

Reflexiones en torno al abordaje de la diversidad nacional dentro del mercado de arte contemporáneo peruano

Resumen

Cuando se habla del “arte” y del “mercado de arte” peruano desde la academia, se suele hacer referencia al arte occidental, académico, y, debido a la centralización del país, localizado en Lima. Sin embargo, se sabe que hay todo un circuito nacional más grande y diverso que ese, e incluso mucho más complejo que las denominaciones o relaciones hegemónicas dentro de él. Por ejemplo, los dualismos que construyeron la historia del arte nacional como “arte” y “arte popular” fragmentaron el mercado artístico nacional; sin embargo, el contexto cultural local demuestra que, desde factores y ejemplos, no se puede sintetizar las artes desde dichos dualismos, pero estos sí explican las relaciones sociales que han acompañado la historia nacional.

Por ello, es necesario evidenciar cuáles son esos factores y ejemplos locales, desde bases históricas y noticias actuales, para entender por qué el mercado de arte contemporáneo peruano se ve de determinada manera, junto a sus convenciones, sus discursos y sus excepciones. Ello se analizará desde los inicios del siglo XX, en un entorno intercultural con influencia occidental e hispanista, junto a un sincretismo cultural incesante. Dicha historia, más que ventajosa o desventajosa, se debe de entender como realidad, y es necesario trabajar frente a ella desde su propio contexto, no desde un ideal o un referente ajeno, desde otra historia y otro lugar.

Palabras clave

Academia; Arte popular; Interculturalidad; Mercado del arte; Perú.

Se habla de arte cuando se trata en realidad de dinero, de mercancías, de intercambios, de poder. Se habla de comunicación y no hay otra cosa que soledades. Se habla de belleza cuando no se trata sino de imagen de marca (Lefebvre, 2013, p.17).

Muchas veces, cuando se habla de arte contemporáneo en Perú, vienen a la mente ciertos tipos de mercados exclusivos, de artistas y de lugares de exposición. Sin embargo, más allá de ello han existido, al mismo tiempo, otros modos de circulación, y otros tipos de artistas y de espacios de exhibición. Así pues, el objetivo de este ensayo es entender qué hay detrás de tales inferencias, si es que siempre han estado presentes, o de qué manera se han ido transformando. Para abordar de forma más amplia dichas interrogantes, el problema se planteará más allá de los conceptos y objetos: se buscará entender de manera social y cultural qué representan dichos valores simbólicos, por qué se dividen o se fragmentan, y si se logran mantener o transformar. Se explorará el mercado de arte contemporáneo desde factores culturales y sociales.

En el ámbito académico formal, cuando se han referido al “mercado de arte latinoamericano y, exclusivamente, peruano” (Dávila, 2022; Borea, 2021, 2017; Restrepo, 2013) han mentado principalmente al ámbito artístico occidentalizado y académico, un estilo de arte fomentado desde el hispanismo, con los valores de Bellas Artes o “Arte culto”. A su vez, en el caso de Perú, este circuito se ha dado principalmente en Lima, debido a la centralización. Sin embargo, no se trata de que fuera del cánón hispanista o fuera de Lima no hayan existido otras manifestaciones artísticas, sino que no se las ha visibilizado o han quedado al margen. Al mismo tiempo, dicha postura se ha reforzado desde otros ámbitos: el periodístico y el económico (Agurto, 2022; ContentLab, 2019; Cruz, 2015; Ramos, 2013), debido a que en este grupo de mercado artístico contemporáneo se mueven grandes cantidades de inversiones, y las personas que pueden acceder a ese lado más visible del mercado son las que tienen una gran capacidad adquisitiva, un

grupo reducido pero influyente en el campo económico local. Dichas inferencias se ven también como una monopolización de términos, para hacer de estas un uso más práctico en un enfoque más macro.

En este contexto, se hacen patentes los dualismos en los que se inscribió la historia del arte en nuestro país: “arte y folklore” (Merino, 1975), “arte y arte popular” (Stastny, 1981; Kusunoki y Majluf, 2019; Borea, 2017), o “arte y no-arte” (Lauer, 1982). Dichos dualismos han sido factores conceptuales que evidenciaron la fragmentación de las artes: “arte académico o moderno” y “el arte tradicional o artesanía”, este último referido en su mayoría al arte andino y amazónico. El uso de dichos conceptos es una forma de clasificar el arte como una línea de desarrollo, sin observar la calidad. Lo relevante de tematizar los dualismos mencionados no es dar cuenta del momento desde el que son utilizados, sino de que sus usos tuvieron un fin político. Así pues, ellos se evidenciaron de manera más formal y progresiva desde la aparición de las instituciones culturales: museos, escuelas de arte y primeras galerías. Dichas instituciones fueron influenciadas culturalmente, con una historia larga y aún vigente de relaciones hegemónicas de género, raza y clase.

Uno de los eventos que evidenciaron por primera vez de manera pública la hegemonía de tales dualismos se dio en 1976, cuando el retablista ayacuchano Joaquín López Antay ganó el Premio Nacional de Cultura en la categoría de las artes plásticas, pues la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP) no estuvo de acuerdo con el resultado. Antes de este suceso, los dualismos se asimilaban como convenciones implícitas: cada grupo se desenvolvía en sus circuitos. Los dualismos se asumían como un *habitus*, no se esperaba que en algún momento dichas convenciones se cuestionen o se ignoren. No

será hasta dicha premiación que se llegó a evidenciar esa distinción y lo que había detrás: una fragmentación social nacional que se expresaba en las artes. El 1 de enero de 1976 año la ASPAP¹ respondió ante dicha elección en los medios de prensa. A continuación un fragmento:

...El que se hubiera querido consagrar la labor de un artesano, que merece nuestro respeto y simpatía más sinceros, habría motivado ciertamente, nuestro mayor beneplácito, de haberse producido dentro del marco de un premio específicamente destinado a la artesanía. Pero el fallo que impugnamos adquiere un sentido totalmente diferente e inaceptable, el sentar la tesis que la artesanía tiene para nuestro proceso cultural una significación mayor que la pintura o la música. No puede justificarse semejante fallo en la pretensión de oponer un arte popular y auténticamente peruano a un arte llamado “culto” y arteramente motejado de “dependiente”. Pues, en efecto no se podría haber escogido para tal propósito, ningún ejemplo más torpemente desafortunado que el de los “retablos”, cuyo indiscutible encanto no les quita el carácter de una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial (ASPAP, 1976)².

Cuarenta y siete años después, parece ser que el Perú aún sigue siendo el escenario de dichos dualismos y fragmentaciones. Las denominaciones “arte” y “artesanía” y sus mercados separados siguen vigentes, y se las sigue valorando dependiendo de quién, cómo y dónde se producen. No obstante, cabe mencionar un suceso que pudo ayudar a que confluyan estas dos vertientes: el 30 de enero de 2018 se supo por los medios de comunicación que 34 pinturas de Tablas de Sarhua y un Retablo ayacuchano habían sido confiscados (Anaya, 2018). Estas obras narraban hechos

del conflicto armado, y por ese motivo fueron catalogados como “apología al delito de terrorismo” (Anaya, 2018). Finalmente, el asunto se resolvió cuando dichos trabajos fueron aceptados e incluidos como parte de la colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI), una institución fundamental en el circuito artístico peruano. Maria Eugenia Ulfe hace un análisis de dicha situación en relación con el contexto político nacional (2020, pp. 95-100). Pese a los conflictos, no se puede negar que la evolución e inclusión en las artes ha ido creciendo poco a poco. Es un proceso vacilante pero dinámico, y el escenario actual es un poco más flexible para las nuevas generaciones. Por otro lado, se debe de reconocer y/o conocer que el circuito artístico nacional es más complejo que los dualismos abordados líneas arriba, y que implica factores reales de los artistas hoy en día. A continuación, abordaré y ejemplificaré algunos de ellos.

Actualmente, hay un *boom* de técnicas tradicionales peruanas que han entrado en las grandes ferias de arte contemporáneo internacional, como ARCO en Madrid, la Bienal de Venecia, o *Art Basel*; y se sabe que, a pesar de esta mayor difusión intercultural peruana, son los artistas académicos limeños los que se han llevado por años el mayor reconocimiento. Sin embargo, el arte tradicional no ha sido una manifestación al margen, inalterable o estática, sino que se ha ido transformando con el tiempo, antes y después del suceso de López Antay, y su hibridación con lo académico y lo contemporáneo no ha sido una excepción. Parte de los artistas que ejemplifican esto último son: Venuca Evanán (Lima, 1987)³, Graciela Arias (Ayacucho, 1978)⁴, Antonio Páucar (Junín, 1973)⁵ y Rember Yahuarcani (Loreto, 1985)⁶: sus diversas circunstancias hicieron que su migración a otras ciudades o países, su circuito social y/o familiar

y su formación variada impulsen nuevas narrativas y soportes de su arte tradicional, coincidiendo en miradas más contestatarias relacionadas con el contexto actual y en posturas críticas sobre su pasado, el medio ambiente, las relaciones de género y otras relaciones sociales atravesadas por cierta hegemonía. Actualmente, ellos están logrando posicionarse desde su participación en diversas ferias internacionales de arte contemporáneo, con obras o *performances* en las que confluyen lo tradicional con lo moderno.

Por otro lado, han existido artistas tradicionales que han trabajado con los artistas del circuito contemporáneo limeño. Un ejemplo de ello es la artista textil Elvia Páucar (Junín, 1970), que ha trabajado por años con renombrados artistas plásticos y diseñadores en Lima, pero su venta de obras personales solo circulaban por *Ruraq Maki*. No fue sino hasta el 2023, a sus 54 años, que tuvo su primera exposición individual en el Museo AMANO, donde se pudo ver la innovación textil que Páucar ha propuesto por años, a partir de la retroalimentación de ambos circuitos artísticos, sin desligarse de su tradición textil familiar.

Por último, hay artistas de generaciones mayores que han atravesado procesos marcados por hegemonías de clase y raza en la historia del arte, pero que aun así han logrado mantenerse vigentes hasta hoy. Presentaré tres ejemplos de esto. En primer lugar, el artista Josué Sánchez (Huancayo, 1945), uno de los pocos artistas egresados de la antigua Escuela de Bellas Artes de Huancayo –escuela que ya no existe y solo pudo tener pocas promociones de egresados– y que ha sido reconocido por su versatilidad en la pintura en murales, cuadros e ilustraciones editoriales con narrativas de costumbres y mitos tradicionales de Junín y escenas religiosas. Sus trabajos forman parte de las colecciones privadas del MALI, del Mu-

seo de Arte Contemporáneo (MAC), entre otros, y este año participó por primera vez en el Pinta Parc en Lima. Además, la artista Olinda Silvano⁷ (Ucayali, 1969), reconocida por su producción artística tradicional amazónica sobre diversos soportes como cuadros, murales, textiles, ropas y accesorios, ha participado en ferias locales e internacionales de arte contemporáneo. Recientemente, ella quedó en segundo puesto en la convocatoria para la Bienal de Venecia. El primer puesto fue ganado por Roberto Huarcaya, artista visual que desarrolla registros fotográficos de la Amazonía. Dicho premio generó la controversia⁸ de la que se habla en el presente artículo, factores que llevan a comparar y enfrentar entre lo tradicional e indígena y lo académico contemporáneo. Finalmente, el artista Santiago Yahuarcani (Loreto, 1960), reconocido por sus pinturas tradicionales amazónicas que narran el complejo mundo espiritual de su comunidad Uitoto, ha formado parte de grandes colecciones como el Museo Reina Sofía de Madrid, a finales del año pasado la *Tate Britain Collection* adquirió su pintura *El espíritu de Cumala*, y este año ha participado en la Bienal de Venecia.

Los tres ejemplos comentados evidencian lo complejo y variado que es el circuito artístico peruano, más allá de lo que se percibe en la superficie. Muchas veces, por contradictorio que parezca, esta heterogeneidad hace que el circuito y la sociedad, desde una perspectiva micro o macro, se divida, se confronte o se polarice, para evidenciar y reclamar su lugar frente a “los otros”.

Por otro lado, otro factor real es que el mercado de arte local no es del todo formal y transparente: podría decirse que funciona de forma similar a otros mercados informales. La mayoría de artistas participan en concursos, convocatorias y lugares de exposición para procurar una mayor visibilidad de sus tra-

bajos, y todos los acuerdos o gestiones con los agentes siguen siendo informales, a través de convenciones implícitas, tratos verbales y relaciones de lealtad. No hay contratos legalizados ni procesos burocráticos estandarizados y públicos, o, si los hay, se trata de contratos ambiguos y diferentes para cada artista. Sin embargo, en el caso de los artistas tradicionales en particular, los acuerdos son colectivos, pasan por filtros familiares o de asociaciones, y por ello los requisitos y acuerdos con *Ruraq Maki* y el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur) se han ido estandarizado. A pesar de esta excepción, en la actualidad, a nivel nacional, el sector cultural en general ha sido reconocido por su “precariedad y falta de transparencia”, palabras mencionadas en el 2023 en la charla informativa por la Unesco, donde se presentaron las características y beneficios del Estudio sobre las Condiciones Laborales de los y las Trabajadoras del Arte en el Perú⁹.

En dicha charla, la Unesco apuntó que en el Registro Nacional de Trabajadores y Organizaciones de la Cultura y las Artes (Rentoca)¹⁰, el mercado de arte contemporáneo peruano –principalmente el limeño–, por su centralismo, aproximadamente abarca el 20% de artistas registrados y empadronados en el país. A dicha aproximación se la puede complejizar al intentar imaginar la cantidad de artistas que aún no se han logrado registrar. La invisibilidad de artistas sigue siendo una realidad, pues el arte no está exento de las segregaciones sociales y la desigualdad de oportunidades, pese a la difusión “diversificada” del Rentoca como un intento del Estado por enmendar ello. Dicho registro tiene dos convocatorias: una general y otra desde grupos alternos, anteriormente minimizados e invisibilizados, como artistas tradicionales, indígenas, afrodescendientes, mujeres, comunidad LGBTQI+ y discapacitados. Lamentable-

mente, la Unesco mostró que las cifras de inscripciones no han aumentado significativamente. Ello no es de extrañar, dado que dicha inscripción es virtual y con varios requisitos oficiales a completar. Lamentablemente, no todos los artistas a nivel nacional manejan dichas formalidades y/o tienen la accesibilidad virtual para ello.

Debido a esta precarización e informalidad ¿será, entonces, que el mercado artístico “peruano” no es como el que aparece en la academia? Desde el ámbito académico, siempre fueron indispensables referentes como Walter Benjamin y Karl Marx para entender el arte como producto. A partir de ambos autores, analizaré qué relación hay entre estos referentes y el mercado peruano del arte en específico.

Por un lado, Walter Benjamin¹¹ (2003, p. 15) planteó una percepción social del arte desde un antes y un después del siglo XIX, desde el *boom* de la reproducción, donde el factor inmanente de la obra artística, denominado “aura”, cambió. Pasó de ser de un “valor de culto” a un “valor para la exhibición”. Esta mirada, si bien sintetiza un cambio de percepción importante en las artes, no logrará explicar el escenario local peruano diverso, donde el arte, aparte de ser objeto de culto o exhibición, también fue y sigue siendo utilitario, doméstico, doctrinal, político, etc. Por otro lado, Benjamin también mencionó la importancia de la “unicidad” de la obra de arte frente a la reproducción masiva (2003, p. 42), sin embargo, desde la historia nacional, la producción artística local ha sido masiva y, al mismo tiempo, exclusiva, pues su posesión y uso no ha sido socialmente homogéneo. En la época precolonial, el arte marcaba género y jerarquía, y, con el tiempo, lo tradicional ha sido reconocido como un producto popular y masivo para la exportación al extranjero: el arte tradicional como un *souvenir*. E incluso, dentro de las artes tra-

dicionales hay relaciones jerárquicas de valor, desde los artistas y modos de producción. A pesar de ello, no se puede decir que Benjamin no abordó el arte nacional. Sí lo hizo, pues nuestra cultura ya dejó de ser netamente indígena y/o tradicional, también ha sido occidentalizada y es intercultural. Y, al mismo tiempo, el mercado de arte contemporáneo no es puramente local, sino que se mueve en un circuito global, europeo y estadounidense, o, por lo menos, tienen como objetivo ingresar a ese “valor de exhibición” global y reconocerse desde su “unicidad” frente a los demás.

Por otro lado, Marx publicó en 1867 su libro más conocido: *El capital*¹². En él, se aborda el fetichismo de la mercancía, en el caso del producto artístico: ¿Qué es lo que su fetichismo puede ocultar (academicismo, tradición, interculturalidad, desigualdad, informalidad, estereotipos, mercantilización, etc.)? y, por ello, todo lo que ingresa al mercado se debe develar si se quiere entender el factor cultural. Se hablaba anteriormente sobre la reproducción masiva precolonial que marcaba jerarquías de género y *status*, señalando que tenía un valor simbólico, y, de la misma manera, no se debe de olvidar, que el arte sigue y seguirá teniendo un valor simbólico cultural, incluso dentro de la dicotomía de lo tradicional y lo contemporáneo, en cada una existirán valores simbólicos y relaciones de poder y vínculos en torno a sus circuitos.

Los planteamientos de Marx y Benjamin muestran que lo local, si bien tiene una particularidad muy marcada e importante, no está exento de la influencia global del mercado de arte contemporáneo. Si bien a nivel global el “producto artístico” al llegar al “mercado” tiene como objetivo “ser consumido”, detrás de este producto hay muchas relaciones locales y globales que influyen permanentemente. Y,

muchas veces, el o la artista no es consciente de estos efectos sociales de su producción, pues la prioridad principal del artista es hacer sustentable y sostenible su “profesión”¹³ y, por ello, muchas veces su foco de atención está más en el qué y cómo producir, que en cuestionarse cómo se está afectando y constituyendo el o los mercados desde su producción.

Finalmente, otro factor importante que influye en el mercado artístico local es el factor social y cultural, que se ha venido mencionando desde un inicio, la interculturalidad nacional. Si bien la interculturalidad, como concepto, se ha referido más en el ámbito tradicional e indígena, también se ha dado desde la constitución de lo moderno. La academia y sus instituciones han sido símbolo de la modernidad, y, a pesar de partir de corrientes occidentales e hispanistas, estas se han relacionado y vinculado con lo tradicional por ser su escenario previo y paralelo. El país ha sido escenario de un centro de influencias interculturales e hibridaciones, y en medio de ello, se crearon los mercados, desde referentes o tendencias, extranjeras y nacionales. También, las artes tradicionales fueron toda una práctica de sincretismo cultural y religioso. Y, hasta el día de hoy, esa interculturalidad no ha dejado de darse en las manifestaciones plásticas peruanas, y ha seguido dinamizándose y transformándose, como en el caso de los artistas mencionados anteriormente.

La interculturalidad no es que haya anticipado el futuro favorable o desfavorable para el mercado artístico fragmentado, esta ha sido sólo una característica innegable e inevitable. Pero sí ha influido en cómo la sociedad ha interpretado, enfrentado y categorizado ello. Muchas veces ante el encuentro con “el otro” es cuando se han generado estas relaciones hegemónicas. Degregori las relaciona con la dialéctica del “amo y el esclavo” propuesta por Hegel o con las

brechas que surgen a partir de la “concentración de la riqueza y la diseminación de la información” propuesta por Hopenhayn (2017, pp. 58-62). Dependerá mucho, en nuestro ámbito local, la historia de las relaciones dentro de esta heterogeneidad y sus dinamismos, y sobre ello, un referente primordial que abordó esa diversidad nacional fue Arguedas:

...No hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores. No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacámac y Pachacútec, Huaman Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de *Qoyllur Riti* y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4.000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso (Lima, octubre de 1968)¹⁴.

Ello podría reflejar una mirada optimista sobre la diversidad, sin embargo, también se puede interpretar a que “Arguedas siente la angustia de no poder escapar a la dialéctica de amo y esclavo”, o dominantes y no dominantes, en el Perú (Degregori, 2017, p. 62). Ello, desde un ámbito más actual y objetivo, nos permite ver dicha diversidad como una realidad que puede detonar un pesimismo u optimismo colectivo e individual.

Para concluir, como reflexión general, el que el circuito de arte plástico en el Perú esté fragmentado y que sigan existiendo relaciones hegemónicas es consecuencia lógica de nuestra historia y nuestro contexto cultural. Ello es lo que hace que dichas ca-

racterísticas digan desde dónde se habla. Hay mucho miedo e incertidumbre en reconocer la precariedad del mercado artístico, las relaciones hegemónicas que lo constituyen, las argollas que lo preceden, e, incluso, mostrarlo como un Perú en pequeña escala. Sin embargo, todo es un producto histórico transgeneracional que se debe de mirar frontal y abiertamente para poder entender cómo es el lugar en el que se va a trabajar o se está trabajando.

Es reconfortante saber que, a pesar de un contexto nada democrático, el arte no ha parado, sino se ha reinventado y dinamizado, y que hay un ímpetu del arte en general, tradicional, contemporáneo e híbrido, que no busca satisfacer al espectador, sino incomodar y cuestionar el pasado, el presente y los posibles futuros. El querer que el arte se logre democratizar parece una búsqueda utópica, pero nunca habrá un escenario ideal si lo relacionamos constantemente con otros circuitos bajo otros contextos y otras historias. Cuando se aborde el mercado de arte peruano desde la academia y desde la conversación informal, es necesario referirse a él desde su localidad, historia y actualidad, no desde otro lugar.

Notas

1 La Junta Directiva de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos estaba conformada por Francisco Abril de Vivero, presidente; Luis Cossio Marino, secretario general; Alberto Dávila, secretario de exposiciones; Carlos A. Castillo, secretario de coordinación; Miguel Ángel Cuadros, secretario de prensa y propaganda; Edith Sachs, secretaria de economía; y, Emiliano Martínez, secretario del interior

2 Este comunicado pertenece al archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón, y se puede encontrar en el Blog del periodista Juan Gargurevich (15 de agosto de 2017)

3 Venuca Evanán, hija de Primitivo Evanan y Valeriana Vivanco –reconocidos artistas tradicionales de tablas de Sarhua– nació en Lima gracias a la migración de su comunidad sarhuina, y heredó la técnica tradicional de sus padres.

4 Graciela Arias vivió desde pequeña en Pucallpa y estudió en la Escuela Superior de Formación Artística Eduardo Mesa Sarabia. Desde entonces, es reconocida por sus pinturas amazónicas.

5 Antonio Páucar creció en una familia de destacados artistas tradicionales imagineros de Huancayo. Su abuelo Pedro Abilio Gonzales fue su primer maestro, al terminar el colegio, durante la última década del conflicto armado, emigró a Alemania y estudió Filosofía y Arte. Es reconocido por el *performance* y la instalación vinculados con el mundo andino. Ha hecho cocreaciones junto a sus hermanos y primos.

6 Rember Yahuarcani, hijo del líder y artista indígena Santiago Yahuarcani, heredó de su papá la importancia de la cosmología uitoto y la pintura tradicional, migró a Lima de joven, donde desde la exploración individual y con referentes fue descubriendo nuevas técnicas y materiales.

7 Artista que ha tenido el presente año amenazas de muerte por extorsionadores, similar a las recientes amenazas de otros líderes Asháninkas.

8 Sobre ello escribe la antropóloga Luisa Elvira Belaunde (2023)

9 Charla informativa virtual, por Zoom, el 18/08/2023.

10 Es el Registro de trabajadores y trabajadores de arte por el Ministerio de Cultura de Perú.

11 En su libro *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.

12 En su edición virtual (2003).

13 Muchas veces se olvida que el “arte” es una profesión, y se relega a este como *hobby*, trabajo doméstico o secundario, sin formalizarlo como tal. Según la charla informativa por la Unesco, mencionada a un inicio, debido a esta falta de validación o reconocimiento, por el mismo artista y la sociedad, es que el sector cultural y artístico es uno de los sectores sin seguros de vida y salud, ni pensiones.

14 Extracto del discurso de recibimiento del premio Inca Garcilaso de la Vega.

Referencias

Agurto, A. (2022, 7 de septiembre). El placer de comprar arte: un perfil del peruano que adquiere obras. *Diario Gestión*. <https://gestion.pe/tendencias/el-placer-de-comprar-arte-un-perfil-del-peruano-que-adquiere-obras-arte-peruano-pintura-noticia/?ref=gesr>

Anaya, G. (2018, 30 de enero). Fiscalía inmoviliza pinturas por presunta apología del terrorismo. *Diario Correo*. <https://diariocorreo.pe/politica/ministerio-publico-investigacion-pinturas-usa-expuestas-mali-799199/>

Belaunde, E. (2023, 29 de agosto). Controversia en la selección para la Bienal de Arte de Venecia 2024. “Cosmic Traces” versus “Koshi Kené”. *Lamula.pe*. <https://luisabelaunde.lamula.pe/2023/08/29/peru-en-bienal-de-arte-de-venecia/luisabelaunde/>

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Editorial Itaca.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.

Borea, G. (2017). *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Fondo Editorial PUCP.

Borea, G. (2021). *Configuring the new Lima art scene: An anthropological analysis of contemporary art in Latin America*. E-book by Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.4324/9781003085003>

ContentLab. (2019, 8 de noviembre). Arte: ¿su inversión puede generar una buena rentabilidad? *Diario Gestión*. <https://gestion.pe/especial/businessstyle/inversiones/arte-su-inversion-puede-generar-buena-rentabilidad-noticia-1994731>

Cruz, D. (2015, 14 de noviembre). Pepe Cobo: “El mercado de arte peruano es primigenio”. *Diario El Comercio*. <https://elcomercio.pe/economia/peru/pepe-cobo-mercado-arte-peruano-primigenio-204001-noticia/?ref=ecr>

Dávila, A. (2022). Estados Unidos: El impulso de las identidades latinoamericanas y latinas en los mercados del arte contemporáneo. En *La ciudad desde la antropología, miradas etnográficas*. Fondo Editorial PUCP.

Degregori, C. (2017). *No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.

Gargurevich, J. (2017, 15 de agosto). El día que López Antay derrotó a los cultos de Lima. *Blog Juan Gargurevich*. https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/#_ftn6

Gómez, J. (Ed.). (2017). *Interculturalidad y artes: Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Artes ediciones.

Kusunoki, R., & Majluf, N. (2019). Redibujar categorías. La incorporación del ‘arte popular’ a las colecciones del Museo de Arte de Lima. *Goya: Revista de arte*, (367), 140-153.

Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes*.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Editorial Capitán Swing.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. Editorial Herder.

Marx, C. (2003). *El capital*. LIBROdot.com. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf>

Merino, M. (1975). *Hacia una teoría del folklore peruano*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Ramos, V. (2012, 14 de mayo). INFORME: El mercado del arte en el Perú. *Diario .EDU*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/mercado-del-arte-en-el-peru/>

Restrepo, C. (2013). *Portafolio de artista: Una herramienta clave para una promoción poderosa*. PUNTUAL editorial.

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (Edubanco).

Ulfe, M. (2020). El arte, la memoria y la (pos)verdad en tiempos neoliberales: Las piezas de arte contemporáneo decomisadas del Museo de Arte de Lima. En M. Giusti (Ed.), *Verdad, historia y pos-verdad* (pp. 95-100). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
