la realización de las entrevistas, durante la primera semana de julio del 2021, se pudo ver, a través de sus perfiles de Instagram, que ambos artistas tenían “chambas” próximas a materializarse. En primer lugar, EDL, durante la semana del 12 al 18 de julio, iba a realizar una serie de entregas de las compras de sus productos por la capital. Esto, a su vez, significaría un encuentro con sus seguidores de redes. Aquí, entonces, se observa cómo los artistas acompañan estos diversos trabajos *freelance* o asalariados con la continuación y sostenimiento de sus proyectos artísticos personales. Por otra parte, CDV, en la tercera semana de julio, sería tallerista de un festival *fanzinero*, en el cual enseñará xilografía casera. El taller estaba planeado para que tuviera un precio

social de 15 soles. Como se puede observar, estas dos prácticas distan de las que ejecutan los actores con grandes capitales del arte –simbólicos y económicos–, los cuales son conceptualizados con claridad por Borea en su último libro¹⁰.

En relación al segundo eje, el Estado muestra conciencia de esta realidad laboral en la que se encuentran los trabajadores del arte. Es por esa razón que, desde el Ministerio de Cultura, se han construido diversos estímulos económicos que apoyan a las industrias culturales, a las artes y al patrimonio cultural. Sin embargo, este apoyo no se recibe sin grandes esfuerzos previos, sino que se debe de seguir una serie de pasos –que conformarían el ya mencionado “trabajo de buscar trabajo” del que habla Standing– para obtener la aprobación de un financiamiento. Respecto a este proceso, en una entrevista, Sara Latorre (2021), trabajadora y gestora del proyecto editorial Soma Publicaciones, señala que no es fácil acceder a estos estímulos, puesto que para ello se debe de poseer el capital cultural necesario para redactar y construir el informe de postulación.

En el caso de los dos actores principales de esta investigación, si bien sí poseen dicho capital debido a su trayectoria académica, solo CDV se muestra interesada en acercarse a este apoyo para la realización de sus proyectos. Por ejemplo, en la actualidad, está buscando financiamiento para materializar la colaboración mencionada con mujeres artistas Shipibo-Konibo de Cantagallo. Mientras que EDL, se muestra desconfiado de este tipo de apoyo debido a las consecuencias que pueden surgir tras recibirlo. Comentó, por ejemplo, que una revista de su universidad fue víctima de múltiples comentarios e insultos de *trolls* al publicarse, en las redes del Ministerio, que había ganado estímulos económicos para financiar el proyecto. Es por esta exposición a una audiencia, reticente o conservadora a iniciativas disidentes y/o innovadoras, que prefiere no acercarse a estos financiamientos.

Cabe remarcar que el Estado no apoya a *cualquier* proyecto. Esto quiere decir que los artistas que presentan sus trabajos, para llegar a ser realmente financiados, deben de aproximarse a las agendas públicas de un Estado neoliberal; y tanto EDL como CDV son conscientes de esto. Ambos artistas tienen conocimiento que las ferias discursivamente contestatarias frente al capitalismo, al patriarcado, entre otras temáticas, no serían aprobadas en estas convocatorias. Por lo tanto, se autogestionan y toman espacios públicos para realizarlas. Nuevamente, los artistas organizadores de estas se alejan de la institucionalidad al no pedir permisos municipales, ya que saben que sus actividades cuestionan o problematizan discursos oficialistas. Estas ferias, asimismo, pueden ser contradictorias con las agendas de las élites acumuladoras del capital en el campo cultural. Por consiguiente, muestran las fracturas o alternativas de este sistema dual del arte peruano.

¹⁰ Borea, G. (2021). Enlarging the contemporary: The rise of curators and of indigenous artists. En *Configuring the new Lima art scene: An anthropological analysis of contemporary art in Latin America* (pp. 63–80). Routledge.

El tercer eje tomado en cuenta son las redes sociales como herramienta de difusión y espacio de compra y venta de productos artísticos. Principalmente, ellos utilizan Instagram debido a que la propia estructura de la aplicación hace posible visibilizar su contenido con un alto nivel de libertad artística. Es decir, en esta red, el usuario es el curador de su propia trayectoria artística al elegir qué movimientos y partes de tu portafolio mostrar. Es de esta manera que llegan a diversos tipos de públicos (nacional, internacional, jóvenes, adultos, etc.), y su reconocimiento y reputación se va consolidando. Una forma objetiva de observar esto es mediante el número de *likes*, seguidores, ver cuántas veces se ha compartido la publicación, entre otras reacciones. Asimismo, tanto CDV como EDL, se percataron que también podían captar a futuros consumidores o compradores de sus obras. Nuevamente, se encuentra que el uso de estas plataformas son estrategias sumamente conscientes a miras de materializar un ideal o proyecto a futuro: el ser un artista posicionado en el país.

En el caso de EDL, él mencionó que la primera red social que utilizó fue Facebook durante la etapa inicial de su carrera artística. Allí ganó una pequeño público fiel que después le permitió trasladarse a una aplicación con mayor alcance y difusión como Instagram. Este hecho se refuerza con la propuesta de Manovich (2017) al decir actualmente vivimos en “la sociedad estética” que se retroalimenta del “*instagramismo*”¹¹ donde la aplicación ha logrado captar la forma de millones de autores ofreciendo su propia visión del mundo y lenguaje social. Fue precisamente esta red social la que ayudó a que la carrera de EDL tomara impulso y lograra conectar incluso con una marca transnacional.

No obstante, algo que el artista reconoce de estas redes sociales es que la estadía en ellas puede ser momentánea y que dependen de la interacción constante con el público. Así como le sucedió con la decadencia interactiva de su *fanpage* en Facebook, le podría suceder en Instagram. Por lo tanto, ha optado por incorporarse a nuevas redes sociales tales como Twitter y TikTok. Acá se observa, entonces, una estrategia con tendencia a un instrumentalismo directo como diría Diez (2014), pues se desea un efecto único y específico: continuar creando una comunidad de usuarios y consumidores de su arte.

Por otro lado, CDV, no inició su carrera artística por redes sociales. En su caso fue mediante las ferias y la Escuela de Bellas Artes que se insertó en dicho mundo. Sin embargo, ella reconoce la importancia de Instagram como una herramienta de difusión porque acepta que el mundo globalizado cambia las formas de interacción social y, en este caso, las del circuito artístico. Pese a que la institución donde ella estudia aún no ha integrado la red social como parte importante de la vida y formación del artista, ella, por sus propios medios, intenta manejar de la mejor manera y profesionalmente su *feed*.

¹¹ Término acuñado por Manovich, autor que busca representar un movimiento artístico, así como ocurría en el arte moderno: futurismo, cubismo, surrealismo, etcétera.

Manovich (2017) señala que es importante tener habilidades en el uso de redes como Instagram, pues los introducen a otros mercados útiles para generar ganancias. Para CDV, las redes sociales son también efectivas para conocer y presentarse en nuevos espacios donde exponer sus obras, o vender sus mercancías. De esta manera, se puede entender que esta red social les ha permitido transformar su arte hacia las demandas de un público y, también, los ha introducido a nuevos grupos sociales con quienes afianzan redes de cooperación, desde la amistad y la autogestión, ya que se encuentran constantemente en los mismos espacios.

En torno al cuarto eje, las redes de cooperación y sistemas de ayuda, es importante recordar lo planteado por Borea (2021). Ante un sistema nacional cooptado históricamente por el Estado y las élites, los artistas lejanos a estos actores, sus lógicas y prácticas necesitan desarrollar diversas estrategias para subsistir. Una de ellas, por necesidad inmediata, es apoyarse mutuamente. Este hecho contradice a los mitos que se han consolidado en torno al arte y el artista en tanto que no es un individuo, genio y autónomo, quien lo produce y más aún, reproduce su existencia. Sino más bien, es mediante diversos apoyos, incluso entre colegas, que puede materializarse en la historia de manera continua.

Becker (2008) señala que el mundo del arte se caracteriza por la actividad y movimiento colectivo y de colectivos donde todos aquellos quienes lo conforman y dedican su tiempo son igual de necesarios. CDV y EDL coinciden en que ambos se sostienen por la autogestión que sus propias amistades organizan. Específicamente, en el caso de EDL, al entrar al Instagram, conoció a una serie de artistas que, al compartir mismas vivencias desde la marginalidad –por ser disidencias sexuales y residir lejos de la acumulación de riquezas capitalinas– lo introdujeron a una movida que denomina como “*las cabras*”:

Cuando me metí en este círculo de arte, artistas cabras, y empecé a pinchar en fiestas, ser DJ me acercó a la comunidad de bebitas artistas y, desde ahí, empecé a colaborar con ellas, me metí a más eventos, más ferias. Con ellas nos apoyamos, confío más en ellas para hacer eventos o colaboraciones. Al menos sé que vienen de mis vivencias similares, del mismo lugar. Y es lindo encontrar gente parecida de diferentes lugares.

En esta cita también se observa que estos círculos sociales también les impulsan a insertarse en nuevas disciplinas. Como menciona EDL, quien también ha tenido que desempeñarse como DJ en su circuito social. De esta forma, se va consolidando orgánicamente una red de cooperación que constantemente recurren a sí mismos para los diversos eventos que organizan. Para el caso de CDV, coincide que el apoyo de sus amigos es sustancial para la difusión de su arte:

Esa amistad te ayuda a generar, como alianzas, al fin y al cabo, amigos y más amigos que haces en la escuela. Hemos aprendido desde el error o desde sufrir, como desde no comer para realizar las chambas por las madrugadas. Igual es bueno porque, a veces, también te ayudan con las fotos o inclusive cuando te compran, cuando comparte tu

chamba. Entonces todo eso para mí es muy importante, porque la gran mayoría de gente son sus amigos quienes ayudan a mover al artista, y agradezco a todos los que me han comprado porque me han motivado a seguir haciendo más cosas.

Al final, son estas redes las que les permiten a los artistas sostenerse. Mediante y con ellas, llegan a otros públicos, sostienen y construyen sus reputaciones, organizan rifas, ferias, entre otras actividades. Como, por ejemplo, para CDV, este sostén también incurre en la producción. Es decir, intercambia labores junto a sus amigos para elaborar un objeto de arte: una escultura, un fanzine o un cuadro en conjunto es muy común de hacer para ella y sus compañeros. Asimismo, estas amistades los hacen construir sus propios espacios alternos a los “tradicionales” del sistema dual del arte. Ferias en la calle, conciertos clandestinos, entre otros, son otra muestra de las estrategias que tienen que desarrollar los artistas para continuar sobreviviendo a la institucionalización de un sistema nacional del arte excluyente. Como también, son expresiones de que dicho sistema no es la totalidad del mismo; pues, hay circuitos y espacios más allá de este.

Por último, se encontró que son estas mismas redes las que les han permitido insertarse en espacios cooptados tradicionalmente por las élites y el Estado (galerías, bienales, instituciones, etc.). Dicho de otra manera, son sus amigos quienes les han comunicado de convocatorias, “cachuelos”, entre otras acciones. Por ejemplo, CDV comentaba que exponer en la Bienal de Grabado fue una experiencia posible gracias a un trabajo de cooperación entre sus colegas, ya que entre todos dialogaron con la institución para participar en conjunto y así aminorar los costos resultantes. En síntesis, se observa que, ante una situación de inestabilidad laboral permanente, tanto EDL como CDV utilizan diversos medios y recursos para subsistir: segundos empleos, estímulos económicos estatales, las redes sociales y el apoyo mutuo con amistades y colegas.

Conclusiones y últimas reflexiones

La finalidad de este artículo consiste en analizar y comprender las estrategias de subsistencia y adaptación de dos artistas limeños. Esta labor es posible mediante la aproximación crítica a los contextos sociohistóricos locales y globales que enmarcan y desencadenan dichas estrategias. ¿Cuáles son aquellos contextos? En primer lugar, como menciona Borea (2021) en relación al campo cultural peruano, existe un sistema del arte nacional sostenidamente controlado por las élites y el Estado que, consecuentemente, excluye a trabajadores del arte carentes de ciertos medios para ingresar a sus espacios. Ante dicha situación, estos actores crean nuevos espacios y circuitos que llevan a exceder dicho sistema y mostrar así su carácter fracturado y mediado por diferencias estructurales. En segundo lugar, está un modo de producción capitalista bajo una gubernamentalidad y lógica neoliberal que moldea la producción, circulación y consumo del arte de determinadas maneras: obras ya no “únicas” sino producidas en serie, uso diario y particular de las redes sociales,

etc. Dichos contextos generan un *espacio* de lucha –pensado por Bourdieu como “campo”– para obtener y acumular ciertos capitales, y así poder posicionarse.

En el caso de los dos artistas presentados, intentan radicar más allá de los distritos donde suelen situarse las galerías y demás espacios de la élite; como también, pretenden producir obras contestatarias o simplemente diferentes a lo que busca (y entiende) el Estado como “arte peruano”. Aquello se plasma en sus ferias autogestionadas o las estrategias de vender por otros medios más “democráticos” o abiertos a audiencias diversas, como las redes sociales. Sin embargo, dichas prácticas no son suficientes como para poder sustentarse económicamente. Es decir, no les es sencillo vivir únicamente de su trabajo como artista y es por eso que se aproximan a otros rubros vinculados o no vinculados al arte. Cabe mencionar que en ambos tipos de rubros han experimentado relaciones laborales caracterizadas por la informalidad de contratos, salarios, etc. Aquí resalta principalmente la naturalización en el circuito de arte peruano (y de las empresas que contratan a artistas) de modalidades de empleo generadoras de precariedad tales como el *freelance* y el voluntariado.

Respecto a lo anterior, se puede observar que existen contradicciones para CDV y EDL. Si bien les entusiasma la idea de trabajar para marcas y en grandes ferias del arte –pues les ayuda a tener mayor alcance en su medio–, hay rezagos de las malas experiencias tales como malas o tardías remuneraciones. Aun así, deben permanecer en esos espacios, pues consideran que es una forma de posicionarse en dicho sector del sistema y generar ingresos como artistas. En relación específica al trabajo con empresas o marcas, es relevante remarcar que el capitalismo (y en particular, su lógica y práctica neoliberal actual) tergiversa por completo el valor de uso de sus producciones. Esto se debe a que constriñen su arte a ser únicamente un medio para captar la atención de nuevos consumidores. Por consiguiente, sus ideales disidentes y proyectos activistas tienen que ser apartados para así complacer a estos actores. En este sentido, se observa que las estrategias desplegadas son acciones sumamente conscientes e incluso, en algunas ocasiones, aplicadas instrumentalmente para poder subsistir en un campo cultural hostil.

En síntesis, si bien las relaciones entre mercado y artistas está caracterizada por tensiones, conflictos y contradicciones, se puede afirmar que ambos se necesitan, aunque de manera diferenciada. Esto sucede justamente por la falta de atención que existe desde las políticas públicas, y el poco reconocimiento al arte como una carrera socialmente funcional más allá de lo estético que este produce. El sistema dual es uno de los engranajes más fuertes que sostiene el circuito del arte en Lima, y suele llevar a la deriva a quienes no logran encajar de manera estable. Entonces, es este vacío lo que impulsa a EDL y CDV a crear sus propias ferias, mercados, etc. que exceden los espacios del sistema dual y usar las redes sociales. Estas últimas han posibilitado la llegada a nuevas personas que consumen, valoran e incluso, compran directamente su trabajo.

Además, ha cumplido la función de acercarlos a otros artistas y, junto a ellos, realizar actividades de autogestión (exposiciones, ferias, actividades, rifas, etc.). Dichas actividades son la base para construir espacios y circuitos alternos a los apropiados por las élites y el Estado donde priman la colaboración mutua y lógicas muy distintas a las mercantiles. Por lo tanto, se puede decir lo siguiente: si bien pareciera que, desde las narrativas de los informantes, dicho sistema es la totalidad del mismo, estas últimas formas de organización local dan cuenta de lo contrario.

Por último, es necesario reflexionar sobre la categoría “artista emergente”. En un inicio de la elaboración de esta investigación, se planteaba utilizarla. Sin embargo, en conversaciones posteriores, se esclareció que era una categoría bastante problemática. La autora De Pedro (2021) también la ha cuestionado en tanto que los límites de los artistas considerados emergentes son bastantes difusos. En consecuencia, persiste un problema de cómo definirlos: ¿por la edad?, ¿por su reciente inicio en el mundo artístico?, ¿por la precariedad? Al realizarse estas preguntas surgen otras: ¿todo artista que ha iniciado su trayectoria es precario?, ¿la precariedad tiene que ver con la juventud de su carrera o la juventud etaria?, ¿todo artista emergente, entonces, es precario? Como se puede observar, responderlas consistiría en un largo debate. Por lo tanto, basta con saber que en el caso de Lima –pero también se podría pensar desde otras latitudes– existe un grupo de artistas que viven en una precariedad laboral permanente que debe ser atendida, además de los estímulos económicos y concursos institucionalizados. Pues, solo para un protagonista kafkiano, el hambre que se genera de la inestabilidad laboral es un estado del cual enamorarse.

Referencias bibliográficas

Álvarez-Uría, F., & Varela, J. (2007). Presentación. En: K. Polanyi, *La Gran Transformación* (pp. 12-25). Quipu Editorial.

Borea, G. (2010). Personal Cartographies of a Huitoto Mitology: Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene. *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR*, 2(2), 67-87.

Borea, G. (2021). *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*. Routledge.

Borea, G. (Ed.). (2017). “Arte popular” y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte. En *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 97-120). Fondo Editorial PUCP.

Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production or: The Economic World Reversed (pp.29-46); The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods (pp.74-93). En *The Field of Cultural Production: Essays on art and literature*. Columbia University Press

Becker, H., (2008). Mundos de arte y actividad colectiva. En *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico* (pp. 17-60). Universidad Nacional de Quilmes.

Breman, J. (2014). Un concepto espurio. *New Left Review*, 84, 143-152.

Cancino-Pérez, L. (2021). Minga y voluntariado: Economía alternativa y trabajo precario en los asentamientos pro sustentabilidad en Chile. *Psicoperspectivas*, 20(1). <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/1955/1396>

Diez, A. (2014). Cambios en la ruralidad y en las estrategias de vida en el mundo rural. Una relectura de antiguas y nuevas definiciones. *SEPIA XV. Perú, el problema agrario en debate*. <https://sepia.org.pe/publicaciones/peru-el-problema-agrario-en-debate-sepia-xv-chachapoyas-2013/>

Durán, J. (2019). *Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo*. Ensayos de Economía, 29(55), 234-249. <https://doi.org/10.15446/ede.v29n55.79173>. <https://doi.org/10.15446/ede.v29n55.79173>.

Eder, R., & Lauer, M. (1986). *Teoría social del Arte. Bibliografía comentada. Estudio preliminar*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gestión. (14 de marzo de 2021). COVID-19: La pandemia que apagó la cultura y aceleró la desigualdad. *Gestión*. <https://gestion.pe/mundo/internacional/covid-19-la-pandemia-que-apago-la-cultura-y-acelero-la-desigualdad-noticia/?ref=gesr>

González Martín, C. (2021). Sobrevivir en el sistema del arte: El inevitable emprendimiento. En: B. Mazuecos, & M.J. Cano (Coords.), *Artes visuales y gestión del talento: Estrategias*

para la promoción y difusión de artistas emergentes en Andalucía (España) y otros contextos iberoamericanos (pp. 26-49). Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos, EnRedArs y Universidad Pablo Olavide de Sevilla.

Kafka, F. (2012). *Un artista del hambre*. Editorial Casimiro Libros.

Latorre, S. (13 de julio de 2021). *Charla junto a Soma Publicaciones*. Meteorito Lab [meteoritolab]. <https://www.instagram.com/p/CRP45YQpOPV/>

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). Introducción. En: *La estetización del mundo del arte. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.

López Puig, A. (2015). Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del *opting out*. En: *La mujer incansable. Barreras y retos laborales* (pp. 119-139). Editorial Síntesis.

Manovich, L. (2017). *Instagram & Contemporary Image*. Cultural Analytics Lab. <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

Ministerio de Cultura del Perú. (2018). *Estímulos económicos para la cultura*. <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/>

Pedro, M.G. (2021). El futuro incierto. ¿Está el mercado del arte contemporáneo preparado para recibir a los artistas emergentes que nuestras escuelas están creando?. En: B. Mazuecos y M.J. Cano (Coords.), *Artes visuales y gestión del talento: Estrategias para la promoción y difusión de artistas emergentes en Andalucía (España) y otros contextos iberoamericanos* (pp. 49-59). Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos, EnRedArs y Universidad Pablo Olavide de Sevilla.

Pérez, C. (2018). Minga y voluntariado: Economía alternativa y trabajo precario en los asentamientos pro sustentabilidad en Chile. *Psicoperspectivas*, 20(1). <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/1955/1396>

Pérez-Ibañez, M., & López-Aparicio, I. (2019). Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Arte, individuo y sociedad*, 31(4), 897-915.

Pink, S. et. al. (2019). *Etnografía digital: principios y práctica*. Morata.

Polanyi, K. (2007). *La gran transformación*. Quipu Editorial.

Santos-Ortega, A. y Muñoz Rodríguez, D. (2018). ¿Qué es esa cosa llamada intraemprendedor? Gestión del trabajo en el capitalismo cognitivo y concepciones emprendedoras. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 36(2), 285-303.

Schneider, A. (2006). *Appropriation as practice. Art and identity in Argentina*. Palgrave Macmillan.

Standing, G. (2014). Por qué el precariado no es un ‘concepto espurio’. *Revista Sociología del Trabajo*, (82), 7-15.

Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic.

Valderrama, M. (2021). La pandemia que apagó la cultura y aceleró la desigualdad. *Swissinfo*.
https://www.swissinfo.ch/spa/coronavirus-pandemia-sociedad---serie-previa_la-pandemia-que-apag%C3%B3-la-cultura-y-aceler%C3%B3-la-desigualdad/46435916