



**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA
ESCUELA PROFESIONAL DE TURISMO Y HOTELERÍA
SECCIÓN DE POSGRADO**

**CARACTERIZACIÓN DE COLECTIVOS DE ARTES VISUALES
VINCULADOS A LA ESCUELA NACIONAL SUPERIOR
AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES DEL PERÚ (ENSABAP) Y EN
ACTIVIDAD, EN LIMA, EN 2019**

**PRESENTADA POR
ROSARIO LOAYZA CERRON**

**ASESORA
MILENKA CÁCERES HURTADO**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRA EN GESTIÓN
CULTURAL, PATRIMONIO Y TURISMO**

LIMA – PERÚ

2021



Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada
CC BY-NC-ND

El autor sólo permite que se pueda descargar esta obra y compartirla con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se puede cambiar de ninguna manera ni se puede utilizar comercialmente.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA
UNIDAD DE POSGRADO DE TURISMO Y HOTELERÍA**

**CARACTERIZACIÓN DE COLECTIVOS DE ARTES VISUALES
VINCULADOS A LA ESCUELA NACIONAL SUPERIOR AUTÓNOMA
DE BELLAS ARTES DEL PERÚ (ENSABAP) Y EN ACTIVIDAD, EN
LIMA, EN 2019**

**TESIS PARA OPTAR EL
GRADO ACADÉMICO DE MAESTRA EN GESTIÓN CULTURAL, PATRIMONIO Y
TURISMO**

**PRESENTADA POR
ROSARIO LOAYZA CERRON**

**ASESORA:
MG. MILENKA CÁCERES HURTADO**

LIMA, PERÚ

2021

DEDICATORIA

A mi amada madre; a mi padre ausente-presente siempre vivo en mí; a mis queridas e incondicionales hermanas y hermanos; a mis sobrinas y sobrinos, que alegran mis días; a mis entrañables amigas y amigos; y a Ker, luz que hiende la oscuridad.

AGRADECIMIENTOS

Mi especial agradecimiento a cada uno de los miembros de los colectivos de artes visuales que fueron entrevistados para la presente investigación, ya que, sin ellos y sus valiosas opiniones, este trabajo, simplemente, no hubiese sido posible.

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Páginas
PORTADA.....	i
DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE DE CONTENIDO.....	iv
ÍNDICE DE TABLAS.....	vi
ÍNDICE DE ANEXOS.....	viii
RESUMEN.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCCIÓN.....	xi
Descripción de la situación problemática.....	xiv
Formulación del problema.....	xvi
Objetivos de la investigación.....	xvii
Importancia de la investigación.....	xviii
Viabilidad de la investigación.....	xix
Limitaciones del estudio.....	xx
Metodología.....	xx
Estructura de la tesis.....	xxi
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....	1
1.1 Antecedentes de la investigación.....	1
1.2 Bases teóricas.....	5
1.3 Definición de términos básicos.....	24
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA.....	27
2.1 Diseño metodológico.....	27

2.2	Procedimiento de muestreo.....	28
2.3	Técnicas de recolección de la información.....	29
2.4	Técnicas de procesamiento de la información.....	31
2.5	Aspectos éticos.....	32
CAPÍTULO III: RESULTADOS.....		34
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN.....		57
4.1	Datos generales de los colectivos de artes visuales y de sus miembros.....	57
4.2	Historia de los colectivos.....	62
4.3	Gestión de los colectivos.....	69
4.4	Actividades y proyectos artístico-culturales.....	72
4.5	Relaciones internas y externas.....	77
CONCLUSIONES.....		80
RECOMENDACIONES.....		84
FUENTES DE INFORMACIÓN.....		86
ANEXOS.....		98

ÍNDICE DE TABLAS

	Páginas
Tabla 1. <i>Características de equipos y colectivos de artes visuales</i>	13
Tabla 2. <i>Clasificación de colectivos de artes visuales</i>	18
Tabla 3. <i>Mapa de literatura de factores de organicidad de colectivos de artes visuales</i>	21
Tabla 4a. <i>Datos generales de colectivos de artes visuales y de sus miembros</i>	36
Tabla 4b. <i>Datos generales de colectivos de artes visuales y de sus miembros</i>	37
Tabla 5. <i>Historia de colectivos: motivaciones para su formación y modalidad inicial de actividades</i>	38
Tabla 6. <i>Historia de los colectivos: acerca de su nombre</i>	39
Tabla 7. <i>Historia de los colectivos: sus etapas</i>	40
Tabla 8. <i>Historia de los colectivos: su continuidad</i>	41
Tabla 9. <i>Historia de los colectivos: su cohesión e identidad</i>	42
Tabla 10. <i>Gestión: organización, roles y funciones</i>	43
Tabla 11. <i>Gestión: formas</i>	44
Tabla 12. <i>Gestión: normativa</i>	45
Tabla 13. <i>Gestión: medios digitales y de otro tipo para la difusión de sus actividades y proyectos artístico-culturales</i>	46
Tabla 14. <i>Actividades y proyectos artístico-culturales: metodologías de trabajo</i>	47
Tabla 15. <i>Actividades y proyectos artístico-culturales: sistematización de experiencias y trabajos</i>	48
Tabla 16. <i>Actividades y proyectos artístico-culturales: temáticas predominantes</i>	49
Tabla 17. <i>Actividades y proyectos artístico-culturales: referentes e influencias</i>	

<i>principales</i>	50
Tabla 18. <i>Actividades y proyectos artístico-culturales: disciplinas de artes visuales predominantes</i>	51
Tabla 19. <i>Actividades y proyectos artístico-culturales: impacto en el público-participante y medición del mismo</i>	52
Tabla 20. <i>Relaciones internas: vínculos</i>	53
Tabla 21. <i>Relaciones internas: dificultades y conflictos</i>	54
Tabla 22. <i>Relaciones externas: interacción con el público-participante</i>	55
Tabla 23. <i>Relaciones externas: con el sistema artístico tradicional</i>	56

ÍNDICE DE ANEXOS

	Páginas
Anexo 1. Matriz de consistencia del diseño de investigación.....	99
Anexo 2. Mapa de colectivos de artes visuales de Lima, 1968- 2017.....	100
Anexo 3. Mapa de literatura sobre colectivos de artes visuales de 1979 a 2018.....	101
Anexo 4. Imágenes relativas a colectivos de artes visuales estudiados.....	103
Anexo 5. Ficha tipo cuestionario de datos sociodemográficos de colectivos de artes visuales y de sus miembros	112
Anexo 6. Guía de entrevista a miembros de colectivos de artes visuales.....	113

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación fue caracterizar a los colectivos de artes visuales vinculados académicamente a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) y en actividad, en Lima, en 2019. El diseño de esta es fenomenológico. La muestra de la investigación fue de tipo no probabilístico, y estuvo conformada, en total, por nueve colectivos: Arte Sano, Ashlanqueras, ComunespaciO, Cuando Hayamos Olvidado las Oligarquías (C.H.O.L.O.), 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo, Nervio y Trenzando Fuerzas, y el alcance de este estudio es la provincia de Lima, en el año 2019, donde los colectivos señalados realizaban, principalmente, sus actividades. Asimismo, para la presente investigación, se realizó una encuesta cualitativa y una entrevista estructurada, dirigida, grupal y especializada para la recolección de información, y los instrumentos utilizados en las mismas fueron las fichas tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos de artes visuales y de sus miembros, así como la guía de entrevista. Los resultados encontrados han permitido caracterizar a los colectivos estudiados, y se concluye que son autogestionarios, presentan múltiples motivaciones para su formación y objetivos comunes, trabajan de forma horizontal y realizan sus actividades y proyectos artístico-culturales fuera del sistema artístico oficial del arte.

Palabras clave: colectivo de arte visual, creación individual, creación colectiva, gestión, relaciones.

ABSTRACT

The aim of this research was to characterize the visual arts collectives academically linked to the Autonomous National Higher School of Fine Arts of Peru (ENSABAP, by its acronym in Spanish) and which were active in Lima in 2019. The design of this is phenomenological. The research sample is of a non-probabilistic type, and was made up, in total, of nine collectives: Arte Sano, Ashlanqueras, ComunespaciO, Cuando Hayamos Olvidado las Oligarquías (C.H.O.L.O.), 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo, Nervio, and Trenzando Fuerzas. The scope of this study is the province of Lima, where the indicated collectives mainly conducted their activities. Likewise, for the present research, both a qualitative survey and a structured, directed, group interview specialized in information gathering were carried out. The instruments used in them were the questionnaire-type file of sociodemographic data of the visual arts collectives and their members, as well as the interview guide. The results found have allowed to characterize the groups studied, and it is concluded that they are self-managed, present multiple motivations for their training and common objectives, work horizontally and carry out their activities and artistic/cultural projects outside the official artistic system of art.

Keywords: visual art collective, individual creation, collective creation, management, relationships.

INTRODUCCIÓN

En el marco de que la labor y producción de los colectivos de artes visuales en el Perú se ha hecho notar desde los sesenta y, especialmente, desde los setenta, pero no ha sido predominante ni suficientemente estudiada en comparación con la producción artística individual —ya que las investigaciones realizadas, así como las publicaciones sobre tales prácticas son escasas y, además, en su inmensa mayoría, están centradas en colectivos conformados de 1980 al año 2000—, la presente investigación aborda, estudia y caracteriza a varios colectivos de artes visuales, vinculados académicamente a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) y en actividad, en Lima, en 2019, no estudiados (como en el caso de los colectivos Artesano, 4 Sangres, Comunespacio y Trenzando Fuerzas) y a otros estudiados, pero no en profundidad ni de una forma sistemática (como en el caso de los colectivos Ashlanqueras, C.H.O.L.O., Espacio Abierto Grupo Gallinazo y Nervio), que se ubican fuera del sistema artístico tradicional y plantean otras formas de producción, distribución y consumo. Por medio de esta, se busca resolver la situación problemática que se presenta —al llenar el vacío teórico y académico que existe sobre el tema, acentuado por el carácter efímero de buena parte de la producción de los colectivos, así como por su poca visibilidad, que se relaciona, en parte, con las características particulares que poseen estos en relación con la creación, producción y gestión— para, así, servir a la comunidad artística, en general, y a los colectivos de artes visuales, en particular, además de que la presente investigación permite realizar, entre otros, una adecuada ponderación de los colectivos estudiados, una valoración objetiva de sus trabajos y del potencial que

tienen en el sector cultural y de las artes, y, en especial, en los espacios en los que tales intervienen y realizan sus actividades.

Respecto de la metodología empleada en la presente investigación, se hizo uso del enfoque metodológico de tipo cualitativo, pues se buscó comprender y explorar un fenómeno (colectivos de artes visuales) no explorado en algunos casos y poco explorado en otros casos, dado que, precisamente, algunos de los colectivos de artes visuales abordados en esta no han sido estudiados (como en el caso de los colectivos Artesano, 4 Sangres, ComunespaciO y Trenzando Fuerzas), y otros han sido estudiados insuficientemente, es decir, no en profundidad ni de una forma sistemática (como en el caso de los colectivos Ashlanqueras, C.H.O.L.O., Espacio Abierto Grupo Gallinazo y Nervio). El diseño empleado en esta fue fenomenológico, tal como puede observarse en la matriz de consistencia (Anexo 1), ya que se exploraron, describieron y comprendieron las experiencias de los miembros de los colectivos estudiados con respecto a su pertenencia a estos y descubre elementos en común de las vivencias y experiencias de estos y entre los miembros de diversos colectivos. Su alcance es de nivel descriptivo, porque describe diversos hechos y aspectos de un conjunto de colectivos de artes visuales que estudia, así como representaciones de los miembros de los colectivos de artes visuales respecto de los colectivos que integran y de las actividades que como parte de estos realizan, con el fin de lograr una mejor comprensión de estos, al analizar diversos aspectos de los mismos, tales como su historia, gestión, actividades y proyectos artístico-culturales y sus relaciones internas y externas, como atributos particulares de estos que, en su conjunto, permiten realizar y establecer, a través de este estudio, una caracterización de los colectivos de artes visuales que se abordan.

En relación con el procedimiento de muestreo, la muestra de la investigación, que comprendió colectivos de artes visuales, fue de tipo no probabilístico, y, por ser la población en estudio relativamente pequeña, al estar conformada por nueve colectivos vinculados académicamente a la ENSABAP, por ser algunos de sus miembros estudiantes o egresados de la misma: Arte Sano, Ashlanqueras, Comunespacío, C.H.O.L.O., 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo, Nervio y Trenzando Fuerzas, y por estar en condición de abordarlos, la muestra correspondió al total de colectivos que conforman la población estudiada, por lo que es igual a la misma, y el ámbito de estudio fue la provincia de Lima en el año 2019. Las técnicas de recolección de la información utilizadas fueron la encuesta cualitativa y la entrevista estructurada, dirigida, grupal y especializada, y los instrumentos empleados para recoger la información extraída fueron las fichas tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos y de sus miembros, así como la guía de entrevista, que cumplen con el rigor metodológico de la investigación científica, por su confiabilidad y validez, ya que cumplen con los criterios de credibilidad, transferencia y confirmación o confirmabilidad. Por último, respecto de las técnicas de procesamiento de la información, se utilizaron el análisis de contenido cualitativo y el análisis comparativo constante como estrategias para el análisis de los datos cualitativos.

Descripción de la situación problemática

A nivel mundial y, específicamente, en España, se ha identificado una problemática referida a la ausencia de estudios sobre colectivos de artes visuales, salvo excepciones para el caso de algunos colectivos recientes, aunque casi ninguna de estas investigaciones aborda el tema de forma completa y en profundidad, pese a que se ha observado un incremento de estos (Marín, 2013) y, por tanto, de su impacto a nivel cultural y social, y esta situación problemática contrasta con los estudios que existen relativos a la creación individual.

En América Latina, este panorama se replica, como, por ejemplo, específicamente, en Ciudad de Juárez, México, tal como lo especifica Bueno (2014), quien, después de una revisión bibliográfica, observó que los estudios respecto a los colectivos son escasos y los pocos que existen están desarrollados de manera muy general.

En el caso del Perú, y, específicamente, de Lima, en lo que respecta al campo de las artes plásticas, se presenta una problemática similar: si bien la producción colectiva se ha hecho notar desde los sesenta y, especialmente, desde los setenta, y, además, hoy existe una creciente proliferación de colectivos de artes visuales, especialmente, a partir de 2000 (Anexo 2), varios colectivos de artes visuales vinculados académicamente a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) y en actividad, en Lima, en 2019, no han sido estudiados, y otros sí, pero no en profundidad ni de una forma sistemática. También debe señalarse que existen pocos estudios sobre los colectivos de artes visuales en el Perú (Anexo 3), y estos están centrados en colectivos conformados de 1980 a 2000, Para el caso de los colectivos estudiados en la presente, Durand (2019), Sánchez (2018)

y Viza (2017) abordan, con distinto grado de profundidad, el trabajo de los colectivos Ashlanqueras, C.H.O.L.O., Espacio Abierto, Grupo Gallinazo y Nervio, mas no abordan el trabajo de los colectivos Arte Sano, ComunespaciO, 4 Sangres y Trenzando Fuerzas (Anexo 4), lo que, sin duda alguna, recalca y redundante, precisamente, en la importancia de esta investigación, que sí los incluye. En ese sentido, como lo precisó Sánchez (2018), se puede afirmar que el tema de los colectivos de arte es un tópico poco abordado por la historia del arte local actual y ello es parte de una situación problemática que, en líneas generales, puede extenderse y observarse en las artes peruanas (Investigación Nacional Crítica y Arte, s.f.).

Por otro lado, entre las diferentes causas que originan este problema, se han detectado las siguientes: esta problemática se explica, en parte, por las características particulares que poseen los propios colectivos en relación con la creación, producción y gestión, ya que, por ejemplo, se mantienen fuera del circuito del arte tradicional, y, por tanto, su visibilización resulta afectada (Marín & Salóm, 2013). Asimismo, el Estado y, en particular, el Ministerio de Cultura (MINCUL) no muestran interés por estudiarlos en profundidad y de forma sistemática, pese a sus posibilidades de impactar positivamente en el ámbito cultural y educativo.

Los efectos que implica esta problemática son varios: vacíos teóricos y académicos al respecto del tema; falta de sistematización del trabajo de estas colectividades y, por tanto, del impacto que generan; invisibilización de los colectivos e imposibilidad de comprender en profundidad este fenómeno social de importancia,

Por ello, precisamente, la presente investigación pretende generar nuevo conocimiento para llenar los vacíos teóricos y académico existentes sobre los colectivos de artes visuales —entendidos estos como grupos organizados de

personas que persiguen determinados objetivos comunes y que realizan prácticas colaborativas entre sí para la creación, producción y distribución de las actividades y proyectos de artes visuales que realizan, por lo general, en espacios públicos, en los que se impulsa el trabajo conjunto y la autoría compartida— que se abordan y estudian en la presente. Así, por medio de esta investigación, se busca resolver la situación problemática que se presenta.

Formulación del problema

Problema general

¿Cómo se caracterizan los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019?

Problemas específicos

¿Cuáles son las características generales de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, y de sus miembros?

¿Cuál es la historia de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las motivaciones para su formación, las referencias acerca del nombre de los colectivos y las etapas de los mismos?

¿Cómo es la gestión de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a su organización, formas de gestión, normativa y difusión de sus actividades y proyectos artístico-culturales?

¿Cómo son las actividades y proyectos artísticos de los colectivos de artes

visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a sus metodologías de trabajo, temática/s, referente/s e influencia/s, disciplinas de artes visuales predominantes, impacto que tienen en el público-participante, con el que interactúan, y a la medición del mismo?

¿Qué tipo de relaciones establecen los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las relaciones internas entre sus miembros en actividad, y a las relaciones externas con el público-participante, con el que interactúan, y con el sistema artístico tradicional?

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Caracterizar a los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019.

Objetivos específicos

Identificar las características generales de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, y de sus miembros.

Examinar la historia de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las motivaciones para su formación, las referencias acerca del nombre de los colectivos y las etapas de los mismos.

Identificar la gestión de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a su organización, formas de gestión, normativa y difusión de actividades y proyectos artístico-culturales.

Clasificar las actividades y proyectos artísticos de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a sus metodologías de trabajo, temática/s, referente/s e influencia/s, disciplinas de artes visuales predominantes, impacto que tienen en el público-participante, con el que interactúan, y a la medición del mismo.

Determinar las relaciones que establecen los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las relaciones internas entre sus miembros en actividad, y a las relaciones externas con el público-participante, con el que interactúan, y con el sistema artístico tradicional.

Importancia de la investigación

Atendiendo a que la presente investigación busca contribuir al conocimiento de un área de estudio —ya que aporta con la realización de una caracterización de algunos colectivos de artes visuales no estudiados y de otros estudiados, pero no en profundidad ni de una forma sistemática—, la presente es una justificación teórica, pues, según la naturaleza del móvil de la investigación (Tafur, 1995), esta realiza un aporte teórico original, nuevo y valioso al campo de estudio de la misma —ya que amplía el marco teórico de un ámbito científico determinado al adicionar nuevas proposiciones (Torres, 1997)—, a partir de la información señalada y del análisis comparativo y sistematizado de ciertos aspectos contenidos en la presente, que permiten caracterizar a los colectivos abordados en esta investigación.

Debe también señalarse que lo referido, además de llenar un vacío teórico y académico existente, también proporciona, por cierto, un marco de referencia

respecto del trabajo colectivo, que permitiría una mejor proyección y gestión cultural de las actividades y proyectos artístico-culturales de los colectivos de artes visuales, así como realizar, entre otros, una adecuada ponderación de estos y una valoración objetiva de sus actividades y del potencial que tienen en el sector cultural y de las artes, y, en especial, en los espacios en los que los mismos intervienen y realizan sus actividades, además de que esta puede servir como base para futuras investigaciones que profundicen en el tema o en ciertos aspectos de esta, por lo que, en consecuencia, de esta se beneficiarían no solo la comunidad científica en general, sino también la comunidad artística, en particular, y, sobre todo y más específicamente, los colectivos de artes visuales.

Viabilidad de la investigación

En cuanto a los recursos teóricos relativos al acceso a información y conocimientos, esta investigación es factible de realizar por estar inmersa dentro del campo artístico, ya que, al ser artista multidisciplinaria egresada de la ENSABAP y al haber trabajado en ella, se tiene relación directa con tal, acceso a las fuentes especializadas de su biblioteca y al Centro de Investigación de la institución.

En cuanto a los recursos humanos, la investigación fue factible de realizar en los colectivos de artes visuales estudiados, ya que fue posible abordarlos e incluso se conocía a algunos de los miembros de los colectivos de artes visuales que eran objeto de estudio en esta investigación —al haberse tenido dicha oportunidad, en condición de exdocente, cuando estos eran estudiantes de la ENSABAP—, además de que se mantiene, hasta la actualidad, comunicación directa con algunos de sus miembros, razón por la que se contó con suficiente acceso a información directa

primaria y valiosa.

En cuanto a los recursos financieros, la investigación fue factible de realizar, ya que se contó con los recursos monetarios necesarios y que son propios del investigador, razón por la que no se requirió de un financiamiento mayor o de ser auspiciada por algún entidad.

Limitaciones del estudio

Los elementos limitantes son la escasa bibliografía en el Perú sobre el tema, ya que no solo son pocos los estudios sistematizados y las publicaciones sobre el tema, sino que estas se concentran en los colectivos de artes visuales conformados de 1980 a mediados de 2000, los cuales tuvieron un gran impacto en el ámbito artístico y social, mas no dirigen sus estudios o el centro de estos a los colectivos de artes visuales que son objeto de estudio en esta investigación, razón por la que fue necesario recurrir a diversos medios digitales y otros como forma para recopilar y, luego, contrastar la información de estos obtenida. Por otra parte, también podría producirse cierta demora o retraso en el recojo de información, debido a que no es posible ubicar a los miembros en actividad de estos colectivos de artes visuales en un espacio determinado en que estos laboren, y, además, en varios casos, estos necesitan de la autorización del colectivo para conceder entrevistas, todo lo cual podría dificultar, por lo señalado, la recolección de datos.

Metodología

La presente investigación tiene un enfoque metodológico de tipo cualitativo, con un diseño fenomenológico, pues explora, describe y comprende las experiencias

de los miembros de colectivos de artes visuales estudiados en relación con su pertenencia a estos, y plantea elementos comunes de tales experiencias a modo hallazgos (Hernández et al., 2014), con el objetivo de conocer cuáles son los atributos afines que comparten los colectivos de artes visuales estudiados con el objetivo de realizar una caracterización de estos. Asimismo, la investigación tiene un alcance a nivel descriptivo (Ramos, 2020). La población de estudio fueron todos los colectivos de artes visuales vinculados académicamente a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, que, en total, fueron nueve, y la muestra estuvo constituida, por ser la población relativamente pequeña, por nueve colectivos: Arte Sano, Ashlanqueras, ComunespaciO, C.H.O.L.O., 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo, Nervio y Trenzando Fuerzas.

Estructura de la tesis

La investigación consta de cuatro capítulos. En el Capítulo I, se presenta el marco teórico de la misma, y se señalan los antecedentes de esta —que corresponden, en este caso, a Bueno (2014), García (2012), Marín (2004), Marín y Salóm (2013) y a Sánchez (2018)— y las bases teóricas —en las que se desarrollan ítems correspondientes a la creación individual y la marcha de la creación individual a la colectiva, la clasificación de agrupaciones artísticas visuales de creación colectiva, los colectivos artísticos, los colectivos de artes visuales en Perú, las clasificaciones de formas de creación artística colectiva en Perú, los colectivos de artes visuales vinculados académicamente a la ENSABAP y a la definición de términos básicos: *artes visuales*, *caracterización*, *gestión artístico-cultural*, *organización*, *producción artístico-cultural* y *relaciones*—. En el Capítulo II, se presenta la metodología, y se señalan el diseño metodológico —que corresponde a

un enfoque de tipo cualitativo, a un diseño fenomenológico con un alcance de nivel descriptivo—, el procedimiento de muestreo —que comprende una muestra no probabilística de nueve colectivos de artes visuales estudiados vinculados a la ENSABAP en el ámbito de la provincia de Lima en 2019—, las técnicas de recolección —que corresponden a las técnicas de encuesta cualitativa y a la entrevista estructurada, en las que se satisfacen la validez y confiabilidad de estas al cumplirse con los criterios de credibilidad, transferencia y confirmación o confirmabilidad—, así como el procesamiento de la información —para el que los instrumentos utilizados son las fichas tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos y de sus miembros, y la guía de entrevista, respecto de los que se utilizan como estrategias para el análisis de los datos cualitativos extraídos el análisis de contenido cualitativo y el análisis comparativo constante— y consideraciones sobre aspectos éticos —relativos a normas éticas, científicas y académicas que se han seguido y siguen durante el proceso de la investigación—. En el Capítulo III, se presentan los resultados de la investigación. En el Capítulo IV, se realiza el análisis y discusión de los hallazgos y resultados de la investigación. Por último, se plantean las conclusiones de la investigación y las recomendaciones correspondientes a la misma.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1 Antecedentes de la investigación

En la presente, los antecedentes seleccionados y que se señalan, luego de realizar la revisión teórica relativa al tema de estudio, corresponden a las investigaciones existentes sobre el tema. Asimismo, se debe señalar que, si bien se solicita que los cinco antecedentes de la investigación requeridos no excedan los cinco años de antigüedad, en el caso de la presente, se ha procurado cumplir con ello, aunque se ha incluido a tres antecedentes que exceden el tiempo de antigüedad establecido, porque dichas investigaciones son relevantes para la presente, a más de que contienen algunos ítems similares que las emparentan entre sí, porque existen pocas investigaciones de años recientes que aborden el fenómeno de estudio.

Sánchez (2018), en su investigación “Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes”, escrita con motivo de celebrarse un siglo de arte y, en particular, de la fundación y de exposiciones desde la ENSABAP, indagó sobre el derrotero seguido por los colectivos de artes visuales en el Perú desde los setenta hasta la actualidad, así como sobre los procesos artísticos, metodología, concepción y atribución de la obra desde una visión de colectividad y no desde el individuo-artista. La investigación tuvo un enfoque cualitativo; la metodología fue de nivel exploratorio; la recolección de datos se realizó a través de entrevistas; y la muestra seleccionada comprendió 14 colectivos, desde 1978 hasta 2018, vinculados académicamente a la ENSABAP: Ambre, Ashlanqueras, Atraso Menstrual, Cuando Hayamos Olvidado las Oligarquías (C.H.O.L.O.), El Codo, El Colectivo, Grupo Gallinazo, grupo Paréntesis, Los de Lima, Los Salvajes, MUTA, Nervio, Taller E.P.S. Huayco y la plataforma Signo

por Signo. Entre los resultados, se halló que uno de los factores para la generación de colectividades fue la amistad, relacionada con intereses estéticos comunes y aspectos generacionales coincidentes, y consolidada sobre todo por la convivencia de sus miembros en la ENSABAP, cuyo currículo ya se encuentra articulada con lo colectivo y la creación colectiva, que, surgen, en las nuevas generaciones, como una actividad natural. Además, se puede señalar que la investigación concluyó, entre otros, que los colectivos de artes visuales son colectividades que se visibilizan en el país desde los setenta y proponen nuevas formas de expresión, en las que la creación es un hecho conjunto o colectivo (a diferencia de los colectivos de la década anterior, en los que sus miembros creaban de forma individual y solo exponían sus obras en conjunto o de forma colectiva), en el que se revela una tensión constante entre el yo y lo colectivo en cada uno de sus miembros.

Bueno (2014), en su investigación “Colectivos artístico-culturales y política cultural en ciudad Juárez, Chihuahua, 2010-2013”, con la que obtuvo el grado de maestro en Acción Pública y Desarrollo Social, otorgado por El Colegio de la Frontera Norte, A. C., señaló que su objetivo era conocer las características socioculturales de los colectivos que estudió, así como su incidencia en la configuración de la agenda local en el ámbito cultural de Ciudad Juárez, Chihuahua, en 2010-2013. El enfoque fue cualitativo; la metodología, de nivel explicativo causal; la muestra seleccionada comprendió cuatro colectivos artístico-culturales: Bazar del Monu, Colectivo Vagón, Punta de Lanza y Resizte, que fueron caracterizados, y, asimismo, se determinó el perfil general de sus miembros: personas de diversas edades (desde los 24 hasta los 52 años) cuyas actividades, por lo general, están ligadas a disciplinas artísticas y/o culturales, y cuentan con estudios académico-profesionales correspondientes a las

artes, las humanidades y las ciencias sociales. Entre los resultados, se halló que, entre las motivaciones para agruparse en colectivos, se encontraban: el trabajo eficiente, con horizontalidad en la toma de decisiones, centrado en el hacer y que demanda una menor inversión de tiempo y económica, así como obtención de apoyo o financiamiento por parte de instituciones gubernamentales. Asimismo, precisó que los lugares donde se reúnen y realizan sus proyectos son, en la mayoría de casos, son escenarios informales, tales como la casa de alguno de sus miembros o en restaurantes, entre otros. Entre las conclusiones a las que llegó, se puede indicar que dichos colectivos permiten otras dinámicas de convivencia y participación social, como la horizontalidad en la toma de decisiones, el planeamiento de estrategias en escenarios informales y la autogestión.

Marín y Salóm (2013), en su investigación “Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes”, buscaron generar un archivo-red-laboratorio con el objetivo de crear y compartir conocimientos en torno a la cultura colectiva de la Comunidad Valenciana. El enfoque para su análisis fue cualitativo; la metodología, constructivista y de nivel descriptivo; la recolección de datos se realizó a través entrevistas y cuestionarios, y la muestra fueron colectivos artístico-culturales de la Comunidad Valenciana, redes de colectivos y espacios autogestionados. Entre sus resultados, hallaron que, por lo general, los colectivos estaban fuera del sistema oficial del arte; se movían por objetivos comunes (elemento principal de cohesión y de su agrupación); estaban conformados por pocos miembros; eran más o menos estables; incorporaban colaboradores con distintos grados de responsabilidad de acuerdo con los proyectos; tendían a generar redes de colectivos y espacios autogestionados nacionales e internacionales; y, en la mayoría de casos, su labor no

era compensada económicamente, por lo que desarrollaban modelos de autogestión y utilizaban licencias *creative commons* y *software* libre para sus proyectos.

García (2012), en su investigación “Los colectivos artísticos y el cambio cultural en Castilla y León (1975-1996)”, con la que obtuvo el grado de doctor en Historia, otorgado por la Universidad de Valladolid (UVa), señaló que, entre sus objetivos, se encontraba comprender el impacto social y cultural de los colectivos. El enfoque fue cualitativo; la metodología, de nivel explicativo causal; la muestra seleccionada comprendió 27 colectivos artísticos de Castilla y León. Entre sus resultados, halló que los colectivos estaban conformados, generalmente, por tres integrantes, que eran amigos o compañeros, que solían ser de la misma generación y tener diferencias de edad que no superaban los 15 años. Asimismo, determinó que la mayoría de los colectivos desarrollaban el modelo de autogestión, y tenían dificultades para recibir apoyo o subvenciones institucionales y gubernamentales, por no estar inscritos en los registros administrativos oficiales.. De la investigación, se concluyó que solo una cantidad muy reducida de tales logró un impacto social y cultural, y la organización y gestión fue uno de los ejes para lograrlo, que se caracterizó por estar alejada de las instituciones oficiales y tradiciones artísticas, impulsar el arte contemporáneo y crear un mercado de arte atractivo en la periferia.

Marín (2004), en su investigación “Creación colectiva en las artes visuales: análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000”, con la que obtuvo el grado de doctora, otorgado por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), señaló que su objetivo era definir las características de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000. El enfoque fue cualitativo; la metodología, de nivel descriptivo; y la muestra seleccionada

comprendió 10 equipos. Entre los resultados, halló que la mayoría de equipos estaba conformado por dos miembros, lo que les permitía una mayor organicidad y estabilidad, expresada en tener una actividad de diez años como mínimo, y su formación se debía a motivaciones de índole personal (tales como ser compañeros de estudios al momento de agruparse, tener relaciones de pareja, y búsqueda de reforzamiento personal para enfrentar retos profesionales) y al hecho de compartir objetivos comunes –cuyo replanteamiento suponía o implicaba una nueva etapa en la vida de los equipos-- e incluso necesidades logísticas, que, en grupo, podían resolver y cubrir para poder concretar sus proyectos colectivos, mientras que, a nivel individual, desarrollaban principalmente y en paralelo la actividad docente.

1.2 Bases teóricas

1.2.1 La creación individual

La creación de la imagen del artista individual se ha ido formando a lo largo de la historia y logrado momentos de mayor notabilidad, como, por ejemplo, en el caso del Renacimiento, en el siglo XV. Shiner (2004), en su investigación histórica y filosófica respecto del arte, sustentó que es en ese tiempo cuando inició el concepto moderno de *artista*, pero todavía ligado a la imagen de artista/artesano. En el siglo XVIII, en Europa, el cambio del concepto de *arte* trajo como consecuencia la separación de los conceptos *artista* y *artesano*, relacionando el primero ahora con la idea de *genio*. Además, el surgimiento de un nuevo sistema, donde predominó la idea del *artista creador de obra de arte* y destinada a ser acogida por el mercado con fines de intercambio y contemplación, formó parte de este cambio.

En el siglo XIX, la imagen y el estatus del artista se consolidaron con el

supuesto pensamiento de que son los artistas los únicos con capacidades creadoras (Marín, 2004). Asimismo, la artista Marín (2009b) refirió, respecto del artista individual, que se ha protegido el mito del “genio = estilo de autor = firma = valor de mercado” (p. 1), así como el sistema del arte que lo sustenta, mediante diversas estrategias cimentadas en la visión de un proceso creativo concebido como algo misterioso, de acuerdo con la que el artista vive alejado de la sociedad o al margen de las coordenadas de esta (Arrazola-Oñate, 2012) y con una capacidad creativa que es/sería propia de dioses. Por su parte, la artista Arrazola-Oñate (2012) señaló también que esta imagen del artista fue privilegiada por el sistema artístico, que la mantuvo casi sin variaciones en el tiempo, debido a intereses creados por el mercado, a pesar de las importantes transformaciones que ha tenido y tiene el arte.

Por otro lado, el artista Osorio (2016) sostuvo que existe una sobrevaloración de la imagen del artista romántico, relacionada con poderes divinos y con el misterioso proceso de creación: “el artista-genio individual, insistentemente defendido por el mercado del arte y las instituciones, ha resultado ser especialmente rentable ... Cualquier principio ha sido, durante mucho tiempo, acallado y relegado a la desconsideración” (p. 30). De este modo, se puede observar cómo los autores, en sus investigaciones sobre la creación colectiva y de autoría individual, en las que expresan una mirada crítica respecto del modelo del artista creador, el proceso creativo y el sistema artístico, coinciden en la idealización que se ha construido sobre el artista, que guarda correspondencia con una de las ideas que construye y difunde el sistema artístico.

La mirada que se tenía del artista equivalía a una tergiversada concepción que estaba ligada al origen mítico y sobrenatural que se le asignó, como, por ejemplo,

aparentemente con total autonomía y desligado de su entorno; por lo tanto, su trabajo necesariamente debía ser individual y sin ninguna intención social. No obstante, lo cierto es que esa forma de creación correspondía y se regía por el pulso de la época, por lo que, de lo indicado, se puede deducir que la construcción y sustento en el tiempo de este estereotipo de artista fue posible por el sistema de producción y de intercambio artístico, imagen que, por cierto, aún hoy —por las circunstancias señaladas— coexiste con otras formas de expresión artística.

1.2.2 De la creación individual a la creación colectiva

A mediados del siglo XIX, conforme lo señaló Marín (2009a), los conceptos de *genio creador* y de *acto creativo* fueron siendo desmitificados por la evolución de las distintas disciplinas que favorecieron el desarrollo del modelo de producción colectiva que ahora se conoce, y que centró su análisis en las consecuencias que se derivan de esta forma de producción e intercambio en el área artística.

En el siglo XX, entró en crisis el paradigma del artista-genio, debido a cambios en la estructura productiva y en la manera de intercambio en general, que influyó también en el ámbito que ocupa el presente trabajo de investigación en particular, lo que trajo como consecuencia un variopinto mercado cultural. Diversos estudios sobre los procesos creativos pusieron en cuestión y derrumbaron la idea de que la creatividad era exclusiva de los artistas. Al respecto, Osorio (2016) señaló, por ejemplo, que “el proceso creativo, antes oscuro y privado, se ha convertido en objetivo de investigación, y se ha traído a la luz los misteriosos mecanismos humanos de la poética a través de numerosos estudios” (p. 28). De este modo, se disipan las percepciones equívocas que se mantenían sobre la creatividad, y, en tal sentido, se

habla primero de la muerte del autor en el plano literario y, luego, ello se lo traslada a las artes visuales haciendo referencia a la muerte del artista-autor, y, precisamente, este panorama permitió que la creación colectiva destaque nuevamente al considerar que todos los individuos poseen la capacidad de crear, además de cuestionar lo relacionado con la autoría de la obra de creación. Asimismo, conviene recalcar que la creación colectiva —que no es un fenómeno reciente, tal como lo indicó Marín (2004), sino que está presente desde la prehistoria, y siempre ligado a cambios sociales e ideológicos de acuerdo a cada periodo histórico— resurgió con fuerza en las vanguardias artísticas y se desarrolla hasta la actualidad.

La creación colectiva contemporánea reconoce múltiples formas de creación y producción que privilegian la colaboración y el reconocimiento de la autoría colectiva, y esta, cuando se concreta en el ámbito artístico, como lo señaló Marín (2013), “conlleva un reconocimiento de la capacidad de crear con otros y contextualizadamente, cuestiona los valores establecidos de genialidad individual y los roles tradicionales del artista” (p. 59).

Así, puede entenderse por *obra colectiva* a la creada por varios autores, pero en la que no es posible identificar los diversos aportes y a sus correspondientes autores, porque sus diferentes contribuciones se funden de tal modo en el conjunto de la obra, con vistas al sentido colectivo y de lo colectivo con las que han sido concebidas, tal como así se la define en el acápite 22 del artículo 2 de la Ley sobre el Derecho de Autor, establecida por Decreto Legislativo N° 822 (Consejo de Ministros, 1996a; 1996b), que establece que *obra colectiva*:

Es la creada por varios autores ... y ... o no es posible identificar a los autores, o sus diferentes contribuciones se funden de tal modo en el conjunto ... que no

es posible atribuir a cada uno de ellos un derecho indiviso sobre el conjunto realizado. (p. 3)

Esto guarda, por cierto, correspondencia con la definición señalada, al respecto, por Mejía (2000), para el caso de República Dominicana, y, también, por el Congreso de la República de Guatemala (1998), para su respectivo país, de lo que se podría deducir que la definición señalada sobre obra colectiva resulta extensiva a varios países de Latinoamérica.

Se puede observar, entonces, cómo estos cambios afectan la percepción de la sociedad hacia la figura del artista individualista, antes aceptada sin cuestionamientos. De este modo, se abre el camino a otras posibilidades de creación, como la colectiva, en la cual la figura del artista individual deja de ser el foco central para privilegiar la participación activa en grupo y de otros en el proceso de creación. Como consecuencia de ello, se difiere también la recepción de la obra y proyectos de estos en lo que se respecta a su intercambio y contemplación, y estos aspectos se contraponen a los del sistema artístico imperante, cuyo mercado considera la autoría como uno de los pilares de la valoración económica de la obra y privilegia el individualismo, hecho que no es ajeno a las artes plásticas visuales, pues en estas tal es también su tendencia en lo que respecta a la creación, como lo señaló Bonino (2016) —miembro del colectivo de arte multidisciplinario MUTA, también conformado, de 1997 a 1999, por los artistas de la ENSABAP: Carlos Troncoso, Nola Ordóñez, Patricia Saucedo y Sun Cok, como lo señaló Sánchez (2018)—.

Al respecto, se debe señalar que ello no resulta extraño de entender si se considera, como lo señaló Acha (2012), al “arte como un fenómeno económico, al

conceptuarlo como un conjunto de producción, distribución y consumo” (p. 16), ya que, precisamente, “desde mediados del siglo XIX, circula la obra de arte como mercancía” (p. 161), que es un componente de su comercialización, junto con el valor de cambio de la obra de arte y la propiedad privada sobre la misma, que constituye un efecto importante del capitalismo y produce, a la vez, efectos artísticos en “transformaciones de la producción, distribución y consumo de las artes visuales” (p. 146), por lo que, siguiendo a Acha (2012), cabe preguntarse: “hasta qué punto el artista produce obras sin interferencias mercantiles” (p. 115), puesto que, en la medida que los artistas o trabajadores del arte dependan de la venta de sus creaciones para su existencia u otros, estarán o su obra estará, sin duda, en mayor o menor grado, influidos/a o condicionados/a por el mercado y el sistema capitalista, y, en ese contexto, de acuerdo Bourdieu (2011): “el peso de los hábitos de pensamiento y de las tradiciones, la lógica específica de los campos en los que están insertos separa a los artistas, los escritores y los científicos” (p. 174), y precisa que esto es así pese a que estos tienen un conjunto de valores en común, tales como “el rechazo a los intereses comerciales, y desafíos tales como la defensa de su autonomía contra la intrusión de los poderes político, económico o periodístico” (p. 174).

Ahora bien, aunque estas dos posturas descritas de creación son opuestas, siguen coexistiendo debido al sistema de producción vigente y al desarrollo desigual de las culturas, que, en nuestra sociedad multiétnica, multicultural y geográficamente disímil, son exponencialmente mayores. No se puede afirmar que una sea mejor que la otra, sino que cada una cumple una función dentro del contexto en que se desarrolla, como, por ejemplo, en relación con la forma de procesar el entorno. En consecuencia, de acuerdo con lo señalado, se observa la predominancia alterna de

un tipo de creación sobre otra. Además, al respecto de la producción artística individual y de la colectiva, así como de las colectividades artísticas desde Bellas Artes, conviene considerar que, si bien, como lo señaló Valdez (2018), muchos artistas bellasartinos se ciñen al modelo de artista individual, considerando sus identidades y miradas personales, por contraparte, mucho de la producción de arte de vanguardia y contemporáneo considera y destaca las creaciones de carácter colectivo y grupal, además de que, en diversas formas de lo que se produce en el país, como en el caso de las artes tradicionales, subyacen identidades colectivas y grupales, y la colectiva constituye una producción que se puede observar desde los sesenta y, en especial, setenta, a modo de respuesta ante el contexto social y el ámbito artístico en el Perú, y en la que se expresa, de diverso modo, un cambio en el paradigma individualista de la obra arte hacia el trabajo colaborativo y hacia una metodología de trabajo que lo haga posible y de modo eficiente Sánchez (2018).

Además, Sánchez (2018) consideró a los colectivos como el resultado de una búsqueda por parte de artistas para formar colectividades a modo de seres sociales con el objetivo de que estas amplifiquen sus voces y disuelvan el sello distintivo de individuo-artista con el que la mayoría de ellos y, en este caso, de los miembros de los colectivos estudiados fueron formados, y, al hacerlo, dio cuenta de una permanente dialéctica entre el yo y lo colectivo, con la que los miembros de los colectivos se enfrentaban en la creación, metodología y atribución de la obra, que implica, entre otros, responder a interrogantes sobre la identidad del autor o los autores, de quién/es fue la idea y cómo se va a firmar la obra, en un contexto en que el individualismo —y no solo en el campo del arte— parece imponerse como única posibilidad de desarrollo en el Perú, y ante la que la acción de los colectivos

abordados en la exposición referida —por ejemplo, grupo Paréntesis, la plataforma Signo por Signo, Taller E.P.S. Huayco, El Colectivo, El Codo, C.H.O.L.O., Ambre, Los Salvajes, Grupo Gallinazo, Nervio, Atraso Menstrual y Ashlanqueras—, sea de forma consciente o no consciente y en diverso grado, muestra, en sentido contrario, un hacer en el que se resta el peso de la individualidad del artista en función de la colectividad, concretada, en este caso, por el colectivo en sí, como hecho que implica, además, una práctica que genera diversas tensiones y potencia otras posibilidades de desarrollo individuales y colectivas en lo que respecta a la práctica artística.

1.2.3 Clasificación de agrupaciones artísticas visuales de creación colectiva

La creación colectiva, de acuerdo con Marín (2013), puede ser clasificada así: asociaciones, grupos y colaboraciones esporádicas, que son considerados “términos tradicionales” (desde mediados del siglo XIX hasta 1950); y equipos, colectivos y prácticas colaborativas, que son considerados “términos contemporáneos” (desde 1950 hasta 2012), de los que se señalan sus procesos y metodologías. Asimismo, al comparar la producción artística en los colectivos y en los equipos (Tabla 1), se observa que el análisis de Marín (2004; 2009a; 2009b; 2013), basado en una abundancia de especificaciones, le permite discernir entre equipos, grupos y colectivos como formas colaborativas, aunque, a la vez, se debe señalar que tales clasificaciones, tal como se las concibe, no son aplicables al contexto peruano, debido a las características propias que este presenta.

1.2.4 Colectivos artísticos

Marín y Salóm (2013) definieron los colectivos artísticos, limitados dentro del

campo de las artes visuales, como formas específicas de actividad artística colaborativa que, “a pesar de su esencia difusa y cambiante y su variedad de planteamientos” (p. 63), forman pequeñas comunidades, entendidas estas, de acuerdo con Ontza y el Equipo de Redacción PAL (1981), como “conjunto[s] estable[s] de personas que tienden, en común, a la consecución de determinados intereses” (p. 104), claves para la cohesión y la motivación del trabajo colectivo, que, por lo general, se realiza al margen del sistema oficial del arte.

Tabla 1

Características de equipos y colectivos de artes visuales

Ítem	Características	
Naturaleza	Los equipos	Los colectivos
	Estable y fuertemente cohesionada	Difusa e inestable
Organización	Generalmente entre artistas Sin jerarquías, corresponsabilidad de todos los miembros	Interdisciplinarios Sin especificar
	Casi siempre conformado por dúos	Muy numerosos
Objetivos	Sin especificar	Sociales, políticas o de activismo social
Duración	Larga	Efímera
Proyectos	Creación de obras convencionales	Actividades de mediación o de gestión
Relaciones	Generalmente cercano a los circuitos oficiales del arte	Generalmente, fuera de los circuitos oficiales del arte
Autoría	Coautoría	Sin especificar
Valoración en el mercado	Sin especificar	Actividades, muy generalmente, sin compensación económica
Relaciones internas	Contacto e intercambio directo- lazos afectivos	Generalmente, los miembros o participantes no se conocen.
Relaciones externas	Sin especificar	Relación directa con el público que, en muchos casos, es parte de la obra (público-participante)
Ámbito de acción	Sin especificar	Actividades vinculadas a colaboraciones con ciudadanos de contextos locales

Nota. Elaboración propia con base en las características de los equipos y colectivos señalados en “La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000”, “Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo” (“Formas de creación colectiva” e “Introducción a la creación colectiva”) y “Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012), en los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo”, por T. Marín, 2004, 2009a, 2009b y 2013, respectivamente.

Por su parte, Desjardins (2012) definió a los colectivos artísticos como grupos que se organizan y crean estrategias con el fin de obtener recursos y financiamiento para hacer posibles sus proyectos. Sus producciones artísticas se caracterizan por la autoría compartida y prácticas artísticas centradas sobre todo en los procesos y el contexto; en cuanto a la organización del trabajo, este es horizontal e independiente, y mantienen cierta relación de distancia con las instituciones estatales y privadas.

Respecto de la definición del término *colectivo*, el colectivo Grupo Electrónico —surgido en 1991, de acuerdo con Limache (1993), e integrado, entre otros, por Emilio Santisteban, Augusto del Valle, Claudia Coca, César Namuche y Beto Romero—, citado en Sánchez (2018), prestó atención al factor de la creación colectiva y señaló que “el término más apropiado es el de colectivo de arte: es lo que diferencia a los artistas que se reúnen para exponer juntos de los que nos reunimos para crear juntos” (p. 37). Por su parte, Noriega (2011) señaló, al respecto, que el trabajo del colectivo supone una negociación de la factura personal entre sus miembros; mientras que el trabajo individual, una negociación consigo mismo y a nivel del mismo ser.

Asimismo, Desjardins (2012) realizó una investigación de colectivos artísticos contemporáneos desde el enfoque de la gestión cultural, en la que analiza la autogestión de estos y evidencia cómo contribuyen a redefinir actividades básicas del arte, como son la producción y la distribución (ya que desarrollan un papel activo en la configuración de la escena cultural y artística, y, al gestionar espacios para desarrollar y legitimar las prácticas que realizan, crean nuevos canales de distribución), y, aunque no se lo menciona, también la actividad de consumo, debido a que estas tres actividades son interdependientes (Acha, 2012).

De lo señalado, se puede afirmar, entonces, que los colectivos de artes visuales hacen referencia a grupos organizados de personas que persiguen determinados objetivos comunes y que realizan prácticas colaborativas entre sí para la creación, producción y distribución de las actividades y proyectos de artes visuales que realizan, por lo general, en espacios públicos, en los que se impulsa el trabajo conjunto y la autoría compartida. Asimismo, estos se caracterizan por desarrollar un trabajo independiente, autogestionado y horizontal, así como por mantener distancias respecto del sistema artístico tradicional del arte.

1.2.5 Colectivos de artes visuales en Perú

La labor del artista en el campo de las artes plásticas en el Perú es, y no de ahora, una práctica principalmente individual —como modelo predominante de producción desde el Renacimiento hasta la actualidad (Marín, 2009)— y marcada en gran medida por una tradición académica virtuosista, canónica, galerística y elitista; mientras que la producción colectiva, si bien se ha hecho notar, en el Perú,

De acuerdo con López (2016), se conformaron, con distintos fines y de diverso tipo, formas nuevas de organización colectiva, concretadas en colectivos de artes visuales. Tal es el caso de Señal (1965) y Arte Nuevo (1966), en los que el trabajo colectivo comenzó a ser ponderado, mientras que, tiempo después, ya en los ochenta, se formaron otros importantes colectivos de artes visuales, que realizaron trabajos colaborativos, tales como el grupo Paréntesis (1979), el Taller E.P.S. Huayco, (1980) —que expresaría una especie de tránsito entre la producción individual y la colectiva, como se puede observar en varias de sus obras y proyectos, firmados individualmente, pero presentados como trabajo colectivo, mientras que otros sí son obra colectiva en sí desde la idea creadora hasta su producción, realizada por todos

sus miembros conjuntamente—, el Grupo Chaclacayo (1982) y Bestiario/Los Bestias (1984), —que, como lo señaló Martuccelli (López et al., 2018), “logró características propias ligadas al diseño participativo y la construcción colectiva, el reciclaje y la noción de *intervenciones*, que podríamos llamar irrupciones” (p. 27)—.

Luego, en los noventa, como lo señalaron Sánchez (2018) y Vich (2004), se fundaron los colectivos Grupo Electrónico (1991), La Resistencia (1996), Los de Lima (1996), MUTA (1996), Los Aguaitones (1998) y Laperrera (1999); pero fue recién a partir del año 2000 cuando se apreció un cambio sustancial en los mismos, de acuerdo con el que los artistas empezaron a formar colectivos no solo entre ellos, sino también junto a personas de otras disciplinas (aunque, ciertamente, Bestiario/Los Bestias ya había inaugurado esas prácticas hace más de una década y media antes), e impulsaron y fomentaron la participación de estas personas, en general, como parte medular de sus prácticas artísticas multidisciplinarias, además de usar el espacio público para desarrollar estas (práctica también de otros colectivos que los precedieron), tal como en el caso de los colectivos Colectivo Sociedad Civil (2000-2001) y Todas las Sangres Todas las Artes (2000-2001), tal como lo señaló Vich (2004).

En esa línea de ideas, se puede señalar, al respecto, que, para el caso de Lima, más allá del conjunto de colectivos que sí han sido estudiados, existe un universo de colectivos de artes visuales vinculados académicamente a diversas casas de estudios —como, por ejemplo, a la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y a la ENSABAP— que no lo han sido, y tal es el caso de los colectivos: El Codo (2003-2008), Pie Derecho (2005-2006), Vejiga de Pez (2010-2016), ¿EmergenteS? (2010-actualidad), Verde Rojo (2011-2013), Colectivo Los Tumbafiestas (2012-s.f.), 4

Sangres (2012-actualidad), Arte Sano (2013-2019), Intervenidxs (2013-2014), Colectivo Ramón Collar (2014-2015), ComunespaciO (2014-actualidad), Mujeres Libres (2015-2019), Enfoque (2016) y Trenzando Fuerzas (2017-actualidad), entre otros, varios de los cuales son, en esta, objeto de estudio.

1.2.6 Clasificaciones de formas de creación artística colectiva en Perú

En el caso de Perú, las clasificaciones que existen relativas a las formas de creación artística colectiva solo hacen referencia o mención a los *colectivos* y, en algunos casos, a *grupos*, y estos dos términos se utilizan como sinónimos.

H. Rodríguez (comunicación personal, 14 de junio de 2016) —uno de los miembros del colectivo Taller E.P.S. Huayco (1980)— planteó la siguiente clasificación de colectivos: comunitarios, contraculturales o autogestionarios y gremiales (Tabla 2), basado en su experiencia artística en el campo de la creación colectiva.

1.2.7 Colectivos de artes visuales vinculados académicamente a la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP)

En lo que respecta a la formación académica de los miembros de los colectivos abordados en la presente, se puede afirmar que la mayoría de ellos tienen formación bellasartina, y por lo menos dos de los miembros de cada colectivo estudian o estudiaron en ella.

Respecto de esta, en el marco del centenario de la ENSABAP (1918-2018), se produjeron algunas investigaciones sobre la historia de los colectivos de arte. Al respecto, Sánchez (2018) indicó, como hechos y antecedentes de estos, que, ya en

los setenta, Francisco Mariotti —miembro del colectivo Taller E.P.S. Huayco, integrado también, de acuerdo con Buntinx (2005), por María Luy, Rosario Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar—, en la presentación de su curso “Concepción y desarrollo de proyectos de arte y comunicación” en Bellas Artes, señaló la necesidad de concretar conformaciones colectivas, e indicó, como parte de la metodología de su curso, que “se constituirán en grupos de trabajo, concebirán y desarrollarán sus propios proyectos, elaborando tanto la parte teórica como la práctica en forma de textos, dibujos, modelos y maquetas, catálogos, afiches y otros” (p. 38).

Tabla 2

Clasificación de colectivos de artes visuales

Ítem	Tipos de colectivos		
	Comunitarios	Contraculturales o autogestionarios	Gremiales
Conformación	Artistas comprometidos políticamente	Grupos subterráneos	Gremios o asociaciones formados por artistas visuales
Objetivo	Romper el circuito convencional	Romper el circuito convencional	Obtener protección y ayuda mutua
Desarrollo de la obra	Arte crítico	Rechazo de cánones establecidos y de partidos políticos	Sin especificar
Gestión	Autónomos, autogestionarios (exposiciones, espacios, donaciones, financiamiento) Estrategias definidas	Autónomos, autogestionarios (exposiciones, espacios, donaciones, financiamiento)	Sin especificar
Producción	Colectiva y en la comunidad	Estrategias definidas	Sin especificar

Nota. Resumen de tipos de colectivos en Lima elaborado con base en la comunicación personal con H. Rodríguez (14 de junio de 2016).

Por otro lado, debe prestarse especial atención a que, luego del otorgamiento del rango universitario a la ENSABAP el 13 de diciembre de 2008, por Ley N° 29292

(Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria [SUNEDU], 2018), se realizó, en 2010, un ajuste de su malla curricular (planes de estudio), acorde a la Ley Universitaria N° 23733 que se encontraba vigente (ENSABAP, 2017), y este supuso, entre otros, la incorporación de nuevos docentes, que guardaban correspondencia con el nuevo perfil requerido de artista-investigador y que animaron y motivaron con su labor pedagógica la realización de acciones colectivas fuera de las aulas, aunque, por otra parte y en sentido contrario, varios miembros de los colectivos artísticos, respecto de su origen, señalan que las colectividades, en varios casos, se generaron de forma reactiva ante carencias de la Escuela, esto es, como respuesta a deficiencias metodológicas de enseñanza y en las políticas culturales, entre otros, y no la conciben, en realidad, como propiciadora ni articuladora de sus prácticas colaborativas y colectivas.

Asimismo, se debe indicar que, como lo señaló Sánchez (2018), se observa que “la mayoría de colectivos de artistas plásticos de estos últimos cuarenta años en el Perú han surgido principalmente desde la ENSABAP y no desde otras escuelas de arte nacionales” (p. 38), lo que, en parte, se explicaría por las propias articulaciones de la institución, pero, también, por sus propias carencias, que impulsaron rupturas y búsquedas con la finalidad de resolverlas. Asimismo, al respecto, se debe considerar que, como lo refirió Munive (2014), la ENSABAP y la Facultad de Arte de la PUCP constituyen las principales escuelas de artes plásticas en el país, “dada su continuidad de casi un siglo en el caso de la primera” (p. 193), entre otros, y porque, además, “no se puede comprender la historia del arte peruano del siglo XX sin incluir estos dos centros de formación académica” (p. 193).

Por su parte, Durand (2019) abordó ciertos aspectos de los colectivos de arte comunitario Ambre, C.H.O.L.O., El Colectivo y Espacio Abierto, conformados por estudiantes de la ENSABAP o que surgen de esta, y cuyas propuestas artísticas, en especial, concretadas en murales en calles y barrios de la capital peruana, expresan un énfasis en dinámicas comunitarias —que promueven el uso del espacio público con empleo de relaciones colectivas durante el proceso de comunicación y creación, y que cuestionan el mercado artístico y el arte de galería y de museo— y participativas —que contrastan con otras en las que el espectador tiene y cumple una función pasiva, y cuestionan, como lo señaló Palacios (2019), la idea y posición del artista como creador aislado y genial en lo que respecta al proceso creativo—.

En relación con los factores de organicidad (Sánchez, 2018) de colectivos de artes visuales (Tabla 3), se pueden señalar los siguientes: compartir un objetivo común por el que trabajar de forma conjunta y que sea clave para su identidad y cohesión como colectivo (Marín & Salóm, 2013), el cual puede ser simple, o diverso y complejo, como, por ejemplo, cuando se incorporan inquietudes de la comunidad en la misma obra o en su consecución, o cuando expresan un conjunto de preocupaciones y temáticas, como memoria, igualdad de género, uso del espacio público y otros, en sus actividades y proyectos artístico-culturales, en los que lo colectivo y lo transdisciplinar se evidencian (Sánchez, (2018).

Otro factor que favorece la formación de colectivos la constituyen el contexto y la coyuntura político-social, sea local, nacional o internacional, en particular o en su conjunto, además de hechos e hitos de protesta como detonadores de la formación de colectividades posteriores (Sánchez, 2018; Valle & Villacorta, 2006) o durante los mismos, así como eventos paradigmáticos de arte.

Tabla 3

Mapa de literatura de factores de organicidad de colectivos de artes visuales

Temas	Subtemas	Ideas	Autores
Causas de formación de colectivos de arte visuales	_ Tenencia de un objetivo común por el que trabajar de forma conjunta.	Puede ser simple, o diverso y complejo, como, por ejemplo, incorporar inquietudes de la comunidad en la misma obra o en su consecución, o diversas preocupaciones a su quehacer, como la igualdad de género, y la lucha por la memoria y por el espacio público, y dar cuenta de lo colectivo como algo natural y transdisciplinar.	Sánchez (2018)
	_ Coincidencias generacionales, que permiten la convivencia, así como motivaciones y relaciones amicales de personas con intereses estéticos comunes.	Un buen número de los colectivos guardan vinculación académica con la ENSABAP: las colectividades se generaron, muchas veces, reactivamente ante las carencias de la Escuela. Otros se encuentran vinculados académicamente a diversos centros de estudios, como la Universidad Ricardo Palma (URP) y la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).	Sánchez (2018)
	_ Contexto y coyuntura político-social, sea local, nacional o internacional, en particular o en su conjunto, así como hechos e hitos de protesta, como detonadores de la formación de colectividades posteriores o durante los mismos, así como de eventos paradigmáticos de arte.	Tomas del edificio de Bellas Artes, como acción de protesta, en los años setenta y a comienzos del año 2000, en un contexto de crisis de signo conservador y de rechazo a incipientes propuestas de cambio, actualización y puesta al día del programa educativo. También, eventos como Contacta 79, las Bienales Iberoamericanas de Lima de 1997, 1999 y 2002, y Emergencia Artística, entre otros, que catalizaron la formación de colectividades.	Sánchez (2018), Valle y Villacorta (2006)
	_ Antecedentes y prácticas de colectivos de los setenta que propician la formación posterior de otros colectivos.	Expresión de desconfianza en la unicidad y la trascendencia de la obra de arte, rechazo a cualquier mistificación idealista sobre su modo de producción, énfasis en el trabajo colectivo y la elaboración mecánica, rechazo a los canales tradicionales de distribución comercial del objeto o producción artística, deseo de llevar el arte a las calles, intento de aproximarse a una tradición visual colectiva basada en temas de inspiración popular, inclusión de una temática política y predilección por materiales de desecho, reciclados y <i>pobres</i> .	Ledgard (1983), Castrillón (2014)
	_ Espíritu de ruptura y deseo de hacer algo distinto, que, implicarían, además, intereses ideológicos comunes, como en el caso de colectividades artísticas politizadas, como en el caso del colectivo Taller NN.	Expresado en hechos y eventos paradigmáticos como los antes referidos: Contacta 79, algunas Bienales Iberoamericanas de Lima y Emergencia Artística.	Buntinx (2005) Noriega (2011) Sánchez (2018)
Factores de organicidad	_ Disposición a un diálogo invariable entre el yo y el nosotros, en constante dialéctica.	Creación, metodologías y atribución de la obra o negociación de la factura personal entre sus miembros.	Sánchez (2018), Noriega (2011)
	_ Existencia de grupos de teatro conocidos y de influencia, como Cuatro Tablas y Yuyachkani, emplean una metodología de trabajo grupal que parte de la creación colectiva y anónima, como en el arte popular, y que alude, entre otros, a ciertas prácticas, como la solidaridad practicada por los pueblos andinos.	Cuatro Tablas y Yuyachkani: metodología de trabajo grupal con base en la creación colectiva y anónima y que refiere a ciertas prácticas solidarias andinas ancestrales.	Castrillón (2014)

Nota. Elaboración propia con base en los factores de organicidad de colectivos de artes visuales señalados en “Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes”, por T. Marín, 2018; “Incertidumbre y certezas en el arte peruano reciente”, por Del Valle y Villacorta, 2006; “La pintura de Charo Noriega: una poética de la conciencia”, por Ledgard, 1983; “Tensiones generacionales”, por Castrillón, 2014; “E.P.S. Huayco: documentos”, por Buntinx, 2005; “Creación colectiva/creación individual: dos modos de producción no antagónicas/identitarias”, por Noriega, 2011; y en “Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes”, por Sánchez, 2018.

También los antecedentes y las prácticas de colectivos de la generación de fines de los años setenta propiciaron la formación posterior de otros colectivos, y estos expresan: desconfianza en la trascendencia de la obra de arte y su modo de producción, énfasis en el trabajo colectivo realizado en las calles y con temáticas de inspiración popular o de tipo político (expresadas mediante la ironía, denuncia directa o valoración estética potente y agresiva de elementos de la marginalidad de la cultura urbana [Castrillón, 2014] y con una predilección por materiales de desecho, reciclados y *pobres*, que dan y potencian el carácter efímero, antigalería y antimuseo de la obra o de lo producido), y rechazo al sistema tradicional del arte, en especial en lo que respecta al comercio del objeto o de la producción artística (Ledgard, 1983, citado en Castrillón, 2014).

La tenencia de un espíritu de ruptura y el deseo de hacer algo distinto (Buntinx, 2005; Noriega, 2011; Sánchez, 2018), como en el caso de lo expresado en eventos como Contacta 79, algunas Bienales Iberoamericanas de Lima y Emergencia Artística, favoreció la conformación de colectivos, e implicó, además, intereses ideológicos comunes, como, por ejemplo, en colectividades artísticas politizadas, como es el caso del colectivo Taller NN.

Asimismo, factores generacionales —relativos al hecho no solo de pertenecer a la/s misma/s generación/ones, sino también a diversas, pero que, en determinadas circunstancias, confluyen a partir de hechos concretos y fenómenos culturales y de otro tipo que se extienden en el tiempo e influyen en diversas generaciones— y coincidencias impulsaron la formación de colectivos, ya que permitieron la convivencia de sus futuros miembros en centros de estudio —como en el caso de la ENSABAP, con la que un buen número de miembros de colectivos guarda vinculación

no solo por haber estudiado en la misma durante años, sino porque incluso, a partir de carencias en su formación, relativas a seguir una metodología tradicional de trabajo (Castrillón, 2014) y una producción artística orientada hacia lo individual, estos generaron colectivos reactivamente (Sánchez, 2018); mientras que, en el caso de otros colectivos, sus miembros estuvieron vinculados académicamente a otros centros de estudios, como en el caso de Bestiario(s)/(Los) Bestias (1984-1987) y el colectivo Taller NN (1988-1991), a la Universidad Ricardo Palma (URP), o del Taller E.P.S. Huayco (1980-1981) y el Grupo Chaclacayo (1982-1994), a la PUCP, por ejemplo, en los ochenta y noventa—.

También su encuentro en eventos artísticos paradigmáticos —como Contacta 79, algunas Bienales Iberoamericanas de Lima (de 1997, 1999 y 2002) y Emergencia Artística, entre otros, que catalizaron la formación de colectividades— y, en ciertos casos, la coincidencia de vida en distritos o comunidades, o en los lugares y espacios de trabajo —como en el caso de los miembros de los colectivos C.H.O.L.O. y ComunespaciO, respectivamente—, además de motivaciones, vinculaciones y relaciones amicales de personas que compartían intereses estéticos comunes (Sánchez, 2018), junto con modos de vida, usos, conocimientos y grados de desarrollo artístico, permitieron su confluencia y formación como colectivos.

Otro factor para la formación de colectivos fue la disposición a asumir la permanente dialéctica de diálogo entre el yo y lo colectivo en lo que respecta a la creación-producción, a las formas en que la hacen y la atribución de la obra o autoría de esta (Sánchez, 2018), entendida esta como una disposición a una negociación de la factura personal entre sus miembros (Noriega, 2011), en la que, en general, se sustrae al individuo en función de la colectividad (Sánchez, 2018).

Por último, otro factor fue la existencia de ciertos grupos de teatro conocidos y de influencia —Cuatro Tablas y Yuyachkani— que emplearon una metodología de trabajo grupal que partía de la creación colectiva y anónima, como en el arte popular, y que aludía, entre otros, a ciertas prácticas solidarias andinas ancestrales (Castrillón, 2014).

1.3 Definición de términos básicos

Artes visuales: maneras de expresión artística que se suman a las artes plásticas y que son una extensión y un cambio conceptual del arte de hoy, que acopla los nuevos tipos de producción artística desarrollados con la incursión de los nuevos medios surgidos por el desarrollo tecnológico y científico, así como los que eran hibridaciones de otros lenguajes (Castrillón, 2014). Se consideran artes visuales: dibujo, escultura, pintura, *performance* (Tarazona, 2005), videoinstalación, instalación, y grafiti, entre otros. Para este estudio, la definición de artes visuales no consideró: el cine, el videoarte, la fotografía, la arquitectura, y el diseño para la selección de la muestra de los colectivos estudiados.

Caracterización: conjunto de características, cualidades, rasgos típicos (Olórtegui, 1995) o atributos peculiares de individuos, grupos u otros que les permiten distinguirse de los demás y a partir de los que se puede determinar y elaborar un perfil o una caracterización de los mismos.

Colectivo: considerando que lo colectivo se asocia con la idea de *colectividad*, la que, a su vez, de acuerdo con Ontza y el Equipo de Redacción PAL (1981), hace referencia a una “comunidad de varias personas que tienen intereses comunes y colaboran en la realización de objetivos también comunes” (p. 90), puede afirmarse

que el término *colectivo* refiere un conjunto de personas, en el campo de las artes visuales, en este caso, con intereses comunes —lo que origina muy diversos tipos de colectivos atendiendo a sus intereses comunes y fines (Ontza & Equipo de Redacción PAL, 1981)— y que colaboran, como un grupo organizado, en la consecución de objetivos, también, comunes.

Acorde con las características de las colectividades —en las que, en este caso, sus miembros comparten la autoría de sus proyectos, estas son o suelen ser autónomas y autogestionarias, así como gestoras de espacios artísticos, recursos y financiamiento con el fin de realizar sus proyectos, y pueden funcionar o funcionan a voluntad al margen del sistema artístico oficial y sin un fin económico—, puede, también, referirse que, de acuerdo con Ontza y Equipo de Redacción PAL (1981), un conjunto de cualidades son requeridas para su adecuado funcionamiento: conciencia de pertenencia al colectivo, aportación creativa a este y dinamismo, apertura al trabajo colaborativo, responsabilidad, disciplina y cumplimiento de normas y roles organizacionales.

Gestión artístico-cultural: conjunto de acciones metodológicas mediante las que se gestionan recursos o servicios vinculados a la cultura y las artes, para acercarlos a la sociedad, como parte de la realización de los objetivos o metas de un grupo o de una institución: “la gestión incluye, entre otros, un proceso administrativo que se desarrolla en el funcionamiento de alguna organización o que se emprende al querer concretar alguna idea y transformarla en proyecto” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009, p. 10).

Organización: “concentración de personas que pretenden llegar a unos objetivos, tanto económicos como de otra índole, de forma coordinada, estructurada y organizada de forma eficiente” (García, 2015, p. 45).

Producción artístico-cultural: “tipo de trabajo especializado [correspondiente al ámbito artístico-cultural], sus modos, sus medios y sus relaciones, así como el producto que resulta del mismo, su circulación y consumo” (Romero & Giménez, 2013, p. 13).

Relaciones: de acuerdo con Simmel (1919) y Galimberti (2002), son fenómenos de acercamiento e interacción (base de relaciones asociativas) o de no acercamiento y menor interacción (base del aislamiento y de la independencia) entre los propios miembros del colectivo de arte visual (relaciones internas) o respecto del público-participante, con el que interactúa, y respecto del sistema artístico tradicional (relaciones externas), y sobre las que se debe considerar que el individuo y un colectivo se constituyen siempre a partir de una relación, que puede ser de diverso tipo, y no como una individualidad o una colectividad aislada que instaura relaciones.

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

2.1 Diseño metodológico

Para el presente estudio, se empleó el enfoque metodológico de tipo cualitativo, debido a que, como lo señalaron Hernández et al. (2014), este se encuentra enfocado en “comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 358), y porque este enfoque “es recomendable cuando el tema de estudio ha sido poco explorado o no se ha hecho investigación al respecto en ningún grupo social específico” (p. 358), como es el caso, ya que algunos de los colectivos de artes visuales abordados en la presente investigación no han sido estudiados (Artesano, 4 Sangres, Comunespacio y Trenzando Fuerzas) y otros sí, pero no en profundidad ni de una forma sistemática y comparada con otros colectivos (Ashlanqueras, C.H.O.L.O., Espacio Abierto Grupo Gallinazo y Nervio).

En correspondencia con el enfoque de la presente investigación, se utilizó el diseño fenomenológico, que tiene como fin primero, tal como lo señalaron Hernández et al. (2014), “explorar, describir y comprender las experiencias de las personas con respecto a un fenómeno y descubrir los elementos en común de tales vivencias” (p. 492), y, en este caso, específicamente, comprender las experiencias de los miembros de colectivos de artes visuales estudiados en relación con su pertenencia a estos, y plantear elementos comunes de tales experiencias a manera de hallazgos.

Respecto del alcance que se aplicó en la presente investigación, este es de nivel descriptivo, porque abordó como objeto de estudio un conjunto de colectivos de artes visuales y describió diversos hechos y aspectos de estos para poder lograr una

mejor comprensión y una caracterización de los mismos, lo que guarda correspondencia con el tipo de alcance de las investigaciones descriptivas, que, como señaló Ramos (2020), “buscan realizar estudios de tipo fenomenológico o narrativos ... que busquen describir las representaciones subjetivas que emergen en un grupo humano sobre un determinado fenómeno” (p. 3), como son, en el caso de la presente, las representaciones de los miembros de los colectivos de artes visuales respecto de los colectivos que integran y de las actividades que como parte de estos realizan.

2.2 Procedimiento de muestreo

La muestra de la investigación, que comprendió colectivos de artes visuales, fue de tipo no probabilístico, o también llamada, de acuerdo con Hernández et al. (2014), muestra dirigida, y supuso “un procedimiento de selección orientado a las características de la investigación, más que por un criterio estadístico de generalización” (p. 189), que se utiliza tanto en investigaciones cuantitativas como cualitativas, como es el caso de la presente investigación, que no busca generalizar resultados. Asimismo, por ser la población en estudio relativamente pequeña, al estar conformada, en total, por nueve colectivos vinculados académicamente a la ENSABAP: C.H.O.L.O., Arte Sano, 4 Sangres, Espacio Abierto, ComunespaciO, Ashlanqueras, Grupo Gallinazo, Nervio y Trenzando Fuerzas, y por estar en condición de abordarlos, la muestra correspondió al total de colectivos que conforman la población estudiada y, en este caso, fue, por tanto, igual a la misma (Castro, 2003), y el ámbito del presente estudio fue la provincia de Lima, en el año 2019, donde los colectivos realizaban, principalmente, sus actividades.

Al inicio de la investigación, se realizó un mapeo exhaustivo de los colectivos

de artes visuales existentes hasta saturar la información obtenida a través de diferentes fuentes, como redes sociales y la proporcionada por los propios artistas, la cual fue contrastada y sistematizada, y permitió visibilizar una población y una muestra inicial conformada por un número de 14 colectivos, pero este disminuyó, ya que algunos de tales colectivos dejaron de estar en actividad (lo que, por cierto, fue un criterio de selección para la muestra) en pleno desarrollo de la investigación y de la aplicación de los instrumentos, por lo que, finalmente, se consideraron, en total, solo nueve colectivos.

Por otro lado, los criterios de inclusión para la selección de la muestra fueron, a saber, los siguientes: que los miembros de los colectivos o algunos de ellos, al menos, tuviesen vinculación académica con la ENSABAP; que el colectivo fuese de artes visuales; y que se encontrase en actividad en Lima en 2019; mientras que los criterios de exclusión fueron los siguientes: no considerar para la presente, en el ámbito de las artes visuales, a colectivos cuyos ejes de sus actividades estén relacionados directamente con el cine, la fotografía, la arquitectura y el diseño, ya que incluirlos y a estas otras disciplinas que desarrollan no hubiese permitido profundizar en ciertos aspectos relevantes para la investigación; y no considerar a colectivos de artes visuales cuyo año de fundación sea anterior al año 2000, debido a que sus características podrían estar más asociadas a colectivos que corresponden a su generación y no a las de los colectivos estudiados en la presente, cuyos años de fundación son posteriores, en todos los casos, al año antes referido.

2.3 Técnicas de recolección de la información

Se utilizaron las técnicas de la encuesta cualitativa —cuya finalidad no es

predictiva, como ocurre en el caso de las investigaciones cuantitativas, sino descriptiva, ya que, como lo señaló Jansen (2013), estas no buscan “establecer las frecuencias, promedios u otros parámetros” (p. 43), y, si bien su objeto de estudio suele atender al aspecto de diversidad que buscan encontrar en las muestras de las poblaciones que se estudian, en el caso de esta investigación, su utilización responde a que su análisis es propicio para la exploración de significados y experiencias, tal como así lo señaló y recomendó Fink (2003), como ocurre en el caso de la presente; además de que, como lo señaló Mendizábal (2006), las encuestas pueden ser realizadas “con la información surgida de todo el trabajo cualitativo” (p. 103), y las respuestas de las encuestas pueden ser, como lo señaló Chernobilsky (2006), “analizadas como material cualitativo” (p. 253), atendiendo al diseño flexible en la investigación cualitativa, planteado por Mendizábal (2006), que posibilita, así, que investigaciones como esta se constituyan como “un ejemplo de la coexistencia de paradigmas” (cualitativo y cuantitativo)— y de la entrevista estructurada —de acuerdo con el grado de su estructuración (Icart et al., 2001)—, dirigida —atendiendo a su directividad (Icart et al., 2001)—, grupal —según el número de entrevistados (Icart et al., 2001)— y especializada —por el grado y nivel del conocimiento de los sujetos entrevistados—, lo que permitió recoger información valiosa y de primera fuente.

Por otro lado, los instrumentos empleados para recoger la información que se extrajo fueron las fichas tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos y de sus miembros, así como la guía de entrevista.

Respecto de los procedimientos de comprobación de su validez y confiabilidad, debe señalarse que los instrumentos empleados cumplieron con el rigor de la metodología de la investigación científica, ya que se puede afirmar que la ficha tipo

cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos y de sus miembros (Anexo 5), así como la guía de entrevista (Anexo 6) cumplieron con los criterios de credibilidad, referida a “si el investigador ha captado el significado completo y profundo de las experiencias de los participantes, particularmente de aquellas vinculadas con el planteamiento del problema” (Hernández et al., 2014, p. 455), que se expresa por medio de la capacidad de comunicación habida para referir “el lenguaje, pensamientos, emociones y puntos de vista” (Hernández et al., 2014, p. 456) de los miembros de los colectivos, participantes de la encuesta cualitativa y la entrevista estructurada, sin distorsión de los contenidos, además de haberse considerado a toda la muestra de acuerdo con los criterios de selección previamente establecidos; y de transferencia, referida a la capacidad de aplicabilidad de todos los resultados, de una parte de estos o de su esencia en otros contextos (Hernández et al., 2014), ya que, en el caso de la presente investigación, los hallazgos, resultados y conclusiones de esta pueden, de forma parcial, “dar pautas para tener una idea general del problema estudiado y la posibilidad de aplicar ciertas soluciones en otro ambiente” (Hernández et al., 2014, p. 458), como, por ejemplo, considerarse los resultados de esta para compararlos con los de colectivos vinculados académicamente a otras casas de estudios distintas de la ENSABAP; y, por último, de confirmación o confirmabilidad, dado que se han minimizado los sesgos y tendencias por parte del investigador y porque se han rastreado los datos en su fuente primaria.

2.4 Técnicas de procesamiento de la información

Respecto de los procedimientos para el procesamiento de la información, se utilizaron como estrategias para el análisis de los datos cualitativos —extraídos de las

fichas tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos de artes visuales estudiados y de sus miembros en actividad, así como de las respuestas correspondientes a las preguntas de la guía de entrevista, que fueron transcritas íntegramente—, el análisis de contenido cualitativo (Strauss & Corbin, 1990; 1991; 1994) y el análisis comparativo constante (Glaser, 1992; 2002; Glaser & Holdon, 2004; Glaser & Strauss, 1967), cuyas etapas y procedimientos principales son los siguientes: codificar-categorizar unidades de sentido (palabras, oraciones y párrafos), integrar los códigos en categorías a partir de propiedades comunes, integrar categorías superpuestas en subcategorías y disminuir el número de categorías, establecer reglas para la categorización, y generar conceptos teóricos de los datos empíricos extraídos, con la finalidad de deducir y desarrollar una teoría fundamentada en los datos (Strauss & Corbin, 2002) y con base en información recogida y analizada de una forma sistemática (Soneira, 2006) y aplicando una línea de razonamiento lógico propia del método inductivo-deductivo y del método científico general, que, en este caso, siguió el camino de lo particular a lo general al analizar aspectos tales como historia, gestión, actividades y proyectos y relaciones internas y externas, relativos a los colectivos estudiados y a características particulares de estos, que, en su conjunto, permitieron establecer una caracterización de los mismos.

Por último, los instrumentos empleados fueron la ficha tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos y de sus miembros, así como la guía de entrevista.

2.5 Aspectos éticos

Durante el proceso de investigación y sustentación, se respetaron las normas

éticas, científicas, y académicas correspondientes al Código de Ética para la Investigación de la Universidad de San Martín de Porres y al Código Ético Mundial para el Turismo de la Organización Mundial del Turismo.

Además, la participación en la encuesta cualitativa y en la entrevista estructurada fue voluntaria y siempre con conocimiento de los participantes acerca del uso de sus declaraciones.

Por otro lado, durante el proceso de investigación científica y como persona natural, con la finalidad de promover el uso y la adopción de buenas prácticas, la integridad y la honestidad intelectual, así como de desterrar las malas conductas científicas, también, se respetaron cabalmente las normas de conducta establecidas en el “Código Nacional de la Integridad Científica”, del Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica (CONCYTEC) (2019).

CAPÍTULO III: RESULTADOS

En esta parte, tal como lo indica su título, se presentan los resultados correspondientes a la presente investigación en lo que respecta a diversos ítems que son abordados en la misma, tales como: el perfil sociodemográfico de los colectivos de artes visuales estudiados y de sus miembros —que incluye señalar los datos generales de los mismos (Tablas 4a y 4b)—, la historia de los colectivos —que incluye señalar las motivaciones para la formación de los colectivos, su modalidad inicial de actividades y sus objetivos (Tabla 5), así como consideraciones acerca del nombre de los colectivos (Tabla 6), sus etapas (Tabla 7), su continuidad en el tiempo (Tabla 8), y factores y hechos relacionados con el fortalecimiento de su cohesión e identidad como colectivo (Tabla 9)—, su gestión —que incluye establecer la organización y la distribución de roles y funciones entre sus miembros (Tabla 10), las formas de gestión de recursos (económicos, logísticos y humanos) (Tabla 11) y su normativa (Tabla 12)—, sus actividades y proyectos artístico-culturales —que incluye determinar sus metodologías de trabajo (Tabla 14), la sistematización de sus actividades y experiencias (Tabla 15), las temáticas que desarrollan y sus motivos (Tabla 16), los referentes e influencias principales que presentan (Tabla 17), las disciplinas de artes visuales predominantes (Tabla 18), las formas de difusión de sus actividades y proyectos (Tabla 13), su impacto en el público-participante con el que interactúan y la medición del mismo (Tabla 19)—, así como sus relaciones internas —que incluye precisar qué vínculos mantienen y desarrollan entre sí los miembros en actividad de los colectivos (Tabla 20), sus dificultades y conflictos significativos a lo largo de su existencia como colectivo y cómo los han resuelto (Tabla 21) y consideraciones acerca de la importancia y motivos de su interacción con el público-participante (Tabla

22)— y externas —que incluye precisar las relaciones que tienen con el sistema artístico tradicional (Tabla 23) en lo que respecta a los circuitos mercantiles (conformados por galerías de arte, ferias y otros) y de difusión (centros y casas culturales)—.

Tabla 4a

Datos generales de colectivos de artes visuales y de sus miembros

Ítems	Información general				
	Nombre de los colectivos				
	Arte Sano	Ashlanqueras	C.H.O.L.O.	ComunespaciO	4 Sangres
Año de creación	2014	2014	2007	2013	2012
Número de miembros fundadores	4	6	6	7	4
Número de miembros al momento de la entrevista	3	2	3	8	2 y 1 aliada
Lugares y años de nacimiento de sus miembros	1. Lima-Perú, 1978. 2. Arequipa-Perú, 1973. 3. Lima-Perú, 1968.	1. Lima-Perú, 1988. 2. Lima-Perú, 1987.	1. Piura-Perú, 1980. 2. Lima-Perú, 1974. 3. Callao, Lima-Perú, no precisó año.	1. Lima-Perú, 1980. 2. Lima-Perú, 1988. 3. Lima-Perú, 1987. 4. Lima-Perú, 1985.	1. Chincha, Ica-Perú, 1989. 2. Lima-Perú, 1989.
Nombre y edad de los miembros al integrarse al colectivo	1. Cecilia Díaz de la Fuente-35 años 2. Julia Salinas Sánchez-40 años 3. Ricardo Yamagawa Urasaki-45 años	1. Carolina Estrada Muñoz-26 años 2. Clara Esperanza Best Núñez-27 años	1. Nancy Estefanía Viza Bayona-27 años 2. Marcelo Isaac Zevallos Rimondi-33 años 3. Wilder Ramos Ochoa-... años	1. Orestes Bermúdez-33 años 2. Franklin Velarde Herz-25 años 3. Marycarmen Quispe Croveto-26 años 4. Patricia Landa Peña-28 años	1. Kelly Marina Tasayco Felipa-23 años 2. Fátima Quiroz Miraval-23 años
Miembros del colectivo estudiaron en la ENSABAP	1. Sí 2. Sí 3. No	1. Sí 2. Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí	1. Sí 2. No 3. Sí 4. No	1. Sí 2. Sí
Formación académica de los miembros	1. Profesional en Artes Plásticas de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), especialidad de Grabado, 1998-2003. Bachillerato complementario en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), 2010-2011. 2. Profesional en Artes Plásticas de la ENSABAP, especialidad de Pintura (2001-2006). Bachillerato complementario en Arte por la UNMSM, 2010-2011. 3. Bachiller en Arquitectura por la Universidad Ricardo Palma (URP), 1986-1992.	1. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2008-2015. Estudió Comunicación Social en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006-2016. 2. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2010-2015. Estudió Comunicación Social en la UNMSM, 2006-2010.	1. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, 2015-2016, especialidad de Pintura, 1998-2004. Bachillerato complementario en Arte por la UNMSM, 2015. Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Artes y Estudios Visuales por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) del Ecuador, 2015-2016. 2. Profesional en Artes Plásticas y Visuales de la ENSABAP, especialidad de Pintura, 1994-1999. Bachillerato complementario en Arte por la UNMSM, 2008-2009. Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Artes y Estudios Visuales por la UASB del Ecuador, 2015-2016. 3. Profesional en Artes Plásticas y Visuales de la ENSABAP, especialidad de Pintura, 1994-1999.	1. Profesional en Artes Plásticas y Visuales de la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2012. 2. Bachiller en Sociología por la UNMSM, 2007-2012. Magíster en Estudios Urbanos, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Argentina, 2014-2016. 3. Profesional en Artes Plásticas y Visuales de la ENSABAP, especialidad de Grabado, 2006-2012. 4. Educación Pedagógica Teatral por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), 2016.	1. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2010-2015. 2. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales de la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2008-2014.
Ocupación principal de los miembros	1. Artista. 2. Docente (CIBERTEC) y artista visual. 3. Arquitecto.	1. Artista visual, fotógrafa y gestora de festivales. 2. Artista visual, curadora educativa, gestora cultural independiente y educadora.	1. Docente (ENSABAP). 2. Docente (ENSABAP). 3. Artista visual.	1. Docente (ENSABAP). 2. Docente (PUCP) y consultor. 3. <i>Atelierista</i> . 4. Docente universitaria (Universidad del Pacífico [UP]).	1. Muralista y docente. 2. Muralista.
Producción artística individual en paralelo	1. Sí 2. Sí 3. Sí	1. Sí 2. Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí	1. Sí 2. No 3. Sí 4. Sí	1. Sí 2. Sí
Pertenencia anterior o presente a otros colectivos	1. Colectivo Verde en Rojo y Colectivo Fortuna 461 (anterior). 2. Trezando Fuerzas (actual); Pie Derecho, Otros Somos, Extra Virgen, C.H.O.L.O. y Verde en Rojo (anterior). 3. No.	1. Trezando Fuerzas (actual). 2. Trezando Fuerzas (actual).	1. Verde en Rojo, Colectivo Fortuna 461, Asamblea de Mujeres y Diversidad (AMD), Red de Asociaciones Culturales Emergentes (RACE), Pie Derecho (anterior). 2. Pie Derecho y Red de Asociaciones Culturales Emergentes (RACE) (anterior). 3. Círculo Cultural Manuel Scorza, Conjunto de Zampoñas de San Marcos, grupo de artistas visuales Amaru, Colectivo El Roche y Brigada Muralista (anterior).	1. Museo Itinerante: Arte por la Memoria y colectivo Ambre (anterior). 2. No. 3. Colectivo Ambre y Lima Impresa (anterior). 4. Resiste Teatro (anterior).	1. Coordinadora de Artistas Populares (CAP) (actual). 2. Coordinadora de Artistas Populares (CAP) (actual).
Espacios de reunión	Casa de Julia Salinas, en San Miguel, Lima-Perú.	No tienen un espacio fijo: ENSABAP, el Centro de Lima y otros, en Lima-Perú.	Casa de alguno de los miembros, en Lima-Perú.	Casa de los miembros, de forma rotativa, aunque principalmente en las de los miembros que viven en Pueblo Libre y Jesús María, Lima-Perú.	Casa de un miembro, en la calle y otros, en Lima-Perú.
Espacios de actividades y proyectos	Calles, colegios e instituciones de Lima-Perú y de México D. F.-México.	Calles y Centro de Lima, Lima-Perú.	Comunidades y calles de Lima-Perú y de Quito-Ecuador.	Huaca Mateo Salado, en Pueblo Libre, Lima-Perú y otros complejos arqueológicos. Colegios, centros culturales y espacios públicos	Calles de Lima-Perú y de México D. F.-México.

Tabla 4b

Datos generales de colectivos de artes visuales y de sus miembros

Ítems	Información general			
	Nombre de los colectivos			
Año de creación	Espacio Abierto 2014	Grupo Gallinazo 2016*	Nervio 2017	Trenzando Fuerzas 2017
Número de miembros fundadores	2	5	3	20
Número de miembros al momento de la entrevista	2	4	4	13**
Lugares y años de nacimiento de sus miembros	1. Cajamarca-Perú, 1993. 2. Lima-Perú, 1993.	1. Lambayeque-Perú, 1979. 2. Cusco-Perú, 1987. 3. Lima-Perú, 1991. 4. Lima-Perú, 1989.	1. Lima-Perú, 1993. 2. Lima-Perú, 1995. 3. Lima-Perú, 1991. 4. Lima-Perú, 1994.	1. Lima-Perú, 1976. 2. Lima-Perú, 1975. 3. Arequipa-Perú, 1973. 4. Lima-Perú, 1988. 5. Lima-Perú, 1987. 6. Lima-Perú, 1974.
Nombre y edad de los miembros al fundar el colectivo	1. Rosa María Valdivieso Quiroz-21 años 2. Martín Raúl Gómez Magallanes-21 años	1. Juan Carlos Ortiz Márquez-36 años 2. Gonzalo Benavente Loayza-28 años 3. Reynaldo Rafael Jiménez Oliver-24 años 4. Maribel Martínez Auqui-26 años	1. Diego Zegarra Balarezo-24 años 2. Raúl Vargas Quispe-22 años 3. Juan Sánchez Arana-26 años 4. Bruno Guzmán La Torre-23 años	1. Jesucita Carpio Aliaga-41 años 2. Nora Carrasco Apaza-42 años 3. Julia Salinas Sánchez-44 años 4. Carolina Estrada Muñoz-29 años 5. Clara Esperanza Best Núñez-30 años 6. Liliana Ávalos Mendoza-43 años
Fundadores del colectivo estudiaron en la ENSABAP	1. Sí 2. Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí 4. Sí	1. Sí 2. Sí 3. No 4. Sí	1. No 2. Sí 3. Sí 4. Sí 5. Sí 6. Sí
Formación académica de los miembros	1. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, 2015-2016, especialidad de Grabado, 2011-2015. 2. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, 2015-2016, especialidad de Grabado, 2008-2015.	1. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2014-2018. 2. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Escultura, 2014-2018. 3. Estudiante de Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2014-2019. Diseño gráfico en el instituto de educación superior tecnológico privado Toulouse Lautrec. 4. Estudiante de Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Escultura, 2014-2019.	1. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, 2015-2016, especialidad de Grabado, 2011-2018. 2. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, 2015-2016, especialidad de Pintura, 2013-2018. 3. Bachiller en Música por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), 2012-2016. 4. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, 2015-2016, especialidad de Pintura, 2011-2018.	1. Egresada de Educación Inicial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega (UIGV), 1994-1999. Egresada de 1. Diseño de Interiores de la Escuela de Diseño de Interiores de Miraflores (EDIM), 2000-2001. 2. Egresada de la ENSABAP, especialidad de Escultura, 1998-2004. Estudios de Diseño en el instituto de educación superior tecnológico privado Toulouse Lautrec, 2014-2016. Estudios de Diseño en el instituto de educación superior tecnológico público de Diseño y Comunicación (IDC), 2003-2006. 3. Profesional en Artes Plásticas de la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2001-2006. Bachillerato complementario en Arte por la UNMSM, 2010-2011. 4. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2008-2013. Estudió Comunicación Social en la UNMSM, 2006-2016. 5. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 2010-2015. Estudió Comunicación Social en la UNMSM, 2006-2010. 6. Bachiller en Artes Plásticas y Visuales por la ENSABAP, especialidad de Pintura, 1994-1999.
Ocupación principal de los miembros	1. Artista y comunicadora. 2. Artista.	1. Pintor. 2. Docente (ENSABAP) y escultor. 3. Artista y diseñador gráfico. 4. Escultora y agente de viaje.	1. Artista interdisciplinario. 2. Artista independiente. 3. Productor musical. 4. Artista.	1. Diseñadora artesanal y capacitadora. 2. Diseñadora de productos artesanales con comunidades amazónicas. Diseñadora de productos para espacios interiores. 3. Docente y artista visual. 4. Artista visual, fotógrafa y gestora de festivales. 5. Artista visual, curadora educativa, gestora cultural independiente y educadora. 6. Artista y tallerista.
Producción artística individual en paralelo	1. Sí 2. Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí 4. Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí 4. Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí 4. Sí 5. Sí 6. Sí
Pertenencia anterior o presente a otros colectivos	1. Tomate Colectivo (anterior). 2. Tomate Colectivo (anterior).	1. No. 2. No. 3. No. 4. Taller Matérico (Barrios Altos) (anterior).	1. No. 2. Parcha Has (anterior). 3. Made In Callao Se Activa (anterior). 4. PXL (anterior).	1. Yauri Asociación Cultural (anterior). 2. Orgullosamente Peruanos (grupo de bachillerato en la ENSABAP) (anterior). 3. Arte Sano (actual), Pie derecho, Otros Somos, Extra Virgen, C.H.O.L.O. y Verde en Rojo (anterior). 4. Ashlanqueras (actual). 5. Ashlanqueras (actual). 6. No.
Espacios de reunión	Casas de sus miembros, en Breña y Magdalena, Lima-Perú.	ENSABAP, como punto inicial, y, luego, la casa-museo de la artista Julia Codesido, ubicada, en Pueblo Libre, Lima-Perú.	Taller (alquilado) en el Centro de Lima, Lima-Perú.	Casa de los miembros, cafés y otros, en Lima-Perú.
Espacios de actividades y proyectos	Calles, plataformas virtuales y redes, en Lima-Perú, en Buenos Aires-Argentina y en La Paz, Bolivia.	Calles, en Lima-Perú.	Calles, en Lima-Perú.	Galerías y centros culturales, en Lima-Perú, así como en talleres, conversatorios, ferias y festivales.

Nota. * Aunque se debe señalar, al respecto, que, en 2015, hubo una conformación colectiva previa.

** Indicaron tal número como el correspondiente al de los miembros activos del colectivo.

Tabla 5

Historia de colectivos: motivaciones para su formación y modalidad inicial de actividades

Ítems Subítems/ Colectivos	Motivaciones para su formación y modalidad inicial de actividades		
	Por qué comenzaron a trabajar en colectivo	Cómo comenzaron a trabajar	Con qué objetivo/s
Arte Sano	Se unieron, en 2013-2014, en función de superar limitaciones personales relativas a su formación académica individual y con el fin de lograr un mayor impacto social.	Cada uno cumplía una función y un rol determinado, y, en cada proyecto, incorporaban a personas de diversas disciplinas para que aportaran con sus conocimientos especializados.	Encontrar un modo abierto y multidisciplinario de realizar proyectos vinculados a lo ecológico y lo comunitario, para impactar socialmente en el público, generando conciencia medioambiental en este.
Ashlanqueras	Como resultado de un trabajo grupal que se les encargó en un curso de Museografía y Curaduría de la ENSABAP, para una curaduría experimental, se propusieron continuar realizando proyectos e intervenciones de forma colectiva en el espacio público: en el Mercado Central, y, así, en 2014, se conformó este colectivo, solo de mujeres. Además, sus miembros tenían vínculos amicales y afinidades previas que las unieron y que propiciaron su trabajo en colectivo.	Trabajando en proyectos en el espacio público, como una forma de democratizar el arte, y, a través de estos, daban cuenta de una problemática social que las rodeaba.	Descentralizar el quehacer del arte (personas y espacios) en función de democratizar e interpelar la acción artística en sus diferentes esferas sociales, y fomentar el diálogo entre arte y ciudadanía a través de acciones conjuntas y públicas para crear reflexiones a partir de dos conceptos: <i>identidad</i> y <i>arte</i> .
C.H.O.L.O.	Surgió, en 2007, luego de una primera exposición convencional hecha en una sala de arte de la Municipalidad de Miraflores (2007), en la que participaron varios egresados de Bellas Artes y coincidieron en temas identitarios, y, luego de algunos años, decidieron volver a presentar, y, aunque ello no se llegó a concretar, generó el embrión del colectivo.	Trabajando en el distrito de Ventanilla y fuera de los espacios formales y oficiales del circuito del arte, con una dinámica de trabajo que incluía y ponderaba el diálogo respecto de problemáticas específicas, y a partir de invitaciones e iniciativas propias y con base en experiencias previas de trabajo comunitario.	Incentivar la identidad local y las memorias ancestrales desde los sectores emergentes de Lima-Callao, fomentar el diálogo comunitario para que la población participe activamente, y desarrollar el arte como un medio comunitario de sanación en una sociedad individualista enferma.
ComunespaciO	Se conformó, en 2013, luego del Encuentro Nacional de Cultura (2012) y a partir de la existencia de dos colectivos de jóvenes con diferentes disciplinas artísticas que trabajaban en el espacio público: Ambre y Payaseres, y junto con el equipo encargado de la recuperación del complejo arqueológico Mateo Salado.	Trabajando como un espacio común de encuentro, juego y construcción, con un pensamiento crítico estructurado, que, con base en un espíritu de inconformidad, concibe que otro mundo es posible a través de las artes, entendidas estas como un medio para compartir saberes y experiencias en comunidad.	Recuperar el complejo arqueológico Mateo Salado, utilizando las técnicas del payaso y del juego, así como de las artes plásticas, como un lenguaje, y desarrollar el arte como herramienta de transformación social en función de un mundo nuevo, como motor de la construcción de la ciudadanía para volver a tejer el vínculo entre el arte y la gente, entre el arte y la sociedad, para, así, compartir saberes y experiencias en comunidad, y generar, interdisciplinariamente, prácticas transformadoras personales y colectivas, basadas en el respeto, la solidaridad y la buena convivencia entre los seres que habitan el mundo.
4 Sangres	Se conformó, en 2012, este colectivo, solo de mujeres, por razones vinculadas a las luchas por problemas en torno a la matrícula en la ENSABAP.	Decidieron conformar este colectivo, solo de mujeres, en función de trabajar un tema común: la mujer y su lucha social.	Reivindicar socialmente a la mujer, su papel y su lucha social.
Espacio Abierto	Se conformó, en 2014, con el interés común por el tema social y de luchar en contra de la injusticia social.	Su rechazo total a la ENSABAP las impulsó y condujo a explorar otras formas de realizar arte, como la colectiva, en la que desarrollaban el tema social, como el relativo a la explotación minera en Cajamarca, Perú, y, asimismo, la lucha contra la injusticia social.	Generar una comunicación alternativa o popular, considerando que el arte es una herramienta para todos, y multiplicar las prácticas comunitarias que lo vuelven extensivo.
Grupo Gallinazo	Se unieron, en 2015-2016, con motivos de desarrollar un curso de la ENSABAP y con el interés de trabajar y aprovechar el espacio público desde la mirada y perspectiva de la memoria, y en función de superar limitaciones personales relativas a su formación académica individual y con el fin de lograr así un mayor impacto social. Además, una parte de sus miembros tenía vínculos amicales y afinidades previas que los unieron y que propiciaron su trabajo en colectivo.	Trabajaban, en el espacio público, desde la mirada y perspectiva de la memoria, con el fin de informar de hechos, como el relativo a la última toma de la ENSABAP, en 2015, por ejemplo.	Hacer memoria colectiva y pensar, interdisciplinariamente, en el espacio desde una reflexión comunitaria y utilizando, en particular, el código QR como medio tecnológico.
Nervio	Tras la formación de un grupo <i>amateur</i> , para hacer un video con muchos registros de cámara vivenciales y propios, realizados en la calle para un concurso de cine, y de otra experiencia entre sus miembros, se conformó, en 2017, este colectivo. Además, una parte de sus miembros tenía vínculos amicales y afinidades previas que los unieron y que propiciaron su trabajo en colectivo.	Generando una relación entre el arte y la ciudad, en espacios distintos al galerístico, ya que este resultaba insuficiente para exponer todo lo que el colectivo producía.	Generar una relación entre el arte y la ciudad, utilizando medios tecnológicos, en particular, en lo digital y audiovisual, más aún cuando el espacio galerístico resulta insuficiente para exponer lo que generan.
Trenzando Fuerzas	Se conformó, en 2013, luego del Encuentro Nacional de Cultura (2012) y a partir de la existencia de dos colectivos de jóvenes con diferentes disciplinas artísticas que trabajaban en el espacio público: Ambre y Payaseres, y junto con el equipo encargado de la recuperación del complejo arqueológico Mateo Salado.	Impulsando el trabajo de maestras de arte tradicional y de artistas populares en galerías de arte, así como la cocreación en una conjunción entre lo tradicional y lo contemporáneo, y visibilizando ciertas temáticas, como la memoria, la identidad, el género, la diversidad, la historia y la ciudadanía, como una forma de transmisión de saberes en reciprocidad a la comunidad que les aporta.	Valorar e impulsar el trabajo de maestras de arte tradicional y de los artistas populares en espacios que normalmente son para artistas, como las galerías de arte, y visibilizar el trabajo del colectivo, así como ciertas temáticas y saberes.

Tabla 6

Historia de los colectivos: acerca de su nombre

Ítems Subítems/ Colectivos	Acerca de su nombre
	Surgimiento del nombre
Arte Sano	Surgió a partir de un libro de Richard Sennett: <i>El artesano</i> (2009), que trata sobre el arte de crear y de la artesanía como principio básico que tiene el ser humano. El nombre Arte Sano refiere dos significados fundamentales: saber hacer las cosas como artesanos o artistas, y abordar una temática relacionada con la ecología y la naturaleza, con la que trabajan y que consideran, por su naturaleza en sí, un arte sano.
Ashlanqueras	El nombre proviene de dos voces quechuas: <i>ashla</i> ('callejera') y <i>lanqueras</i> (para referir, despectivamente, a mujeres que habitan los espacios públicos) ya que, en ese entonces, el colectivo lo conformaban cinco chicas y un chico).
C.H.O.L.O.	Surgió con una primera exposición convencional sobre temas identitarios que se hizo, en 2007, en una sala de arte de la Municipalidad de Miraflores, en la que participaron varios recién egresados de la ENSABAP, y junto con ello, surgió la idea de Cholo, y, después, C.H.O.L.O., para darle una apariencia distinta, que, en este caso, sería la de una institución frente a un concepto de <i>choledad</i> que estaba viviéndose y del que se hablaba en la época, e incluso de modo peyorativo al referir racismo vinculado al proceso migratorio que inició en los años cuarenta y que explotó en los años noventa; y, en particular, luego de una segunda muestra que realizaron en la Centro Cultural Ricardo Palma (CCRP), en Miraflores, que no se concretó, pero que dejó el embrión de lo que sería el colectivo C.H.O.L.O.: Cuando Hayamos Olvidado las Oligarquías.
ComunespaciO	Con base en dos colectivos: (Ambre y Payaseres), el nombre, cuya connotación es potente, surgió en una reunión, de manera fortuita, para hacer referencia al espacio en común en que solían trabajar los colectivos al inicio referidos, entendido este como un espacio de encuentro y de juego, para deconstruirse.
4 Sangres	Luego de haber sido pensado durante varios días, a partir de que eran cuatro mujeres quienes conformaban el colectivo y cada una de ellas procedía de una región distinta del país, se eligió el nombre, que hace referencia a ese hecho y a la obra <i>Todas las sangres</i> (1964), de José María Arguedas, para significar que son exponentes de sangres distintas por su origen y por su visión cosmogónica, pero coincidente sobre todo con respecto al tema de la mujer y de su lucha social, que abordan y trabajan en sus proyectos.
Espacio Abierto	El nombre nació a raíz de poner a disposición un correo con la idea de que fuese de libre acceso, motivo por el que el nombre <i>Espacio Abierto</i> resultaba adecuado y funcionó bastante bien, más aún cuando tenía la intención de convocar, teniendo en cuenta que los tiempos que se vivían, a nivel social, eran los correspondientes al conflicto de Conga, en Cajamarca. Entonces, el espacio virtual generado era una forma de escapar, ya que se encontraban agobiados por las exigencias académicas de la ENSABAP, y tenía la intención de abordar otros temas que les interesaban, como el de género y otros de índole no académica, ya que sentían un rechazo total a la ENSABAP.
Grupo Gallinazo	El nombre surgió, en 2015, a raíz de la reflexión que tuvieron como colectivo en la ENSABAP, durante el curso Espacios Interdisciplinarios 1, dirigido por Viola Varotto, y considerando su convivencia en la ENSABAP con unos gallinazos que, en ese entonces, se ubicaban en el cuarto piso del moderno edificio que ocupaba esta. Así, Gallinazo fue el nombre que, de forma casual, tomaron, y que tardó en ser aceptado, por la propia repugnancia que suele inspirar dicho animal, y, con el transcurrir del tiempo, le sumaron la idea que aportó Cristina Planas en lo que respecta al tema histórico, en el que se hace referencia de este animal como un ser que aprovecha las oportunidades, al buscar de por entre la podredumbre y dentro de esta su alimento, y, también, como símbolo importante para referir el tema de limpiar la corrupción.
Nervio	Ante una convocatoria para un concurso audiovisual, en 2017, a uno de sus miembros le pareció adecuado dicho nombre, ya que todas las sensaciones del cuerpo tienen que ver con los nervios y todas las emociones se transmiten a través del sistema nervioso, lo que se relaciona con el hecho de que, cuando presentaban sus trabajos acerca de la ciudad como un organismo vivo, el vocablo <i>nervio</i> se volvía y vuelve, precisamente, clave y sugería y sugiere algo que palpita y palpita en esta ciudad y organismo vivo por donde discurren las personas, que, como colectivo, presentan y trabajan.
Trenzando Fuerzas	El nombre surgió con posterioridad a la muerte de César Ramos Aldana, en honor y en inspiración de este, quien, por cierto, utilizaba constantemente el término <i>fuerza</i> e incluso firmaba como "César Ramos Fuerza"; mientras que el término <i>trenza</i> tiene y alude a una connotación muy fuerte como símbolo e imagen de fuerza, de poder, pero a partir de la unión, en este caso, de sus orígenes como peruanas, por lo que el nombre del colectivo surgió de la unión de los dos términos antes señalados, para sugerir, precisamente, lo que ambos juntos significan o refieren, como unión de experiencias diversas.

Tabla 7

Historia de los colectivos: sus etapas

Ítems Subítems/ Colectivos	Sus etapas
Etapas por las que han atravesado	
Arte Sano	<p>En un primer momento, realizaron proyectos dirigidos a niños y padres, con el objetivo de evidenciar la importancia del reciclaje e informar acerca de especies en peligro, mediante actividades y talleres; mientras que, en un segundo momento, realizaron exposiciones relacionadas con la temática del agua, que estuvieron dirigidas a pintores, grabadores, fotógrafos, escultores y otros afines.</p>
Ashlanqueras	<p>Su trabajo colectivo, en permanente mutación, ha atravesado varias etapas: un primer momento transcurre desde su formación en la ENSABAP, en que se establecieron los ejes que abordarían y dónde lo harían, así como la metodología de su trabajo en colectivo, hasta el fin del curso, en que se da una ruptura; mientras que, en un segundo momento, trabajaron con otros estudiantes, egresados y docentes de la ENSABAP en búsqueda de expansión, apoyo de otras disciplinas y orientación, para lo cual realizaron diversas convocatorias. Luego, un tercer momento fue el correspondiente a la generación del proyecto Laboratorio Centro, que buscó no solo orientar a la comunidad bellasartina, sino anexar aliados y colaboradores en función de su objetivo de expansión; y, en un cuarto momento, se desarrolló la creación y la publicación de textos, en los que utilizaban registros fotográficos y de video de sus obras, además de consignar sus propias reflexiones, con el apoyo de estudiantes aliados del colectivo; mientras que, en paralelo y de forma extracurricular, apoyaban a grupos de estudiantes en investigación, sustentación y económicamente, para producir proyectos de estos; y, en un quinto momento, al haber reducido su número de miembros, su radio de acción disminuyó y se encuentra centrado, actualmente, en el área de laboratorio, aunque se debe señalar también que articular con otras Escuelas, de provincias, es otra etapa que están generando.</p>
C.H.O.L.O.	<p>Una primera etapa refiere a su época en Ventanilla, ya como egresados de la ENSABAP, y a proyectos relacionados con la identidad, la ecología y el paisaje, y a los materiales de la misma zona, que podían utilizarse para embellecer el lugar; mientras que una segunda etapa refiere aquella en la que el colectivo se vinculó con colectivos de otras disciplinas (Red de Asociaciones Culturales Emergentes [RACE]) y participó en otros distritos, además de que se abrió a otras perspectivas y formas de expresión; y, luego, una tercera etapa, refiere la internacionalización del colectivo en Ecuador y su participación en el festival Al Zur-Ich, de arte comunitario, en el cual apreciaron otros procesos de creación y encontraron las mismas problemáticas, además de concebir el arte como un medio y no como un fin.</p>
ComunespaciO	<p>Tienen tres etapas definidas en relación con las herramientas de comunicación empleadas: una primera, expresada por la utilización del personaje del payaso (en la calle, jugando, o interactuando con los niños), de 2013 a 2016, aproximadamente; luego, una segunda, en que utilizaron otras técnicas, en particular la audiovisual, en el caso de la huaca Mateo Salado; y, posteriormente, una tercera, con la incorporación de nuevos miembros al colectivo, convirtiéndolo en un grupo de carácter multidisciplinario, con lo cual añadieron miradas e interpretaciones diferentes de la realidad y de expresión, lo que los condujo a convertirse en la Asociación Común Espacio, con lo que ampliaron su radio de acción.</p>
4 Sangres	<p>La primera etapa refiere a sus inicios como colectivo, durante su formación en la ENSABAP, y a su participación en festivales culturales populares; la segunda etapa se considera como un quiebre, ya que una de las miembros viajó a Chile y desde allí siguió colaborando con el colectivo, y se realizó un viaje a México para capacitar sobre el tema de murales, donde se unieron tres miembros más y se realizaron trabajos coyunturales, mas no como parte de un plan de trabajo y conforme a objetivos previamente discutidos; y la tercera etapa, la actual, en la que cuenta con dos miembros y una de apoyo, y en la que el colectivo también, paralelamente, se anexó a la Coordinadora de Artistas Populares (CAP), con la finalidad de ampliar su formación artística y organizativa y con miras a realizar un trabajo de acuerdo con un plan de desarrollo como colectivo y como parte de la agrupación que hoy integra.</p>
Espacio Abierto	<p>Una primera etapa, caracterizada como una época de exploración e intuición, refiere a aquella cuando, como colectivo, iniciaron sus actividades en tiempos en que eran estudiantes de la ENSABAP y trabajaban, en paralelo con el colectivo Tomate, temas cotidianos en el espacio público; mientras que, en una segunda etapa, se da el rompimiento con el colectivo Tomate, que implicó una pérdida de espacios de trabajo, vínculos y otros, que los condujo a cuestionar su futuro y la necesidad de autogestionarse, ya que necesitaban dinero para sustentar sus actividades; la tercera etapa refiere una época de autogestión de sus trabajos, a través de la generación de recursos propios mediante la venta de gráficas, en las que las personas se veían reflejadas, además de que así generaban vínculos con otras personas, organizaciones e instituciones; y la cuarta etapa, la actual, implica darse la oportunidad de pensar bien en lo que quieren decir con claridad, y no como antes, en respuesta a un contexto, así como valorar la importancia de viajar, pues les amplía mucho el horizonte y es fuente de nuevas inspiraciones a partir de salir de su zona de confort, con la intención de impulsar su propio espacio, la producción de gráfica colectiva y la generación de dinámicas grupales en talleres para impulsar la posterior autocreación de las personas a través de la xilografía.</p>
Grupo Gallinazo	<p>Atendiendo al material y al desarrollo de las obras y proyectos que fueron realizando, se evidencian diversas etapas en su proceso: una primera, de cuando estudiaban en la ENSABAP, desde el proyecto QR, con vinil; luego, una segunda, con concreto, como un material más consistente en el espacio, que les sirvió, por cierto, para preguntarse sobre la continuidad de lo que venían realizando, y que incluyó el desarrollo de exposiciones; y, ahora, una tercera, con cal, con una orientación hacia lo audiovisual y hacia algo más participativo antes que individual.</p>
Nervio	<p>La primera etapa se caracterizó por la exploración y la utilización de diversas técnicas y disciplinas de forma individual y colectiva, como en el caso del video, el grafiti y los murales que exponían; mientras que la segunda etapa se caracteriza por la experimentación, pero con técnicas y disciplinas de carácter transdisciplinar, que incluyen exposiciones, instalaciones y música, entre otras, con las que exploran la conjugación de todas sus experiencias previas.</p>
Trenzando Fuerzas	<p>En su primera etapa, las miembros del colectivo eran muchas más, en número, y manifestaban una visión más artística hasta su participación en el festival Crea Mujer Crea, con el que inició su segunda etapa, con un giro cualitativo en su trabajo artístico, ya que se invitó a los asistentes del festival a participar de la actividad Tejido Comunitario, que les hizo notar que existían otras posibilidades distintas a las exposiciones en lo que respecta al trabajo artístico y a cómo intervenir, tal como la coparticipación del creador artístico junto con la población.</p>

Tabla 8

Historia de los colectivos: su continuidad

Ítems Subítems/ Colectivos	Su continuidad
	Interrupción de labores y motivos desde su fundación hasta la actualidad
Arte Sano	No tuvo interrupción en su accionar artístico, salvo un descanso de agosto a noviembre de 2017, coincidente con el viaje de uno de sus miembros a México y que se expresó en una no ejecución de nuevos proyectos, aunque, sin embargo, continuaron sus obras en una exposición itinerante a nivel nacional e internacional, y, actualmente, se encuentran en un periodo de evaluación de sus actividades.
Ashlanqueras	Se separaron en un momento, pero no por diferencias en los objetivos, que compartían, sino por no coincidir en sus horarios personales, y, actualmente, no se encuentran realizando actividades como colectivo.
C.H.O.L.O.	Desde mediados de 2015 hasta 2019, el colectivo hizo un alto en su trabajo como colectivo por razones principalmente académicas y laborales, aunque no consideran dicho alto como un quiebre en su trabajo, ya que sus miembros permanecieron en constante coordinación y conversación, y, si bien no han concretado un nuevo proyecto de ejecución con la comunidad, debido a sus distintas agendas personales, se encuentran, actualmente, en un periodo de evaluación, pero que no es de receso.
ComunespaciO	En dos oportunidades, en 2017 y en el verano de 2019, realizaron parcialmente el desarrollo de talleres, y enfocaron más su trabajo grupal en la reflexión y en el replanteamiento, planificación y mejora de su trabajo en la huaca Mateo Salado, que realizaron hasta 2013, por lo que se puede decir, entonces, que, en términos generales, no ha habido una interrupción en su trabajo, sino tan solo en términos operativos y de forma parcial, con el fin de mejorarlo, y proyectaban retomarlo en junio de 2019, ya que, actualmente, se encuentran en pausa y en periodo de análisis y reflexión.
4 Sangres	Han tenido tres interrupciones, y el último <i>impasse</i> se dio porque consideraron que no se estaban cumpliendo con los principios por los cuales se habían unido (apoyar con arte y cultura a la clase trabajadora y también sus luchas por sus derechos) y una parte quería priorizar el oficio artístico (pintar bien y “bonito”), lo cual implicó conflictos de ideas y posiciones, que las condujeron a repensar acerca de su orientación, y ya, con el apoyo de la Coordinadora de Artistas Populares (CAP), retomaron el trabajo con las ideas base o primigenias del colectivo.
Espacio Abierto	En 2014 iniciaron su trabajo colectivo por un lapso de cuatro meses, luego del cual se adhirieron al colectivo Tomate y, prácticamente, suspendieron su trabajo como Espacio Abierto hasta que los miembros de este decidieron retirarse y retomar su trabajo en su colectivo de origen, aunque se replantearon el tema del diseño añadiendo técnicas (serigrafía y xilografía), métodos y lenguaje simbólico más complejos para enriquecer sus proyectos.
Grupo Gallinazo	Han tenido interrupciones que les han impedido realizar sus proyectos, debido a falta de tiempo o de organización, en momentos de clases y estudios, y, también, por razones coyunturales, aunque estos no han puesto en peligro su integridad como grupo. Actualmente, se encuentran en actividad.
Nervio	Si bien no se han detenido, el motivo de su producción espaciada o, en ocasiones, nula se ha debido a problemas económicos y a la decisión de desarrollar su trabajo artístico en solitario, entendido este como una necesidad individual, lo que ha hecho que no prioricen el trabajo en colectivo y este entre en recesos, mientras dan la relevancia señalada a su trabajo como artistas creadores de forma individual. Actualmente, se encuentran en actividad, aunque esta resulta espaciada.
Trenzando Fuerzas	En 2019 se encontraban en una etapa de quiebre o receso, debido entre otras causas, a discrepancias de enfoque y de objetivos comunes respecto del trabajo del colectivo con relación a grupos con los que trabajan y, más específicamente, por parte de algunas de las miembros del colectivo, que asumen y asignan mayor valor al grado académico que tienen, como artistas diseñadoras con formación en la ENSABAP, en contraposición a la formación autodidacta que tienen las maestras artesanas, lo que ha impedido la realización de exposiciones, que sirven a empoderar a las artistas tradicionales. Actualmente, se encuentran en un periodo de evaluación de sus actividades.

Tabla 9

Historia de los colectivos: su cohesión e identidad

Ítems Subítems/ Colectivos	Su cohesión e identidad
Hechos, hitos o momentos de cohesión y fortalecimiento de su identidad	
Arte Sano	Su cohesión fue fortaleciéndose con cada trabajo que realizaban, en particular con Unu Mamai ('Madre Agua'), y el hecho de estar cada uno orientado a públicos diferentes los obligó a trabajar los mensajes y las estrategias de forma mancomunada con el objetivo de llegar a estos, además de que a ello sirvió el liderazgo positivo de Cecilia y la alternancia de roles.
Ashlanqueras	La cohesión se dio en varias etapas: cuando terminó el curso Museografía y Curaduría y se preguntó quiénes querían seguir en el colectivo y quiénes ya no; luego, cuando han existido divergencias entre los miembros y se estableció quiénes no estaban participando o tenían otra visión; y en momentos en que se generaron retiros de carácter voluntario y también como producto de una decisión colectiva, lo que generó, al final, una mayor unión en el caso de los miembros que se mantuvieron en el colectivo.
C.H.O.L.O.	Se cohesionó debido al conocimiento mutuo entre los miembros dado por el tiempo prolongado de trabajar juntos, lo que facilitó la mejora de los proyectos debido a la confianza generada entre ellos, y esta permitió el desarrollo de habilidades que, anteriormente, pensaban que no tenían, lo que equiparó las fortalezas y las debilidades de los miembros del colectivo en beneficio del desarrollo de sus obras.
Comunespacio	Se encuentra en permanente proceso de cohesión: al inicio del trabajo, con Payaseros, el hecho de utilizar cada uno distintas herramientas de comunicación (la escénica y los payasos, la muralización comunitaria y la intervención en el espacio público) constituyó una primera etapa de cohesión, en la que consideraban que estaban trabajando para la transformación del barrio. Luego, el trabajo en conjunto con ese grupo se dio de manera esporádica a partir de la planificación de actividades futuras, reuniones sociales, reuniones de evaluación y balance, talleres de capacitación a nivel interno, y otras acciones que contribuyeron a incrementar la unión entre todos.
4 Sangres	Primero, la experiencia interna complicada que atravesaron en México en relación con el manejo político y social del mural, ya que no todas lo asumieron así, las condujo, al final, a un proceso de cohesión entre algunas de sus miembros; y, luego, a partir de 2017, en que empezaron a realizar trabajo en conjunto con la Coordinadora de Artistas Populares (CAP), organizaron eventos artísticos en coordinación con el Sindicato de Obreros y Obreras de Limpieza Pública (SITOBUR), y apoyaron y sirvieron, así, con arte y cultura, al pueblo, así como a su lucha social y derechos, lo que les permitió relacionarse más con este y entender que el trabajo colectivo debía realizarse en conjunto entre los trabajadores del arte y el pueblo, lo que, a su vez, fortaleció su cohesión.
Espacio Abierto	Un primer momento de cohesión corresponde al de sus viajes a Cajamarca y a Argentina y Bolivia, donde se puso de relieve la importancia de la cooperación entre sí y con otros colectivos. También influyó en su cohesión el hecho de encontrarse fuera del país, en lugares antes no visitados, pero en los que sus trabajos (gráficas impresas en bolsos, pines y otros) estaban presentes y eran reconocidos, a pesar de que no los conocían personalmente. Asimismo, otro factor de fortalecimiento fue encontrar en esas otras latitudes muestras de solidaridad, así como marcadas similitudes entre los problemas de otros colectivos y los suyos.
Grupo Gallinazo	La cohesión se dio a partir de diversos hechos: al desarrollar sus trabajos en el espacio público, lo que les generó un sentimiento de responsabilidad acrecentada; del aprendizaje de efectuar una adecuada división y organización del trabajo, que tuvo en cuenta las fortalezas de cada uno de los miembros; del sentimiento de complicidad que se desarrolló durante la ejecución de los proyectos en el espacio público; y, asimismo, del sentimiento de cuidar al compañero durante la realización de los trabajos con respecto a posibles problemas que pudieran surgir a raíz del desarrollo de los mismos.
Nervio	Ser invitados a exponer sus obras en el circuito artístico oficial (como en la sala Víctor Humareda de la Casona de San Marcos, por ejemplo) los motivó a efectuar un trabajo en equipo, responsable, cohesionado y mancomunado, en el que cada uno concibió su lugar y se enlazó como parte del conjunto, y entre todos marcharon ya como una sola unidad o colectivo, cohesionados.
Trenzando Fuerzas	A nivel personal, la pérdida de su mentor y el dolor como producto de esta fueron un factor de unión determinante; pero, en la actualidad, ya que tienen poco tiempo como colectivo (un año), a nivel del trabajo, consideran que aún les falta cohesionarse y consolidarse.

Tabla 10

Gestión: organización, roles y funciones

Ítems Subítems/	Organización, roles y funciones
Colectivos	Planificador u organizador
Arte Sano	Si bien trabajan de manera horizontal y nunca han buscado tener líderes, existe cierto liderazgo natural y tácito en una de sus miembros respecto de la acción colectiva. Consideran, además, que su experiencia ha sido, para los miembros del colectivo, rica e inductiva para investigar, y la distribución de labores atiende a las capacidades y particularidades de cada uno, si bien todos están en condición de realizar la actividad del otro.
Ashlanqueras	No tienen una planificadora, y ambas miembros, que son complementarias, comparten todas las actividades de los proyectos desde su inicio hasta su fin, ya que no tienen roles específicos, aunque tienen en cuenta sus capacidades, así como sus relaciones y las posibilidades concretas de poder llevar a cabo las tareas concernientes a cada proyecto, que, en ocasiones, requieren del apoyo de personas, el cual es solicitado, pues sirve para garantizar que el trabajo se lleve a cabo de acuerdo a lo planificado.
C.H.O.L.O.	Los miembros no trabajan bajo el mando de un líder, pero, de acuerdo con cada proyecto, un miembro asume un rol similar al de un coordinador, que es intercambiable, se desarrolla de manera intuitiva y se encarga de la distribución de las labores entre los miembros atendiendo a sus capacidades.
ComunespaciO	Si bien es cierto no cuentan con un líder, ya que todas las decisiones se toman de forma colectiva luego de su debate correspondiente, generalmente, uno de sus integrantes desempeña el rol de coordinador entre el colectivo y las personas que participan de los talleres, como, por ejemplo, de los de la huaca Mateo Salado, debido a su presencia más continua en el lugar y al establecimiento de relaciones con las personas participantes, y, además, cuando se percibe cierto liderazgo natural y tácito en uno de sus miembros respecto de la acción colectiva por desarrollarse. A nivel formal, en relación con la asignación de roles o funciones, sí cuentan con cargos asignados (presidenta, vicepresidenta y secretaria), por ser, ahora, una asociación, aunque, en la práctica, estos son rotativos y, generalmente, se designan en función de las capacidades y experiencias particulares de cada uno de sus miembros.
4 Sangres	Si bien los roles de sus miembros son intercambiables, ya que trabajan de manera horizontal y todas puedan realizar lo que realizan sus compañeras, en la práctica, se evidencia que una de ellas se desenvuelve como organizadora y ejerce un liderazgo tácito en la planificación, la coordinación y el desarrollo de los proyectos.
Espacio Abierto	Si bien no tienen un líder, y la división de roles se da de manera natural y en concordancia con las capacidades, las características y la formación de cada uno de sus miembros, se puede afirmar que quien recibe el encargo o contacto es quien gestiona dicho proyecto y, también, que un miembro tiende a encargarse del diseño y del dibujo, además del tema de coordinación y administrativo, mientras que otro tiende a encargarse de la xilografía y de la logística.
Grupo Gallinazo	No tienen un organizador y la dinámica de trabajo se inicia a partir de alguna idea o propuesta que tenga alguno de los miembros, la cual se va enriqueciendo y/o transformándose con los aportes del resto, por lo que se puede decir que la generación de iniciativas y el desempeño de roles para el desarrollo de los proyectos es rotativo y considera las fortalezas de cada uno de sus miembros (diseño, escultura y estética: color, contraste y otros).
Nervio	No tienen un organizador, y los roles entre sus miembros son rotativos, y, si bien es cierto que cada uno tiene una función determinada en cada proyecto, en el que quien lo propone lo impulsa, en realidad, todos están en condición de desarrollarse en cualquier posición, y esta forma de trabajo les ha generado una percepción de orden en cuanto a su organización.
Trenzando Fuerzas	En algún momento, al inicio, existió un liderazgo en el colectivo, pero se advirtió que, como el trabajo se centralizaba y concentraba en una sola persona: la coordinación para las exposiciones y la participación en eventos y festivales de arte y culturales a los que habían sido invitadas, así como la realización de visitas guiadas, talleres, conversatorios y charlas, incluida la toma de decisiones, no era adecuado mantenerlo y, a partir de allí, se optó por decidir considerando la opinión de todas los miembros, así como por determinar los roles y las funciones de estas de acuerdo con las capacidades de cada una, lo que fue aceptado de buena forma por sus miembros, ya que resultaba beneficioso para el desarrollo de sus proyectos colectivos.

Tabla 11

Gestión: formas

Ítems Subítems/ Colectivos	Formas de gestión
	Gestión de recursos económicos, logísticos y humanos
Arte Sano	<p>Generan sus recursos a través de su propio financiamiento, dividiendo los gastos entre los miembros, ya que solo muy pocas veces han conseguido auspicios, como, por ejemplo, en el caso de actividades que realizaron en San Miguel, relacionadas con la intención del alcalde de ese entonces de lograr su reelección. Asimismo, en el sentido de lo indicado, se debe señalar que, en una ocasión, con sus propios recursos, llevaron a México uno de sus proyectos y, con la colaboración de la Embajada y la Cancillería, se pudo realizar el traslado de las piezas para el mismo.</p>
Ashlanqueras	<p>Por lo general, todo es cubierto con recursos propios o por intercambio con instituciones, como, por ejemplo, clases con la Beneficencia de Lima, o contratos de clases por equipo o espacios, y buscan ser lo más creativas posibles en todo sentido, incluso en lo económico, con la intención de que los gastos propios sean lo menos posible y se utilice al máximo el apoyo de las instituciones con las que han tenido o tienen una alianza o pueden tener alguna.</p>
C.H.O.L.O.	<p>No cuentan con recursos externos, y las ocasiones en que han desarrollado proyectos grandes han buscado el financiamiento de instituciones culturales y, luego, para otros proyectos, también realizan colectas internas y externas, con participación y apoyo de la comunidad, y, además, han realizado actividades e incluso han tenido que vender cosas en busca de la obtención de fondos.</p>
Comunespacio	<p>Generalmente, realizan autogestión, como, por ejemplo, para la realización de un festival, en el que participaron músicos en condición de invitados y de forma ad honórem, con base en el afecto gestado y en relaciones de reciprocidad (<i>ayni</i>) trazadas, como con las personas de Kilombo, de Villa El Salvador, a quienes se les pintó un par de murales, además de haberse realizado unos talleres en su barrio, y, luego, estas participaron al ser invitadas, a su vez, por el colectivo para el inicio del festival de talleres que este realizó en la huaca Mateo Salado, y, también, sin retribución alguna. No obstante, en algunas ocasiones, han postulado a fondos y ganado algunos, y estos han servido para la concreción de proyectos. En otros casos, también han trabajado con presupuesto, incluido su sueldo, como, por ejemplo, en el caso de un mural participativo encargado por el Ministerio de Cultura, lo que no ocurre si se trata de un mural comunitario, caso en que se autogestionan, y consideran los gastos de movilidad de aquellos que se encuentran más lejos a partir de fondos que han generado y de un fondo común, en los que incluso han tenido una buena cantidad de dinero como producto de haber ganado dos fondos (uno de la Municipalidad de Lima y otro del Ministerio de Educación) y de los propios aportes realizados por sus miembros, lo que es autorrepartido para gastos de movilidad, alimentación y otros.</p>
4 Sangres	<p>Se autogestionan y realizan, en ocasiones, ciertas actividades con tal fin. Así, por ejemplo, en apoyo de movimientos sociales, como la lucha de los maestros del Sindicato Único de Trabajadores de la Educación del Perú (SUTEP), hicieron pintura en vivo y no obtuvieron retribución alguna, porque su trabajo no tiene fines lucrativos, y ello también ocurre en el caso de las pancartas y los trabajos que realizan en favor de causas afines a la señalada inicialmente. Asimismo, en el transcurso de los años, han realizado actividades económicas (chulegadas, polladas, o tizadas en pavimento) para poder realizar ciertos viajes, entre otros.</p>
Espacio Abierto	<p>Se autogestionan por medio de colectas y ventas de productos que realizan, como de trabajos de diseño para organizaciones, sobre todo el tema de murales, videos y gráficas, que estas le solicitan, o en colegios, el tema de adolescentes, por ejemplo, además de dar servicios de taller y muralización. También realizan documentales y elaboran bolsos, cuadernos y logos, como para la PUCP, y, con lo obtenido a partir de estos, cubren sus gastos. Por otro lado, en ferias, realizan la venta de artes gráficas en polos y afiches de su producción, que financian, y, además, manejan una caja chica. También, en ocasiones, a partir de su trabajo de diseño, realizan colectas con la intención de poder cubrir, al menos en parte, sus honorarios.</p>
Grupo Gallinazo	<p>Hasta ahora, todo ha sido y es autogestionado, y ello implica, entre otros, el planteamiento del proyecto, la estimación de su costo y la distribución de cuotas para que cada miembro dé su aporte, para que, así, puedan lograr el objetivo. También han postulado a algunos auspicios, como, por ejemplo, el primero, a un concurso del Centro Cultural de Bellas Artes, cuya aceptación implicó que ganasen un premio, y dicho auspicio les permitió realizar, posteriormente, una exhibición.</p>
Nervio	<p>Disponen de varias herramientas y disciplinas (como la de diseño, por ejemplo, aunque la que más los ayuda en su gestión es el mural, por su propia propuesta artística como muralistas y por los estudios y práctica en estos por parte de los miembros) que les permiten ofrecer y realizar diversos servicios remunerados (como identidades corporativas y murales decorativos de interiores, con sus correspondientes registros fotográficos, así como decoraciones e imagen a locales de restaurantes y otros), para poder gestionar su propio dinero. Además, cada miembro trabaja en producciones individuales e independientes (como cine, murales, o cuadros a pedido) y los fondos que obtienen son invertidos en su trabajo artístico (como en la compra de un proyector, o de aerosol, o en el pago correspondiente al alquiler de local, o en gastos de movilidad, por ejemplo).</p>
Trenzando Fuerzas	<p>Para financiar sus gastos y proyectos, han realizado todo tipo de actividades (como rifas trezadoras, que permiten que personas que no pueden acceder a piezas costosas, como un cuadro, por ejemplo, puedan, así, hacerlo), además de elaborado productos para expoventas, participado de ferias a las que fueron invitados y, también, aportado con sus propios recursos, aunque, últimamente, sí han estado cobrando por talleres que eran dictados por las maestras artesanas la mayoría de veces.</p>

Tabla 12

Gestión: normativa

Ítems Subítems/ Colectivos	Normativa
	Reglas establecidas
Arte Sano	No tienen normas establecidas, pero sí existe cierta presión hacia los miembros del colectivo acerca del cumplimiento de algunas tareas o compromisos, como en el caso de aportes voluntarios a quienes se han comprometido con ello o con la asistencia a reuniones, y, cuando estos no se cumplen, se conversa, al respecto, en reunión.
Ashlanqueras	No tienen reglas, pero los miembros comparten la misma línea respecto de lo que buscan hacer y comunicar, y, entonces, estos participan y aportan en ese proceso para generarlo, mediante la consecución de un objeto, la realización de alguna gestión vinculada o con parte de la investigación, por ejemplo.
C.H.O.L.O.	Si bien no tienen normas escritas, el hecho de trabajar durante varios años juntos y conocerse permite a sus miembros manejar ello y comprenderse entre sí.
Comunespacio	Manejan una disciplina que no se basa en el castigo, sino en el amor, el respeto y la hermandad que existen entre sus miembros y que inspiran horizontalidad. Por otro lado, en algunas ocasiones, cuando un miembro no cumple con lo acordado, al margen de la vergüenza que siente, por la afectación a sus compañeros, este tiende a realizar alguna acción con el objetivo de resarcir o compensar, al menos en parte, lo no realizado.
4 Sangres	La única regla que mantienen, en general, es ceñirse a los objetivos y, como parte de la convivencia y de mantener un ambiente de respeto mínimo en el trabajo, también, han establecido no intervenir-pintar encima del muro de la compañera si, previamente, se han planteado para tal las ideas en bocetos, aun incluso si no estuviesen bien ejecutados, caso en que deben realizar la crítica correspondiente.
Espacio Abierto	Se organizan a través de cronogramas, aunque esto es bastante flexible, considerando que el tema de la creación demanda de mucho esfuerzo, por lo que, básicamente, procuran que nadie trabaje más que el otro (regla fundamental), para que exista un balance entre las tareas que cada uno realiza y que se distribuyen entre los miembros.
Grupo Gallinazo	Luego de crear un <i>fan page</i> , para poder mantener una conversación solo del colectivo y en la que se señalan los acuerdos alcanzados, se empezó a postear una especie de libro de actas virtual, similar al que tenía Huayco, y en tal se establece si se determinan sanciones económicas para quien llega tarde o no cumple con algo que se le haya encargado relacionado con algún proyecto, y hasta se tiene una alcancía para ir llenándola con los pagos correspondientes.
Nervio	Tienen reglas o límites para ciertas cosas, aunque estas no están escritas. No obstante, proyectan tener códigos y estatutos en función de formalizarse.
Trenzando Fuerzas	Cuentan con un esquema, a modo de organigrama, en el que se precisan diversas tareas y responsabilidades relativas a la estructura, la presentación de proyectos para exposiciones, la parte visual, la difusión y prensa, así como los talleres y las expoventas, y coordinan y opinan mediante un chat interno que tienen. Asimismo, conversaron sobre imponer sanciones (como perder la voz en el colectivo, por ejemplo) a partir de tres faltas, pero estas no se han aplicado, ya que aún no se tiene un alto grado de cohesión entre sus miembros y porque su aplicación podría generar conflictos.

Tabla 13

Gestión: medios digitales y de otro tipo para la difusión de sus actividades y proyectos artístico-culturales

Ítems Subítems/ Colectivos	Difusión
Arte Sano	<p>En redes sociales, como en el caso de Facebook, por ejemplo, y también cuentan con un <i>blog</i>, un canal de YouTube y una web gratuita.</p> <p>Página web: http://colectivoartesano.wixsite.com/artesano Facebook: https://www.facebook.com/artesanocolectivo/ Canal de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=TrcgERwRtNk Blog: http://colectivo-artesano.blogspot.com/</p>
Ashlanqueras	<p>En redes sociales, como en el caso de Facebook, por ejemplo, y, en Internet, en páginas web de instituciones, donde presentan sus proyectos.</p> <p>Facebook: https://www.facebook.com/ashlanqueras Páginas web de instituciones</p>
C.H.O.L.O.	<p>En la comunidad, de diferentes maneras: generalmente, contactan a los líderes o a personas que ya tienen un liderazgo en la comunidad, o a alguna institución comunal, y, luego de explicar el proyecto que desean hacer, facilitan reuniones con un grupo mayor de personas de la comunidad. También, por publicidad escrita (en <i>flyers</i> ['volantes']), que se reparte de puerta en puerta; o tocan puertas y esperan a que les abran para explicar y proponer su proyecto o invitar a las personas a una reunión; o por megáfono, en el mercado, para dirigirse a toda la comunidad, para convocarla y exponerle el proyecto, que siempre está abierto a sugerencias y otros; fuera de la comunidad, mediante la exposición convencional en espacios cerrados y a través de fotografías y documentos de sus trabajos; en el medio digital, con un <i>blog</i> como plataforma virtual, y, en Internet y redes sociales, como Facebook, para informar sobre lo que hacen y, también, para convocar a participantes, o a participar en mesas de debate, en donde exponen sus experiencias desarrolladas como colectivo.</p> <p>Facebook: https://www.facebook.com/CHOLO-arte-y-cultura-emergente-166527037714/ Blog: http://xxxchololxxx.blogspot.com</p>
ComunespaciO	<p>Dentro de la huaca, a través de afiches, volantes, transmisiones por perifoneo, murales, pasacalles y de conversar con las personas que ya los conocen; y, fuera de esta, por Facebook y un canal en YouTube. Asimismo, con notas de prensa sobre su actividad, que fueron publicadas por el Ministerio de Cultura, y con notas y artículos, en revistas en los que habían sido invitados a escribir.</p> <p>Página web: https://comunespacio.com/ Facebook: https://www.facebook.com/ComunespaciO-861534687197730/ Instagram: #comunespacio Canal de YouTube: https://www.youtube.com/channel/UC_AJE5JNGx_v_CdxJ4DPUcg</p>
4 Sangres	<p>En redes sociales, mediante <i>posts</i> en Facebook, aunque no tienen mucho movimiento en dicha página. También emplean WhatsApp, y el trabajo colectivo está creciendo como parte de la Coordinadora de Artistas Populares (CAP).</p> <p>Facebook: https://www.facebook.com/4-Sangres-1716615458573467/</p>
Espacio Abierto	<p>Tienen un plan para difundir sus trabajos y gráficas, que implica la elaboración de material para ello, el cual es presentado en redes sociales, en Facebook y en Instagram, principalmente, para lo cual emplean muchas imágenes-gráficas propias (de las cuales algunas que responden a contextos sociales han sido compartidas hasta más de 5000 veces) y videos, que los han llevado a tener 24 000 seguidores en Facebook, y, en Instagram, siguen el mismo camino, aunque su actividad en esta red es más reciente.</p> <p>Página web: https://espacioabierto14.wixsite.com/espacioabierto Facebook: https://www.facebook.com/EspacioAbierto.colectivo/?ref=page_internal Twitter: @Esp_Abierto14 Instagram: espacio_abierto</p>
Grupo Gallinazo	<p>En redes sociales (para crear eventos), en Facebook y en Instagram, y con <i>workshop</i> ('taller'), que es una especie de guiado participativo con personas externas, en el espacio público, con el que se las integra.</p> <p>Facebook: https://www.facebook.com/grupogallinazo/ Instagram: grupogallinazo Twitter: https://twitter.com/grupogallinazo?lang=es Canal de YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCCrHj-Cj1kWFr3y6givVY2w</p>
Nervio	<p>En redes sociales, como en Facebook y en Instagram.</p> <p>Facebook: https://www.facebook.com/Nerviooo/ Instagram: @nervio</p>
Trenzando Fuerzas	<p>Escriben notas de prensa y las distribuyen entre todos los participantes; en redes sociales, en Facebook y en una página web que tienen, realizan la parte gráfica correspondiente para la difusión de sus exposiciones y eventos; y, asimismo, elaboran afiches, que colocan en escuelas e institutos.</p> <p>Página web: http://www.trenzandofuerzas.com Facebook: https://www.facebook.com/TrenzandoFuerzas/ Instagram: trezandofuerzascolectivo Canal de YouTube: https://www.youtube.com/channel/UC2PtvgyDV2CkxCHobNPQtAg</p>

Tabla 14

Actividades y proyectos artístico-culturales: metodologías de trabajo

Ítems Subítems/ Colectivos	Metodologías de trabajo
	Métodos
Arte Sano	<p>Realizan una lluvia de ideas acerca de lo que desean hacer, y algunas se dibujan, ilustran y se colocan en la web, y luego hacen una mesa redonda para determinar qué proyecto es factible de desarrollar según el contexto dado, y arman un portafolio para cada uno. Asimismo, precisan las formas que pueden usar: intervención en espacios culturales, en el piso, mediante una gráfica, o por Internet, y las opciones de desarrollarlas, y, con base en ello, elaboran una propuesta, en la que precisan las tareas para cada miembro de acuerdo con el proyecto especificado, y determinan un cronograma y un programa, en el que indican los alcances del proyecto y cómo se lo va a concretar, atendiendo al lugar, al costo, a los materiales requeridos y al presupuesto tentativo por solventar, y, luego de culminar, realizan la evaluación de su ejecución, lo que puede demandar incluso hasta dos semanas, ya que implica evaluar la elaboración del diseño, realizar la corrección del texto, hacer los contactos de marketing y buscar auspicios, entre otros.</p>
Ashlanqueras	<p>Para sus procesos creativos, realizan una lluvia de ideas acerca del tema por desarrollar, que implica abordar su problemática y otros y de acuerdo con la coyuntura social, ya que consideran al arte contemporáneo como una herramienta política para denunciar y realizar una expresión de agravios respecto de una problemática social determinada y, asimismo, señalar posibles soluciones a la misma, a lo que sigue una investigación de campo sobre el tema y la preparación de un texto que incluye: por qué y cómo se lo va a realizar, cuáles serán los objetivos y sus características, quiénes serán los mediadores del proyecto y cuál será la misión y visión en relación con la generación del mismo. Luego definen lo que se va a realizar a partir de lo que se sabe y de lo investigado, y debaten acerca de qué hacer y cómo realizarlo de forma tangible, repensando muy bien las estrategias de cómo comunicar mejor e incluso cómo poder permanecer más tiempo en el espacio público intervenido en caso de que el Serenazgo u otro busque impedirlo, además de considerar hasta qué punto se desea transgredir el espacio público, o interactuar con el público y con qué público (el público ambulatorio, o las personas que trabajan en una institución en el Centro de Lima, por ejemplo), y lo que se quiere decir, y especifican quién va a observar y registrar el accionar o la interacción, y hablar con los efectivos del Serenazgo cuando aparezcan, a lo que sigue la realización de la retroalimentación a partir de una reflexión, balance (sobre qué se logró y qué no) y crítica de lo hecho entre sus miembros o, también, entre los aliados y participantes del proyecto, que puede realizarse más de una vez, y en la que se observa y evalúa el cómo se concretó, si se cumplió con cada uno de los objetivos que señalaron y cuál fue la reacción del público, por lo que, en general, se puede afirmar que su proceso sigue las etapas de preproducción, producción y posproducción. Se reúnen, dialogan, sea al respecto de una invitación o de un proyecto propio, y van tomando notas, graban sus conversaciones o resumen lo</p>
C.H.O.L.O.	<p>tratado en papelógrafos, y, en una siguiente reunión, llegan a algunos consensos cuando esto depende de ellos, ya que trabajar arte comunitario implica desarrollar una primera idea, muy básica y amplia, que se la lleva a la comunidad para que esta opine, mediante el uso de metodologías participativas, y la transforme, y, así, se convierte, en ocasiones, en otra cosa.</p> <p>Se basan en los planteamientos del pedagogo y educador Paulo Freire, y, más específicamente, en los de sus obras <i>Pedagogía del oprimido</i> (1968) y <i>Pedagogía de la esperanza</i> (1992), donde se hace referencia al ensayo y error, sin temor al fracaso, como práctica y forma de aprendizaje, en el que, con cada nueva experiencia, se corrige y mejora, como en el caso de las dinámicas de barrio que desarrollan, además de que aprenden del laboratorio de sus experiencias en los espacios públicos, principalmente, y observan qué funciona y qué no, lo que luego corrigen para mejorar y potenciar su acción e interacción con el público.</p>
ComunespaciO	<p>Se reúnen, planifican, leen, investigan, señalan referentes y experiencias previas (desde teoría hasta experiencias barriales y conferencias comunitarias), y, a nivel técnico, eso se transforma. Continúan con reuniones previas y elaboran una especie de matriz, en la que señalan lo que piensan hacer, los momentos, objetivos, materiales y quiénes van a realizar la dinámica, sobre la que se discute, aunque, en ciertas situaciones en que esto no sea posible, pueden también desenvolverse con espontaneidad, considerando el conocimiento existente entre sus miembros, las experiencias previas y las constantes. Al inicio, durante por lo menos tres años, con los payasos, iban al barrio, hacían un pasacalle, conversaban con jóvenes y los conducían hacia la huaca, donde realizaban una dinámica inicial con la finalidad de que los participantes se desarrollaran con más confianza y conversaran, y luego realizaban una actividad más plástica y, tras esta, una dinámica de cierre, y ello se repitió hasta que los payasos desaparecieron, y, por eso, la dinámica cambió y, ahora, se acercan más a la comunidad y con más experiencia y considerando, además, diversos criterios, provenientes, en parte, de sus diversos estudios profesionales: Administración, Sociología, Antropología, Educación e Ingeniería.</p>
4 Sangres	<p>Primero, ubican, ven y se acercan tanto al lugar y espacio físico donde realizarán el mural, como a la población de su entorno, con la que se reúnen varios días, y hacen un tipo de seguimiento según se trate de un mural correspondiente a un proyecto propio o al de un evento de un festival, caso en que se solicita a los organizadores del mismo datos del lugar, de la población y de sus necesidades, entre otros. Trabajan, además, en dos ámbitos: si es un mural para ganar dinero, o si es un mural de apoyo social, caso este último en que se recogen datos y se reúnen primero puntualmente con las personas interesadas, indagando acerca de sus necesidades concretas, y comienzan a elaborar, físicamente, el mural, con la información del boceto, y comparten fotos e imágenes de lo que se va desarrollando, además de datos, y consideran las opiniones de los pobladores antes de la ejecución del proyecto y durante la misma realización del mural. En barrios, el colectivo asume que la parte más vulnerable y oprimida es la mujer (sean estas madres, del programa Vaso de Leche, amas de casa, vendedoras ambulantes u otras), y esa problemática se agrega a la de todo el colectivo social que existe donde se va a concretar el proyecto.</p>
Espacio Abierto	<p>Surgen las propuestas como producto del diálogo e intercambio, de ver a otras personas y de los bocetos que cada miembro, en ocasiones, realiza, y luego observan las coincidencias entre estos y cómo pueden completarse o complementarse, y, para ello, consideran las habilidades y fortalezas de cada uno: diseño gráfico, así como críticas relativas al tema y opiniones sobre los dibujos, y, luego, opinan, y leen e investigan lo que consideran importante, como ocurrió con el caso de los nuevos diseños inspirados en pinturas ancestrales de los mochicas, y buscan experiencias con las comunidades. Para el caso de los murales, previamente, conversan con la población y le dicen qué es lo que desean plasmar, y, en los talleres que se convocan y realizan, cada persona se expresa, racional y emocionalmente, a través de lo que dibuja, y luego se elabora un concepto general a partir del conjunto de bocetos y surgen otros nuevos, en los que se pueden observar un conjunto de detalles, en ocasiones, muy complejos, como producto de sus propias experiencias, y, así, el colectivo se relaciona más y aprende, además de que ello pone de relieve el carácter plural y participativo del mural como un hecho fundamental para expresar y comunicar.</p>
Grupo Gallinazo	<p>Actualmente, por lo general, realizan de dos a tres reuniones, en las que definen, primero, el descubrir un problema, a partir del que trazan una estructura muy empleada en el árbol de problemas, en la que consideran un conjunto de ítems para su identificación y para determinar las causas y efectos del mismo, y, también, sus conocimientos sobre gestión cultural de espacios públicos y sus experiencias personales, además de sus estudios y trabajos administrativos y en bancos, que han influido en cierto ordenamiento y estructuración de estos. Luego, a partir de dicha estructura, se realiza una lluvia de ideas, con la que indagan sobre soluciones a la problemática considerada, y, asimismo, realizan propuestas artísticas para su abordaje. Sus proyectos suelen demandar bastante tiempo, como en el caso del proyecto inicial QR, que trabajaron y presentaron de diversas formas, habiendo este ya mutado a diversas propuestas hasta el punto de que su gran diversificación les ha permitido que hasta el día de hoy incluso lo sigan utilizando.</p>
Nervio	<p>En una primera etapa, si bien cada miembro tenía una forma y un estilo, como en el pintar, para el caso de los murales, estos luego se compartieron y plasmaron, a modo de una sola mente, en un fondo de formas abstractas con muchos colores, y, coordinando entre sus autores, van plasmando como una gran pintura, que, si bien está hecha por tres, podría ser pensaba como si fuese sido hecha por una sola persona. Si se compara sus murales iniciales con los actuales, se puede notar que antes respetaban mucho más el espacio de cada uno, a diferencia de estos tiempos, luego de su convivencia y de varios talleres compartidos en el colectivo, en que se suele intervenir más los espacios pintados por el otro.</p>
Trenzando Fuerzas	<p>Mucho depende de adónde dirigen el proyecto: si es para una galería, se ciñen a lo establecido, al respecto, por esta y por las instituciones que organizan la muestra o exposición, aunque, por su parte, siempre procuran incorporar los talleres y los conversatorios, no muy deseados por estas, así como las expoventas, que sí son solicitadas por las maestras artesanas con quienes el colectivo se comunica por diversos medios. En el caso de los proyectos del colectivo, para los que, previamente, coordinan y se reúnen bajo el liderazgo de alguno, elaboran un mapa y un <i>flyer</i> y hacen la propaganda y difusión por Facebook, y, asimismo, distribuyen los trabajos atendiendo a las habilidades y fortalezas de sus miembros, y sus proyectos, necesariamente, consideran capacitaciones y talleres, que, en su mayoría, son gratuitos o representan un pago mínimo o simbólico, y, en algunos espacios en los que estos se han concretado, se les ha permitido, por cierto, una mayor libertad de acción en comparación con la de las galerías.</p>

Tabla 15

Actividades y proyectos artístico-culturales: sistematización de experiencias y trabajos

Ítems Subítems/ Colectivos	Sistematización
	Experiencias y trabajos
Arte Sano	Sostienen que todos sus proyectos están sistematizados, aunque ello hace referencia a si han sido concebidos de acuerdo con una estructura, y a que algunos de estos, que fueron presentados por encargo, debían presentar objetivos claros, directos y cuantificables en cuanto a sus resultados. No obstante, sus actividades y experiencias no se encuentran en sí sistematizadas, aunque sus miembros sí reconocen su utilidad, entre otros, por ejemplo, para la proyección y concreción de futuros trabajos.
Ashlanqueras	No han sistematizado sus actividades ni proyectos, con excepción, en parte, del proyecto Karaoke: cantando a la democracia..., que realizaron en la publicación <i>Laboratorio Centro 2</i> (2016), con el auspicio del Ministerio de Cultura (MINCUL), ya que ganaron un premio cuantioso en 2016. La sistematización se realizó en función del compromiso que sus miembros asumieron de generar arte desde lo escrito y no solo desde lo visual, ya que, aunque muchas veces se piensa que el proceso artístico relacionado con prácticas del egresado de Artes Plásticas se encuentra enajenado de procesos críticos y reflexivos vinculados a constructos teóricos, esto no es así, y, también, como una forma de visibilizar procesos colectivos en escritos individuales y colectivos.
C.H.O.L.O.	No las han sistematizado, debido a que aún no han destinado los tiempos requeridos para ello, lo que es parte o rezago de su formación como artistas en Bellas Artes, en el sentido de que sostienen que no se los formó para ese ejercicio, sino para el de creación, por lo que serán otros quienes se encarguen de la sistematización.
Comunespacio	Si bien realizaron un primer intento de sistematización, con participación de antropólogos y sociólogos, que tenía posibilidades de ser publicada posteriormente y para la que se hicieron talleres con el fin de sistematizar las experiencias del colectivo, este no concluyó y llegó a una medianía. La meticulosidad del trabajo de ese entonces se la relaciona en especial con dos exmiembros del colectivo, con formación en Sociología, que impulsaron mucho esa idea, y que se dificultó porque sistematizar demanda bastante tiempo (pues implica, por ejemplo, reunirse y discutir, entre otros, el punto de vista de la narración y aquello que se va a incluir y lo que no) y su disponibilidad horaria, por razones laborales y otras, era bastante limitada. Luego han realizado varios intentos de sistematización, incluida la elaboración de una línea de tiempo sobre el camino seguido por el colectivo desde su formación, y refieren que tienen una parte sistematizada, de forma oral, entre sus miembros, relativa a los últimos cinco años de su actividad, y que tienen la intención de publicarla —con la limitación de que trabajan sin presupuesto—, por lo que se encuentran <i>ad portas</i> de un nuevo intento de sistematización de todas sus experiencias, con la diferencia de que sus miembros cuentan, en la actualidad, con mayor estabilidad laboral y, por tanto, con mejores posibilidades de realizarla y culminarla.
4 Sangres	Si bien han realizado ciertas evaluaciones en algunas reuniones que convocaron con tal fin y cuentan con algunos escritos realizados el día de los proyectos y con un balance con las impresiones de sus miembros sobre el cumplimiento de los objetivos, además de que un miembro ha escrito, de forma personal, un poco al respecto, como colectivo, no han sistematizado sus experiencias ni prácticas. En la actualidad, junto con la Coordinadora de Artistas Populares (CAP), han planteado la necesidad de reunirse y sistematizar sus experiencias en documentos, aunque no solo como colectivo, sino como grupo y relacionado con la necesidad de desarrollo social y con reivindicaciones que se tienen como movimiento.
Espacio Abierto	Han participado de talleres de sistematización y sistematizado sus experiencias a partir de videos, como, por ejemplo, de un mural participativo, pero no lo han hecho de forma escrita, puesto que no aún no han dispuesto un espacio temporal para ello, aunque, recientemente, se han planteado la necesidad de empezar a sistematizar, por escrito, sus procesos y actividades de manera puntual, y en la que señalen, además, sus líneas y posición política, ya que consideran necesario e importante reunirse para reflexionar sobre sus actividades, el grado de progreso y de cumplimiento de objetivos alcanzado a lo largo de su proceso, y, asimismo, sistematizar sus experiencias, más aún cuando sus proyectos, como sus murales, tienen un tiempo corto de vida y están condenados a desaparecer, con lo que se privaría, así, a otros de conocer tales experiencias, además de que sistematizarlas puede ayudar a mejorar su metodología, que tampoco se encuentra registrada por escrito, pero que sí ha sido previamente reflexionada.
Grupo Gallinazo	Si bien sus proyectos atraviesan diversas etapas, como las de su concepción y exploración, hasta el desarrollo del proyecto en sí, son bastante espontáneos para al realizar sus actividades y no cuentan con una sistematización de sus actividades ni de sus experiencias.
Nervio	Si bien, al inicio, han contado con bastante información digital relativa a sus actividades y proyectos, esta no era subida ni compartida en redes, pero, con el ingreso de un miembro que estudia Gestión y que dio bastantes consejos al respecto, ahora se encuentran participando de una dinámica para generar portafolios definidos y compartirlos en redes. Sus procesos y metodologías varían en función de si se trata de proyectos artísticos propios (en los que, centrados en el proceso creativo de pintar en las calles y moverse en festivales y salir del país para seguir pintando, todo ha sido más natural y espontáneo en sus formas de relacionarse con la ciudad y su estética), o de proyectos por encargo, comerciales, para empresas (para los que tienen pasos definidos, en orden y observables, sistematizados), y tal sistematización del proceso y la metodología se ha generado con base en rutinas en el proceso creativo y de análisis de cada miembro con las personas con las que trata acerca del proyecto, luego de lo cual presenta una respuesta acompañada de un <i>brief</i> ('resumen'), que busca indagar sobre lo que el cliente desea, lo que es tratado, en reunión, entre los miembros del colectivo, luego de lo cual se comunican con la misma de la forma más directa, sea a través de correo electrónico o por teléfono, y en caso de conformidades y acuerdos, señalan un presupuesto y se elabora un contrato. No obstante, el colectivo carece de una sistematización del conjunto de sus actividades y proyectos.
Trenzando Fuerzas	No han sistematizado sus actividades ni experiencias debido a que nunca han podido coincidir, por sus diversas actividades particulares y, en algunos casos, por motivos de viajes, para poder reunirse todas (como máximo, una vez, 8 de más de 20 miembros formales), pese a haberlo intentado en muchas oportunidades.

Tabla 16

Actividades y proyectos artístico-culturales: temáticas predominantes

Ítems Subítems/ Colectivos	Temáticas
Predominantes y motivos	
Arte Sano	Sus temas predominantes son la ecología, el cuidado del medio ambiente y el arte, ya que todos sus miembros comparten el mismo interés en relación con el arte ligado a la ecología, debido a su preocupación por el tema del cuidado del planeta, además de que tenían contacto con biólogos, que los apoyaban con información sustentada científicamente, por lo que les resultaba mucho más fácil trabajar e inspirarse.
Ashlanqueras	Sus temas predominantes, como el de la problemática del trabajo femenino en la venta ambulatoria y no ambulatoria que se desarrolla en el Centro de Lima y en sus alrededores, se relacionan con la ciudadanía y el espacio público (que intervienen y en el que accionan) y, también, son los que predominan en su trabajo como gestor del festival que realizan (en el que predominan el vídeo, el audio y las audiovisuales) y, asimismo, en lo relativo a su laboratorio de creación, cuyos ejes son: espacio público (que implica, entre otros, reflexionar sobre qué es, qué leyes lo rigen, qué se puede hacer y no hacer en tal, y si se está, o no, en contra de ello), ciudadanía y Centro Histórico de Lima (en el que se ubica, precisamente, la ENSABAP, además del Congreso, el Palacio de Gobierno y el Palacio de Justicia, entre otros, y constituye un lugar que tiene el gran potencial de ser un espacio histórico y colonial, creado sobre el mundo prehispánico, donde convergen personas de diferentes clases sociales, géneros, tendencias sexuales y de otros lugares de la ciudad, que visitan el Centro para conocerlo, además de que posee un circuito comercial grande, que incluye el Mercado Central), que fueron elegidos, el primero, debido a su identificación con las personas de a pie y a la suma motivación de trabajar el tema de ciudadanía, en el que, durante todos los años de su formación en Bellas Artes en la ENSABAP, han estado inmersos y con todas las problemáticas sociales que este implica, a través de la visibilización de propuestas que se encontraban a su alrededor, expresadas en protestas cotidianas vinculadas con el tema de género, clases sociales y otros relacionados a la coyuntura social limeña; y el segundo, por ser el Centro un espacio muy rico para poder generar diferentes discursos a través del arte.
C.H.O.L.O.	Durante varios años, en un inicio, tuvieron ejes o temas o predominantes vinculados a lo ecológico e identitario, y, luego, ponderaron el segundo, y, hoy en día, trabajan más el tema de lo identitario, pero, principalmente, desde una perspectiva decolonial, en el sentido de que hay una memoria y un conjunto de herencias que la sociedad deja de lado y que procuran repotenciar y ponerlas al alcance de las personas a través de los proyectos que realizan. La elección de los temas referidos parte de las coincidencias en ideas, puntos de vista y perspectivas que comparten sus miembros, lo que, por cierto, les ha permitido su existencia, como colectivo, por más de 10 años, además de otras coincidencias, como el hecho de vivir todos en el distrito de Ventanilla y ser hijos de marinos, además de sentir la periferia como algo que hay que pensar y que los constituye como sujetos.
Comunespacio	Desde un inicio, siempre hablaron de la buena convivencia, del buen vivir (parte de la cosmovisión andina de acuerdo con la que lo que existe en el mundo, como los cerros, las piedras, el agua, los seres humanos, las plantas y los animales, debe vivir en armonía), y acordaron trabajarlos, debido a que se vive en un mundo muy violento, y apuestan porque esa violencia, que se expresa de distintas formas (incluida la falta de una ética basada en principios relativos a la equidad y a la no explotación de las personas, y entendida como una reflexión constante sobre el quehacer cotidiano respecto de las relaciones sociales), disminuya, por lo que, en tal sentido, a través de diversos lenguajes artísticos y del trabajo relacionado con la creación colectiva que realizan junto con niños y adolescentes, buscan construir la buena convivencia, desde una mirada con esperanza, que, frente a las relaciones de violencia y las relaciones sociales, siempre regidas por la política de la muerte, apuesta por la vida, por la política de la vida, para lo cual se debe, precisamente, armonizar y mejorar la convivencia con el otro y con el entorno.
4 Sangres	Desde el inicio, en tiempos en que el tema de la lucha contra la violencia contra la mujer no se encontraba tan pronunciado, sus miembros, todas mujeres, trabajan el tema de la mujer, a través de murales, debido a que consideran que la mujer —que siempre ha sido relegada no solo por el machismo, sino por todo un sistema que existe detrás y que, sea patriarcal, o capitalista, genera que la mujer sea pospuesta, lo que se agrava por las condiciones en las que esta se encuentra y por el contexto actual, y resaltan a la mujer trabajadora y del pueblo, a quien apoyan, como en el caso del SITO BUR, trabajadoras del hogar y de sindicatos— puede y debe organizarse políticamente dentro de la sociedad en función de luchar por sus derechos y lograr su emancipación.
Espacio Abierto	En su gráfica y murales, que buscan reconectar con las raíces y recuperar costumbres que se han ido perdiendo, un eje central es la defensa de la tierra, de la Pachamama, del territorio, del suelo, del agua, de la montaña, del suelo, a partir del que se cuestionan diversos temas, incluido el de qué es un territorio, desde qué territorio se habla, pensar el cuerpo como un territorio, reflexionar sobre el patriarcado, la historia oficial acerca de si fue una Conquista, o, más bien, una invasión, y cómo es que, a lo largo de la historia, se ha aniquilado y mutilado una parte de nuestro ser: la tierra. Asimismo, su temática es bastante política y han padecido incluso persecución, por sus actividades y trabajos, como el que realizaron en Cajamarca, relacionado con temas de conflictos ambientales.
Grupo Gallinazo	Trabajan el tema de la memoria a partir del conflicto armado interno vivido en el país de 1980 a 2000, debido a una coincidencia relativa al mismo, que, al inicio, encontraron entre sí a nivel de su ámbito familiar, ya que todos habían tenido un episodio relacionado con el conflicto señalado vinculado con sus padres u otro familiar, o algún otro tipo de acercamiento al conflicto referido, y, con base en tal y en sus puntos de vista afines, además de su sumo interés por el tema de la memoria en sí y de siempre recordar, opuesto a la política del olvido impuesta por el Estado y entendida como una posición que concibe que no se puede avanzar ni establecer un futuro si no se aprende bien de los errores del pasado, pues, de lo contrario, estos se seguirán cometiendo. En ese sentido, al trabajar el tema señalado desde una postura crítica respecto de lo ocurrido, puesto que lo consideran importante y aún necesario, buscan contribuir a la memoria al dar herramientas a los jóvenes y adolescentes, afectados por la política del olvido de lo pasado, y, asimismo, de algún modo, ayudar a sanar heridas de los familiares que han sido víctimas del conflicto armado.
Nervio	Trabajan la idea de lo experimental, en pintura, grafiti y, también, incluyen lo audiovisual, entendido como la experiencia de atravesar algo, lo que les permite tener una mayor amplitud respecto de lo que es la realidad y la vida, y sin seguir códigos ni normas comúnmente establecidos respecto del trabajo de creación artística, y, en cuanto a sus temáticas, sus exploraciones giran en torno al arte urbano.
Trenzando Fuerzas	Trabajan lo tradicional y lo contemporáneo en conjunción en sus obras comunitarias, en las que se expresan diversas disciplinas, tales como pintura, escultura, bordado, tejido a telar de cintura, grabado y otros, lo que los convierte en un colectivo multidisciplinario, que aborda temas diversos, como memoria, identidad, género, diversidad, historia y ciudadanía, que les sirven como vehículo para la transmisión de saberes a la comunidad, en reciprocidad a esta, que les aporta.

Tabla 17

Actividades y proyectos artístico-culturales: referentes e influencias principales

Ítems Subítems/ Colectivos	Referentes e influencias
	Principales
Arte Sano	La Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA) —a la que han apoyado en varias oportunidades— y el colectivo C.H.O.L.O. —al que también han apoyado—.
Ashlanqueras	<p>Por un lado, el grupo Paréntesis —y la presencia femenina dentro de este, como en el caso de la China María, por ejemplo, cuya importancia ha sido, por cierto, relegada—, el trabajo del artista y activista cultural Francesco Mariotti —poco visibilizado—, y el colectivo E.P.S. Huayco —por su trabajo relacionado con el indigenismo, como en el caso de su pintura, por ejemplo, y como proyecto de colectivo exitoso—; y, por otro lado, el grupo Chaclacayo —no por su irreverencia al irse a un lugar tres personas, dejar la Escuela de Arte, y dedicarse a crear en medio de la coyuntura, sino por su gestión: por cómo se trabajaron y crearon líneas de investigación, como en lo concerniente al Instituto de Investigación, además de que se aliaron con importantes intelectuales, como Mariátegui, y con pintores, como Sabogal, de la época, y resaltaron ciertos papeles femeninos, en momentos en que esto no se hacía—. En relación con los colectivos de las segundas vanguardias europeas, tienen como referentes al grupo Gutai, de artistas radicales japoneses de la posguerra —que también realizaban <i>happening</i> y afines—; a Fluxus, conformado por norteamericanos, europeos y japoneses; a los modernistas mexicanos y a ciertas individualidades, de Latinoamérica; y a El Galpón, de Lima, Perú —con el que llevaron talleres—. También, a Mariátegui —que trabajó la parte de gestión para articular todo lo proveniente de las provincias a Lima sin que este estuviese necesariamente en tales—. En lo que respecta al teatro, a Yuyachkani —en Sudamérica, que trae toda la vanguardia: <i>performance</i>, el trabajo de Ana Correa, una de sus fundadoras, por ejemplo— y, particularmente, el trabajo del colectivo anarcofeminista Mujeres Creando, en Bolivia; las <i>performances</i> de Regina José Galindo, en lo que respecta a una de las máximas exponentes de la <i>performance</i> latinoamericana, que trabaja el tema del cuerpo como territorio político. Y, en relación con la ENSABAP, a nivel de colectivos, de murales, grafiteros y de grabado, principalmente, y los colectivos de estudiantes, y sus marchas y tomas, y un acercamiento a lo político y a organizaciones de izquierda, además de los trabajos comunitarios populares y de ver cómo se organizan ciertos barrios.</p>
C.H.O.L.O.	Sus referencias han sido los trabajos comunitarios populares y, como referentes más cercanos, antes que trabajos artísticos, observar, en ciertos barrios, cómo se organizan estos para una pollada [con fines de venta], o para una <i>yunza</i> .
ComunespaciO	<p>Como referentes súper vivos y cercanos, Vichama, así como Arenas y Esteras, en Villa El Salvador; el Centro Cultural Waytay, en El Agustino; la FITECA, en Comas; Puckllay, en Carabayllo; Cactus, en San Juan de Lurigancho; experiencias de niños, niñas y mujeres con otras historias de vida y experiencias barriales, organizaciones vecinales, redes de artistas, de cultura viva comunitaria, y una red de encuentro de adolescentes de Cultura Viva; y Lima, en Cantagallo. También, Galeano y la forma de decir y hacer las cosas —por su poder transformador—, y el pedagogo Paulo Freire. Respecto de objetos más vinculados al mundo artístico visual, todos los referentes del arte crítico, desde Duchamp, el dadaísmo, el colectivo E.P.S. Huayco, el grupo Paréntesis, y grupos como Escombros, en Argentina, etc. En lo relativo a las artes plásticas, <i>circ clown</i> y payaso, como una especie de arte y tema escénico; lo audiovisual —a partir del trabajo de documentalistas y del equipo Maizal, que trabaja lo audiovisual, artes plásticas y realiza talleres de intervenciones urbanas—; y David Harvey —que habla de lo colectivo y la ciudad como un espacio colectivo—.</p>
4 Sangres	Como muralistas, a Siqueiros y Rivera, desde México, así como a los movimientos internacionales de muralistas, y al escenógrafo Italo Grassi y su trabajo, a nivel latinoamericano, de museos de cielos abiertos en diferentes espacios, que son gestores no solo de murales, sino también de convivencia con el pueblo. También, el Colectivo Ramón Collar, el colectivo Taller E.P.S. Huayco —aunque de manera individual— y Natalia Iguíñiz —por su quehacer artístico colectivo—.
Espacio Abierto	Unidad Muralista —por la estética—, Paulo Freire —en el campo de la educación—, varias iniciativas de barricadas de propaganda gráfica, muchos grabadores en México —que realizan un trabajo popular, social, reflexivo e inspirador, para la calle—, y, en el tema mucho más ideológico y social, el tema de los zapatistas y el hecho de volver a las raíces de descolonizar nuestros cuerpos a través de imágenes.
Grupo Gallinazo	Cuando comenzaron, no tuvieron un referente inicial, salvo discutir acerca del contexto político y el tema de la memoria en las nuevas generaciones, para informales por medio del QR, que otros artistas también trabajaban, como Felipe y un artista chileno que está haciendo un QR, denominado “Queer” —que realiza muchas críticas políticas explícitas en temas sexuales y de desapariciones—, además de Huayco —por el tema de la intervención que realizaron en su último proyecto: la imagen de Sarita Colonia en macro en el cerro y que este colectivo realiza en QR—; otros relativos al cine y la música y, en general, a un conjunto de personas ligadas al arte que conocieron en la ENSABAP.
Nervio	Además de referentes relativos al cine y la música, en general, se nutrieron de personas ligadas al arte que conocieron en la ENSABAP y de otras con quienes se reúnen.
Trenzando Fuerzas	El tema de arte comunitario de los barracones de Madrid y de los arenales en Ventanilla, así como C.H.O.L.O. —sus tejidos de plástico y el ímpetu y la coherencia del trabajo de la artista Nancy Viza y la consecuencia en el tiempo de las ideas de Marcelo Zevallos, que aplican en sus obras de tejido comunitario que realizan con las maestras del tejido y que presentan en las exposiciones en condición de cocreación y siempre con talleres conversatorios y visitas guiadas y un <i>tour</i> vivencial al taller de las maestras— y, principalmente, César Ramos, que es también su motivación principal.

Tabla 18

Actividades y proyectos artístico-culturales: disciplinas de artes visuales predominantes

Ítems Subítems/ Colectivos	Disciplinas de artes visuales Predominantes
Arte Sano	Dentro de las artes visuales multidisciplinarias, para la ejecución de un proyecto, expresan previamente una idea y determinan la herramienta para expresarla, y, para tal fin, emplean desde lo visual (dibujo y otros) hasta lo performático.
Ashlanqueras	Aplican disciplinas de intervención y <i>performance</i> con una reflexión del cuerpo, del espacio y de la acción en diversos lugares en las calles, y consideran, para ello, los aportes de las humanidades, la Antropología y las Ciencias Sociales.
C.H.O.L.O.	Trabajan el arte comunitario, así como la plástica y la estética relacional, con base en un eje educativo.
Comunespacio	Emplean muchas disciplinas: el dibujo y la pintura como pilares de lo que realizan; las artes escénicas, el cuerpo como herramienta vinculada a juegos y dramatización, así como herramientas del teatro del oprimido; lo audiovisual, a través de la cámara y los minidocumentales de historias de barrio; el teatro mezclado con lo audiovisual; la muralización: murales comunitarios; la pintura; el grabado; y los payasos, provenientes de la Sociología, la Antropología, la Educación, el Derecho y la Ingeniería. Asimismo, desarrollan experiencias artista-pedagógicas comunitarias a través de metodologías participativas y lúdicas.
4 Sangres	El muralismo y la pintura, que tienden a hacer un arte público, por lo que, como trabajadoras del arte, realizan murales mancomunadamente con la población, en los que abordan la realidad y sus problemáticas, atendiendo a sus características y particularidades.
Espacio Abierto	Hacen empleo, entre otros, de la pintura, la escultura, el grabado (serigrafía, xilografía y otros), el video y la encuadernación, por ejemplo, así como del diseño, las artes gráficas y el muralismo.
Grupo Gallinazo	Siempre de forma interdisciplinaria, trabajan el tema de la memoria y lo difunden a través de nuevos medios tecnológicos (digitales) y más allá de lo tradicional, como con su proyecto memoria QR. Asimismo, realizan intervenciones en el espacio urbano público.
Nervio	Trabajan de forma transdisciplinaria, lo que incluye: grafiti, <i>performance</i> , música, video, pintura mural colectiva y otras técnicas audiovisuales, enfocados en la calle y realizadas en estas.
Trenzando Fuerzas	Utilizan disciplinas muy diversas: dibujo, pintura, grabado, escultura, escultura en tela y diseño; y las maestras: bordado, arpillera, tejido a telar de cintura y pintado con tintes naturales.

Tabla 19

Actividades y proyectos artístico-culturales: impacto en el público-participante y medición del mismo

Ítems Subítems/ Colectivos	Impacto en el público-participante
	Interés y medición
Arte Sano	<p>Precisamente, la formación del colectivo respondió a que consideraron que era la mejor manera de presentar proyectos que llegasen al público y con propuestas que tuvieran un impacto social, como crear conciencia a través de cada uno de los proyectos que realizan y que acompañan con una plataforma virtual con información sobre especies en peligro de extinción y en situación crítica que se encuentran en Perú, con la finalidad de impactar en la población al tomar conocimiento de los hechos, conciencia de la importancia de salvaguardar a tales especies, y de servir a ello mediante prácticas responsables, como, por ejemplo, en el caso del arrojado de basura de la población de Márquez Callao.</p> <p>No miden el impacto mediante un instrumento en específico, sino solo a través de la experiencia, la fotografía, la cantidad de volantes o postales que se entregan cuando realizan alguna intervención, y por la reacción de las personas ante estos en las redes, como en Facebook, en el <i>fanpage</i>, pero no han sistematizado las evaluaciones correspondientes a cada proyecto, realizadas básicamente por medio de reuniones, ni realizado su seguimiento, al haber estado centrados en su difusión, aunque reconocen que ello ayudaría, entre otros, a medir mejor las posibilidades de continuar con los siguientes proyectos.</p> <p>Les interesa desarrollar una plataforma de experiencias comunicativas, donde el colectivo asume el rol de mediador para crear y propiciar <i>performances</i> que sean disparadoras de diálogo e intercambio entre distintos miembros de las comunidades que habitan el Centro Histórico de Lima.</p>
Ashlanqueras	<p>Reflexionan siempre sobre qué pasó y qué no debería pasar en torno a sus prácticas y evalúan la respuesta del público a estas y a los textos que generan de forma previa a la acción, intervención o proyecto, y que son leídos durante su ejecución, por lo general, en el espacio público, y una persona se encarga de observar y registrar ello, a más de que, en ocasiones, entrevista a personas para saber qué piensan sobre lo que están viendo o qué les pareció la intervención y, también, realizan un seguimiento en los medios de comunicación por si el proyecto se difunde en estos o si presenta luego en exposiciones, festivales o laboratorios.</p> <p>Les interesa que haya un impacto, y, en el caso de las personas con las que trabajan o de los transeúntes que pasan por el espacio, les interesa impactar con lo que trabajan y con las experiencias que se generan en personas que puedan ser afectadas por sus acciones en el sentido de que estas se enteren de conflictos y problemáticas existentes que urge resolver, lo que, en algunos casos, genera conexiones, sea de empatía o de indignación colectiva.</p>
C.H.O.L.O.	<p>Consideran un conjunto de aprendizajes a partir de experiencias anteriores, que se concretan en un aprovechamiento continuo de estos, pero no son registrados de forma específica en documentos en que se evalúen las acciones que realizan.</p> <p>Sí, se preocupan por el impacto, aunque no tienen dominio en el manejo de herramientas para su medición, más allá de realizar encuestas para saber cuántas personas asisten a las sesiones de taller, o acerca de su aceptación y de qué tanto estos a estas les gustaron.</p>
ComunespaciO	<p>Les interesa, aunque no dominan las herramientas para ello, pero sí han realizado encuestas sobre la participación de las personas en los talleres, la aceptación de estas y qué tanto les gustaron los mismos, y miden el impacto a través de una herramienta audiovisual denominada "videopostales" —en los que las personas narran historias a través del video y en los que, entre otros, se comenta respecto del impacto de los talleres o los proyectos que realiza el colectivo— y, también, en los festivales de fin de año —en los que observan cuán presentes se encuentran en la cotidianidad y en las vidas de las personas de su barrio—. También consideran que se debe tener cuidado al establecer los indicadores para las mediciones, incluido el impacto, pues, de algún modo, ello puede propiciar estandarizar formas de concebir los proyectos culturales, que no necesariamente estos guardan o respetan.</p> <p>Sí, de hecho, les interesa, y el público objetivo que escogen es el mismo que participa activamente e interactúa para que los objetivos se cumplan, pero no conocen hasta qué punto impactan, ya que solo añaden lo que ellos hacen, aunque sí reconocen momentos en que han propiciado algunos pequeños cambios.</p>
4 Sangres	<p>Les interesa, y más aún porque trabajan un proyecto social y político antes que cultural, y, cuando gestionan un espacio para un trabajo, desde el inicio, contactan y coordinan con los vecinos, grupos sociales o con las trabajadoras del SITOBUR, por ejemplo, y realizan un seguimiento constante, se trate de la elaboración de pancartas, de la hechura de un <i>banner</i> o un mural, o de la realización de un taller o un evento cultural de apoyo o económico, por medio de reuniones, entrevistas y conversatorios, en los que los participantes opinan, y luego realizan un balance, en el que, desde las perspectivas social, política y cultural, evalúan lo realizado con la finalidad de reforzar lo positivo, corregir los errores para el próximo proyecto y alcanzar los objetivos que propugnan.</p> <p>A través de sus procesos artísticos y muralizaciones en barrios, para recuperar espacios, como en el caso de Villa María del Triunfo, siembran a futuro, a modo de semillas, en las personas, acciones de diverso tipo, como colectivas y participativas, por ejemplo, además de que, al hacerlo, ocupan el espacio público con un mural en el que reflejan la voz de muchas personas que usualmente no tienen voz.</p>
Espacio Abierto	<p>No han medido en números cómo es que han funcionado sus procesos artísticos, aunque, en ocasiones, dan cuenta de que, al trabajar un mural por encargo y para el Estado, en particular, este tiene su forma de medir la participación, el tiempo y otros. No obstante, consideran que lo artístico implica algo mucho más allá de los resultados, pues tiene que ver con una cuestión de procesos, y que no hay forma de medirlo en el presente, ya que su obrar es comparable con la idea de sembrar una semilla que germinará y cuyos frutos se verán a futuro, a través de una muralización para recuperar espacios, como hecho en el que subyacen varias ideas, como ocupar el espacio público y reflejar la voz de muchas personas que usualmente no tendrían voz, a partir de lo que, posteriormente, por ejemplo, vecinos de Villa María del Triunfo, sin ser artistas ni tener cercanía con el arte, empezaron a hacer sus propios murales bajo la lógica de lo colectivo y lo participativo, y ello había sido algo a lo que se había aportado durante sus intervenciones muralísticas, o cuando, por ejemplo, en Cajamarca, en la coyuntura del conflicto minero de Conga (2012), murales que habían pintado a propósito del mismo fueron borrados por encargo de la propia minera Yanacocha o de la Municipalidad, por el impacto simbólico que tenían o podían tener en el espacio en que se encontraban, además de que destacaban la potencialidad que las acciones colectivas, a través de la herramienta del mural, podían tener y que inspiraron o impulsaron el surgimiento de nuevos colectivos con sus estéticas propias.</p> <p>Buscan que sus proyectos QR y espacios específicos en que estos se encuentran, debido a que allí han ocurrido ciertos sucesos que desean destacar, conecten, sensibilicen, muevan a los espectadores y generen discusión en torno a los mismos.</p>
Grupo Gallinazo	<p>Intentaron cuantificarlo, en un primer momento, mediante el registro de las visitas que se registraban en un <i>blog</i> con el que comenzaron su trabajo, en el que se podía observar la documentación registrada que habían recopilado del espacio, aunque no se cuantificaba de forma real, ya que, si una misma persona ingresaba más de una vez, era considerada como una nueva visita cada vez que lo hacía, aunque ello sí aplicó para los videos, porque, en estos, se registraba el ingreso y se veía el número de reproducciones.</p> <p>También, las redes sociales informáticas los han ayudado a percibir el impacto que tiene lo que publican, como, por ejemplo, los avances de una intervención, porque, además se opina y hasta discute, en ocasiones, por puntos de vista que no se corresponden con el propósito de su intervención.</p>
Nervio	<p>Luego de realizar algún proyecto, sí consideran los resultados y efectos entre las personas.</p> <p>Sí, aunque consideran que, en ocasiones, los impactos pueden ser de diverso tipo y aleatorio, como en el caso de los paneles de la Universidad Ricardo Palma (URP) que las personas siguieron o de otras en que, en otra experiencia, incluso los ayudaron a cargar los <i>sprays</i> como parte de la <i>performance</i> de la activación, y algo así incluso podría ocurrir también en las galerías, pues no se conoce cómo van a reaccionar las personas, el público, aunque de cada experiencia se va aprendiendo.</p>
Trenzando Fuerzas	<p>Buscan impactar en el público, no con la pieza, sea individual o en coreografía, y su estética en sí, sino con los contenidos que consideran de relevancia, como la herencia, la memoria, la tradición y la simbología, a través de la participación y transformación de los ciudadanos en su hacer y quehacer, para lo cual consideran que, en ese sentido, trabajar en conjunto es muy importante, porque el impacto es más fuerte.</p> <p>Siempre han trabajado con la mejor disposición posible y de forma espontánea, pero no han medido el impacto de sus obras-proyectos.</p>

Tabla 20

Relaciones internas: vínculos

Ítems Subítems/ Colectivos	Relaciones internas Vínculos
Arte Sano	Algunos se conocieron en la ENSABAP y volvieron a encontrarse en la UNMSM, y, así, coincidieron en las aulas en diferentes momentos, o en actividades artísticas y en accionismos en las calles no solo vinculados a la arquitectura, sino como acción corporal física, y, en la actualidad, además de sus vínculos amicales, dos de sus miembros son pareja.
Ashlanqueras	Mantienen un relación amical entre todos los que han participado y participan en el colectivo, y, en algunos casos, incluso se conocen incluso desde antes de estudiar Artes Visuales en la ENSABAP, como desde la Pre San Marcos y la carrera de Comunicaciones en la UNMSM, que constituyen dos espacios educativos públicos, cuyas problemáticas no les son ajenas, además de que comparten bastantes intereses y preocupaciones, que recalcan en su proyecto colectivo, y que son la razón por la que todavía persisten y resisten.
C.H.O.L.O.	Mantienen vínculos diversos entre sus miembros, como, por ejemplo, ser todos de Ventanilla y compartir vivencias y necesidades comunes, ser hijos de padres marinos —un poco apáticos, poco comunicativos y provincianos—, haber estudiado en el mismo colegio del distrito donde residían y tenido incluso al mismo profesor de Arte —quien les hablaba incluso a uno del otro y viceversa— y, luego, haber estudiado en la ENSABAP, todo lo que ha servido para que se mantengan juntos por tanto tiempo.
ComunespaciO	Sus vínculos son de amistad, de largos años, desde un Encuentro Nacional de Cultura, en 2012, y por convicciones en relación con el arte y su rol social y cultural, ideas y metodologías de trabajo, y estos se han mantenido y fortalecido al seguir ese camino de búsqueda de un mundo mejor, solidario y justo, vinculados en una comunidad colectiva en la que comparten varios ideales y se apoyan entre sí. Asimismo, se debe señalar que, en el caso de algunos de sus miembros, mantienen relaciones familiares: hermanos y esposos.
4 Sangres	Al inicio, su primer vínculo se dio por ser compañeras de la ENSABAP, también algunas de San Marcos, y por ser todas mujeres, además de realizar trabajos sociales en ciertos lugares, participar en eventos y, a veces, incluso en algunos trabajos.
Espacio Abierto	Se conocieron en la ENSABAP, pero tenían en común Cajamarca, ya que una de sus miembros es de allí y otro había trabajado en dicho lugar, donde recogió los testimonios de personas afectadas por el proyecto minero Conga, a quienes conoció, además de visitar también lugares contaminados por el mismo, razón por la que incluso sufrieron persecución, entre otros. Sus miembros mantienen relaciones de compañerismo y amistad y, además, dos de sus miembros son pareja.
Grupo Gallinazo	Comparten, además de ser amigos, vínculos como estudiantes de la misma promoción, puesto que ingresaron el mismo año a la ENSABAP y compartieron allí el día a día, lo que hizo que tuvieran una mayor convivencia entre ellos que con sus familiares incluso.
Nervio	Se conocieron en la ENSABAP, y, si bien uno de sus miembros se incorporó recientemente, se conocían ya desde antes, y también, a través del trabajo de edición y manejo de cámaras, en relación con lo audiovisual, como ámbito en el que se expresaron diversas coincidencias e intereses comunes, lo que los condujo a lograr una mayor conexión; y a través de la música, en lo que corresponde al sonido o medio musical. Además, algunos de sus miembros comparten un pasado común en lo que respecta al grafiti, al haber trabajado juntos en ello más de un año y en la última exposición de la Art Lima Gallery Weekend 2018, en la que surgió la idea de realizar una <i>performance</i> .
Trenzando Fuerzas	Comparten afinidades, en general, por temas de trabajo, además de ideas, al margen de que cada miembro tenga más cercanía con unos que con otros dentro del mismo colectivo. También tienen un vínculo de amistad.

Tabla 21

Relaciones internas: dificultades y conflictos

Ítems Subítems/ Colectivos	Relaciones internas
	Dificultades y conflictos
Arte Sano	<p>Problemas económicos han sido lo más agotador, vinculados, por ejemplo, al impedimento de comercialización de productos en los Punto de Cultura, determinado por el Ministerio de Cultura, pese a que algunos viven del arte, y a tener que buscar auspiciadores, que no apoyan todo el tiempo, por lo que, en sus actividades, cada uno de sus miembros aporta dinero de su peculio para asuntos relativos a los proyectos, ya que todo es autogenerado y autogestionado por ellos. También, con la intención de generar algún dinero, vendían productos y tenían una pequeña tienda, que les demandaba diversos esfuerzos para la venta de productos y cuyo movimiento era un poco lento. Asimismo, debe señalarse que, cuando han recibido ayuda, por ejemplo, de una municipalidad, les han dado un mínimo de dinero para el material específico, y, si bien puede considerarse que, en tal caso, lo importante es el contacto generado con los funcionarios de una municipalidad, este es solo temporal y no sobrepasa los dos años, pues después cambian a las autoridades, incluidos a los alcaldes, y, al final, se pierde, y el proceso de retomarlo puede ser agotador.</p>
Ashlanqueras	<p>Uno de los primeros conflictos que tuvieron se relacionó con cómo delegar funciones, y otro da cuenta de quiénes realmente querían seguir con el proyecto y hacer un colectivo y quiénes no. Asimismo, otro momento fue cuando quienes permanecieron invitaron a otras personas a trabajar con ellas, y estas tenían otro tipo de dinámicas que buscaron imponer, aunque ello no funcionó. Luego, también algunas miembros fundadoras del colectivo no cumplían con lo que se necesitaba para crear y gestionar acciones, entre otros, y, tras conversar en varias oportunidades con las mismas y estas no cambiar de actitud y conducta, pasaron, progresivamente, a ser colaboradoras del colectivo. Actualmente, la dificultad que presentan es que cada miembro se encuentra enfocado en su carrera de estudios y disponen de menos tiempo para las labores del colectivo, aunque se encuentran gestionando un gran proyecto. Debe señalarse también que, por lo general, ante los conflictos que han enfrentado, los han resuelto mediante el diálogo y conversaciones directas y amables, que les han servido para alcanzar una mejor comunicación.</p>
C.H.O.L.O.	<p>Los conflictos externos siempre hacen referencia a limitaciones de recursos o para encontrar espacios que les presten facilidades, mientras que, a nivel interno, el trabajo dentro del colectivo, incluido el diálogo y la convivencia, implica algunas dificultades y choques, como producto de personalidades diversas y de posturas políticas y visiones diferenciadas sobre determinados proyectos e invitaciones a participar en eventos, que han dificultado la construcción de consensos.</p>
Comunespacio	<p>A nivel interno, en ocasiones, han tenido cierto grado de conflicto y debates por algunas posturas políticas que no conciben que los cambios se propicien desde la organización política y las autonomías. Asimismo, a veces, han debatido por temas internos relativos a formas de trabajo, responsabilidades sobre activación y sinceramiento en cuanto a la disposición de tiempo, puesto que sus miembros, en la actualidad, tienen diversas responsabilidades que cumplir y su disponibilidad horaria no es la misma que la de los inicios. También, han conversado sobre la necesidad de poder cubrir, al menos, los gastos de movilidad o ganar algo a partir de lo que están haciendo.</p>
4 Sangres	<p>Al inicio, hubo debates de ideas respecto de la determinación del objetivo del colectivo: reivindicar el papel de la mujer y su lucha junto a la clase a la que pertenece, y desarrollar temáticas relativas al acoso callejero y al maltrato en el hogar contra la mujer, y acordaron unir y abordar esas dos formas de violencia que la mujer tiene que afrontar, enfocadas en reivindicaciones sociales, como, por ejemplo, el tema del maltrato laboral. Asimismo, respecto de la línea creativa de cada uno de sus miembros, realizan bocetos en conjunto, en los que procuran reunir las diversas ideas existentes sobre el mismo, luego de conversarlas y debatirlas, aunque se respeta la estética inicial propuesta para el proyecto. En cuanto a conflictos e incidentes, también, debe señalarse que, en una ocasión, una miembro del colectivo pintó sobre el trabajo de otra, porque no estaba de acuerdo con lo hecho, y esta tomó como pretexto lo sucedido para generar conflictos antes de retirarse del colectivo, a partir de lo que se convino en no pintar sobre lo pintado.</p>
Espacio Abierto	<p>En ocasiones, discuten sobre qué producir, en qué priorizar y con respecto al tema de la creación, por diferencias de gusto y de intereses que cada miembro tiene o va teniendo. Asimismo, otro tema de discusión está relacionado con lo económico, con cómo cubrir los gastos para ciertas actividades y cómo gestionar, distribuir e invertir sus recursos, lo que trae ciertos conflictos y complicaciones para ponerse de acuerdo.</p>
Grupo Gallinazo	<p>Los conflictos se generan a partir de diferencias personales existentes, relativas a lo ideológico, lo económico y lo artístico, que se expresan desde el tema que se puede abordar hasta diversos criterios sobre las posibilidades que este puede tener. No obstante, al final, tales diferencias se van limando debido a la amistad y a afinidades que mantienen y que les permiten funcionar como colectivo.</p>
Nervio	<p>Los conflictos se generan por egos y porque cada miembro tiene una visión particular o un punto de vista diferente acerca de cómo resolver ciertos problemas que abordan. No obstante, el hecho de pasar mucho tiempo juntos les ha permitido generar un grado de confianza entre sí que les permite expresar los aspectos positivos y negativos que consideran de las propuestas de cada miembro, lo que les permite seguir construyendo, y no han experimentado un hecho que les genere una especie de fractura entre ellos.</p>
Trenzando Fuerzas	<p>Conflictos y dificultades han surgido a partir de no coincidir en ciertas ideas y por la dificultad de aceptar, a veces, que algunas ideas propuestas no van a plasmarse, aunque el proyecto por realizar sí considere, al menos en parte, todos los planteamientos iniciales. También se han expresado ciertos conflictos por ciertas sensibilidades personales de algunas miembros que han reaccionado ante una comunicación muy directa, y, también, por falta de comunicación o a partir de informar sobre algo que se estaba haciendo o que se decidió realizar a último momento, por emergencia, lo que les ha sido un problema que incluso ha llevado a paralizar sus actividades, aunque, de forma paralela, algunas de sus miembros han seguido realizando ciertas labores, como de búsqueda de algunas salas para futuras presentaciones de los trabajos del colectivo. Asimismo, en ciertas ocasiones, ha ocurrido que egos individuales les han impedido comunicarse de una forma adecuada y trabajar de forma colectiva, al punto de que algunos incluso se han retirado por temas relacionados con ello.</p>

Tabla 22

Relaciones externas: interacción con el público-participante

Ítems Subítems/ Colectivos	Relaciones internas
Interacción con el público-participante: importancia y motivos	
Arte Sano	Sí, les es importante que la gente participe, que las personas estén ahí y se relacionen, y, cuando hay participación de colaboradores en los proyectos, se los menciona y agradece a través de las redes, y sus nombres también aparecen en los catálogos correspondientes a cada proyecto que se realiza.
Ashlanqueras	Sí, les interesa el trabajo en el espacio público, trabajan la acción, y tienen interacción con el público en casi todos sus trabajos, y, si bien al inicio esta fue de una manera pasiva, luego esto cambió, al trabajar cuerpo, espacio y acción en espacios públicos, y con la participación activa del público.
C.H.O.L.O.	Sí, siempre lo ha sido, debido a que sus propuestas son participativas; sin embargo, sus reflexiones de los últimos años en esa perspectiva, más decolonial, han puesto en cuestión la figura del público y consideran que, en el trabajo comunitario, no habría un público como mero espectador, sino, más bien, como coactor, ya que la comunidad se convierte en un agente mismo del trabajo creativo, por lo que, entonces, las figuras de emisor y receptor dejarían de tener sentido en tal caso.
ComunespaciO	Sí, porque, de lo contrario, se convertiría en una mirada impositiva que presenta un discurso y que pretende implantar que otros hagan según esa mirada y hacer, razón por la que, como un aspecto súper importante, buscan y desarrollan la participación de todos: niñas, niños, adolescente y padres de estos, pero no como respuesta a algo que propone el colectivo, sino como una construcción conjunta que es modelada y que considera la información obtenida a partir de respuestas a preguntas que se realizan en sesiones anteriores al proyecto por ejecutar, lo que guarda relación con el hecho de que, desde el inicio, sus primeras reflexiones acerca del arte señalaban que este debía ser dialogante, una construcción colectiva y estar vinculado con lo cotidiano.
4 Sangres	Sí, porque el público alimenta la obra y es parte de la creación, por lo que no se consideran artistas, sino trabajadores del arte, y han luchado mucho contra la idea del genio creativo, y, a través del mural, aprenden del público-participante, que les ha tratado de hacer entender que ellos tienen sueños, esperanzas y emociones, que deben considerarse, evaluarse y reforzarse.
Espacio Abierto	Sí. En los trabajos de grabados, que son de temáticas sociales, la mayoría son más personales y de creación individual, aunque siempre hay un diálogo a modo de retroalimentación respecto de los diseños; mientras que, en los temas de mural (sobre los que previamente se trata y discute en función de lo que desean comunicar a los vecinos de la comunidad o barrio, para lo cual consideran sus conflictos, sobre los que previamente se les ha consultado), la participación es colectiva y les es vital la participación de todos, más cuando esta se realiza en el espacio público, en la calle, en parques, y desean que la mayor cantidad de personas conozcan, sientan y entiendan su mensaje, y siempre participan, para lo cual realizan convocatorias abiertas, en las que se coordina con una organización de teatro en Comas, que trabaja con personas que se encargan del tema de organización.
Grupo Gallinazo	Sí, les es de suma importancia, más cuando se desligan del hecho de ser netamente autores y se asumen como coautores, junto con la sociedad, por lo que, en sus propuestas, consideran el cómo trabajar con las personas y que el colectivo intervenga como mediador en la construcción de ideas que se siembran en estas con el objetivo de que sean sentidas y pensadas, para lo que se requiere que el inicial espectador intervenga, participe, interactúe, se integre en la intervención de arte comunitario, y termine la obra que se propone y sea, así, parte clave del proyecto que se desarrolla, pues, de lo contrario, sería algo muy banal y superficial el hecho de trabajar solo para ellos y para que los demás los viesen, y, más aún, cuando, sin su apoyo e intervención, su obra sería efímera o incluso no existiría, como, por ejemplo, ocurriría si un QR pegado no fuese visto ni escaneado con el teléfono celular por nadie.
Nervio	Sí, y consideran que la calle es un lugar que siempre está cambiando porque las personas que concurren a presenciar sus proyectos son diversas, lo mismo que sus gustos, además de que provienen de distintos distritos, y emiten opiniones y críticas sobre estos que terminan por alimentar su trabajo, y, por otro lado, tienen pendiente conversar y tratar sobre cómo lograr que el trabajo de los murales sea menos observador y más participativo, como aquel que realizaron para una exposición, en el que dos paneles se colocaban en la calle y las personas los pintaban, desde cerca del óvalo de Miraflores hasta el Centro Cultural Ricardo Palma (CCRP), en Miraflores, Lima.
Trenzando Fuerzas	Sí, ya que, en su pensamiento sobre el arte con el que forman, buscan enseñar a la gente, como se muestra en la obra colectiva, que entre todas se pueden apoyar, y, asimismo, que se reconozca y valore su trabajo artístico.

Tabla 23

Relaciones externas: con el sistema artístico tradicional

Ítems Subítems/ Colectivos	Relaciones externas
	Sistema artístico tradicional
Arte Sano	Como colectivo, tenían relaciones con los museos, como con el museo de Historia Natural, que los estuvo apoyando, así como con ciertos municipios, que les brindaban espacios públicos, lo que era importante, pues el colectivo trabaja muy generalmente en espacios públicos, más allá de que alguna vez hayan realizado un proyecto en un colegio privado, por encargo. En relación con las galerías de arte, no tienen ninguna relación, salvo en sus inicios, pero cuando aún no eran Arte Sano. Asimismo, tampoco han participado en ferias de arte, salvo en algunas, a través del Museo de Historia Natural, en que les dieron un espacio para venta de productos.
Ashlanqueras	Nunca les interesó la relación con las galerías ni con las ferias de arte.
C.H.O.L.O.	Es mínima, casi nula. Han estado en galerías y centros culturales únicamente cuando se los ha invitado a participar, a mostrar algo o a contar, también, experiencias, pero no ha sido un sector que hayan buscado.
Comunespacio	Si bien realizaron una producción para la muestra con motivo de celebrarse los cien años de la ENSABAP, debido a que les pareció importante estar allí, no tienen vínculos con galerías ni similares, puesto que consideran que la validación, a través de espacios como la galería y el museo, ha servido y sirve para sostener discursos de poder, por lo que su interés ha sido construir espacios en los lugares donde tales sistemas no operan, como en los barrios, y vinculados a "grupos de cultura viva comunitaria", como, actualmente, se les conoce, ya que antes se les conocía como "arte para la transformación". Como colectivo, no tienen interés por relacionarse con instituciones como la galería y el museo. Sí participan de invitaciones, como a un círculo de investigación de arte en la Casona de San Marcos, que organizaron personas de la ENSABAP y la PUCP, en las que cuentan de lo que hacen, y participan en el foro de intervenciones urbanas en tiempos del sistema neoliberal, o de algunos conversatorios en ciertos espacios, como en el LUM o en la UNMSM. Por otro lado, pueden concursar a fondos o afines, como si, por ejemplo, el Ministerio de Cultura lanza un concurso de proyectos de cultura de vida comunitaria, a condición de que no los condicionen a partir del mismo, como ocurrió con una convocatoria del Centro Cultural de Coricancha, en Cusco, con muchas restricciones en cuanto a la participación y la temática de las obras, que impedían, por ejemplo, poner en cuestión la moral imperante, en la que no participaron, y tampoco lo harían si se tratara, por ejemplo, de un fondo de Antamina o uno similar.
4 Sangres	Su principal espacio de trabajo es la calle, el espacio público, y no tienen ninguna relación con el circuito artístico tradicional e incluso han realizado críticas con respecto a los circuitos hegemónicos formales y oficiales del arte, dirigidos por una élite que impone una condición de compra y pago económico para poder acceder a manifestaciones culturales y a obras culturales y artísticas, como en el caso de la Feria Internacional del Libro (FIL) de Lima, que muestra y difunde cultura escrita a las personas, pero se cobra entrada para el ingreso a la misma y a un precio cada vez más alto en cada nueva edición que se realiza, además de que el precio de los libros no se encuentra al alcance de muchas personas, por lo que, en tal sentido, apoyaron y participaron, como colectivo y como parte de la Coordinadora de Artistas Populares (CAP), una manifestación alternativa ante la misma, de un anti-feria, denominada Anti-FIL.
Espacio Abierto	Respecto de los espacios en los que participan, se proponen, primero, hacerlo en un camino propio, como en el caso de experiencias en México, donde artistas y colectivos tienen sus propios espacios autogestionados y circuitos artísticos, en los que exponen y se generan debates; y, asimismo, en el de las galerías, para que su voz sea escuchada en otros espacios y genere así conflictos. No obstante, tienen muy poca relación con el mundo de las galerías, por lo que solo han participado en muy pocas exposiciones, como la de egresados y, luego, en una pequeña galería llamada Lucía Walqui, amiga de su profesora Angie Bonino, además de en una muestra del Perú Arte Contemporáneo (PARC) en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), por invitación.
Grupo Gallinazo	Consideran que el mercado artístico es súper difícil, aunque existe público para todos y todo, y un público puede ser el interesado en adquirir cosas que estéticamente sean bonitas y comerciales, como una obra de arte, una pintura o una escultura, pero también hay otro interesado, por ejemplo, en las intervenciones en el espacio público, y si consideran importante también insertarse dentro del círculo que mueve arte, pues, más allá de que no buscan vender sus obras, ya que su trabajo es más social y no apunta a lo comercial, sí esperan moverse en el ámbito de aquellos colectivos que, por su trayectoria, intervenciones y características de sus proyectos, han sido reconocidos, y, desde el año anterior, han empezado a relacionarse con los circuitos de arte (al haber empezado por participar de un conversatorio en el Banco Central de Reserva del Perú [BCR] con ocasión de la semana de la ENSABAP sobre arte en espacio público, y, después, postularon al LUM para presentar un proyecto de memoria QR, que fue seleccionado, y, al año siguiente, fueron invitados para participar de una mesa sobre el tema de memoria y arte, organizada por la PUCP, y, también, para ponencias en Corriente Alterna y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas [UPC]. Luego, continuaron trabajando en el espacio público y allí se mantienen, aunque recibieron invitaciones, como la de la galería Sala Luis Miró Quesada el año anterior, y han postulado a la de la UNMSM y el Centro Cultural de Bellas Artes), y, por otro lado, esperan no tener que insertar su trabajo colectivo, por un tema relativo a necesidades materiales individuales, en un ámbito comercial.
Nervio	Solo han participado en tres o cuatro exposiciones colectivas y luego han continuado con su producción, que les permite autogestionarse, aunque aún no desarrollan un taller lo suficientemente amplio como para desarrollar todas las ideas que el colectivo tiene. No obstante, no descartan, más adelante, la posibilidad de volver a tales circuitos a desarrollar proyectos más ligados a las galerías de arte, al sistema de los espacios galerísticos y a centros culturales, cuya inversión requerida, por cierto, es mayor, además de que tienen que lidiar con ciertas condiciones que las galerías y centros suelen querer imponer en relación con los proyectos que estos realizan.
Trenzando Fuerzas	De forma individual y ocasionalmente, trabajan para el Ministerio de Cultura, pero, como colectivo, nunca han interactuado con el mismo, aunque, al respecto, existen diferencias de ideas entre sus miembros, quienes, en su mayoría, consideran que su actividad no guarda el interés de ingresar en las galerías de arte, tema respecto del que, por cierto, mantienen, por lo ya dicho, ciertas tensiones y controversias internas y, en parte, asociadas con aspectos generacionales, dados por el hecho de que las jóvenes tienden a estar más interesadas en tales circuitos en comparación con las maestras de mayor edad, por ejemplo. Asimismo, sostienen que su espacio principal de labores se encuentra en las comunidades, en los asentamientos humanos y en los distritos, y afirman que ser un colectivo diferente les ha abierto y abre diversas puertas y espacios.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

4.1 Datos generales de los colectivos de artes visuales y de sus miembros

4.1.1 Año de creación de los colectivos

Se puede afirmar que fueron fundados de 2012 a 2017, con excepción de C.H.O.L.O., que se fundó en 2007 (Tablas 4a y 4b), y todos se encontraban en actividad en el año 2019, y tenían diversos años de existencia, desde los dos hasta los 12, con un media de cinco años. Asimismo, a la fecha de aplicación de los instrumentos, considerando su antigüedad (Marín, 2004), se puede afirmar que son colectivos estables en la mayoría de casos (Ashlanqueras: siete años, C.H.O.L.O.: 14 años, ComunespaciO: ocho años, 4 Sangres: nueve años, Espacio Abierto: siete años, Grupo Gallinazo: cinco años y Trenzando Fuerzas: cuatro años), pues se mantienen, con distinto grado de actividad, hasta el día de hoy, con excepción de Arte Sano (cuyo tiempo de duración fue de 2014 a 2020, es decir, de seis años) y de Nervio (cuyo tiempo de duración fue de 2017 a mediados de 2019, es decir, de dos años), que ya no existen. Asimismo, se debe precisar que los colectivos Ashlanqueras y 4 Sangres se encuentran, actualmente, en un periodo de pausa en sus actividades, aunque el segundo sí está accionando con la Coordinadora de Artistas Populares (CAP).

4.1.2 Número de sus miembros fundadores

Se observa que su número es diverso, ya que oscila desde los dos hasta los 20, con una media de seis miembros (Tablas 4a y 4b), aunque, si no se considerase para esta al colectivo Trenzando Fuerzas, porque su número (20) dista mucho de los otros, la media sería de cuatro a cinco miembros.

4.1.3 Número de sus miembros actuales

Se puede afirmar que es diverso, ya que oscila desde los dos hasta los 13, con una media de 3 miembros, aunque, si no se considerase para esta al colectivo Trenzando Fuerzas, porque su número (13) dista mucho de los otros, la media sería de tres miembros. Asimismo, al comparar el número de sus miembros actuales con el de su fundación, se observa que este, en la mayoría de casos, ha disminuido, con excepción de los colectivos ComunespaciO (que pasó de siete a ocho miembros), Nervio (que pasó de tres a cuatro) y Espacio Abierto (que se ha mantenido igual, al no variar el número de sus miembros: dos) (Tablas 4a y 4b).

4.1.4 Lugar de nacimiento de sus miembros

Se puede afirmar que 23 de ellos (poco más del 76.5%), esto es, la mayoría, son del departamento de Lima, mientras que solo siete (poco más del 23%) nacieron en otros departamentos del Perú (Tablas 4a y 4b), y se observa que es en Lima, lugar de su residencia, donde desarrollan sus actividades principalmente.

4.1.5 Edad de los miembros al incorporarse a sus colectivos

Se observa que es diversa, ya que oscila desde los 21 hasta los 45, con una media de 30, aunque, si no se considerase a los colectivos Arte Sano y Trenzando Fuerzas, porque la media de las edades de sus miembros (38.5 años) dista mucho de la de los otros colectivos, la media sería de 26 años (Tablas 4a y 4b).

Atendiendo a un criterio clasificatorio generacional (Castrillón, 2014), que propone trabajar con “grupos generacionales” (de acuerdo con el “método de las generaciones” [p. 131]), donde “la correspondencia de las artes” guarda relación con

su época y circunstancias, y se “abandona el estudio de la obra de arte como objeto separado de su contexto” (p. 25), y considerando factores generacionales (Sánchez, 2018), además de lo indicado en las fichas tipo cuestionario de datos sociodemográficos de los colectivos y de sus miembros, se puede afirmar que todos corresponden a años desde 2010 (al inscribirse sus años de fundación y de actividad en tales), con excepción de C.H.O.L.O. (2007) en adelante, por lo que se observa una coincidencia generacional y de factores relativos a esta.

Asimismo, respecto de las diferencias de edades entre los miembros de los colectivos, se observa que es variada (Bueno, 2014), pero no amplia en la mayoría de casos, ya que oscila entre ninguna (4 Sangres y Espacio Abierto), un año (Ashlanqueras), cuatro (Nervio), seis (C.H.O.L.O.) y ocho años (ComunespaciO) en el mayor de los casos, mientras que, en el caso de los colectivos Arte Sano —cuya diferencia de edad entre algunos de sus miembros es de 10 años—, Grupo Gallinazo —cuya diferencia entre algunos es de 12— y Trenzando Fuerzas —cuya diferencia entre algunos es de 14—, la diferencia de edad media entre los miembros es más amplia si se la compara con los señalados al inicio (Tablas 4a y 4b).

4.1.6 Estudios en la ENSABAP

Se puede señalar que, en todos los casos, al menos dos de sus miembros estudiaron en la ENSABAP, y que 25 de ellos (poco más del 83%) cursaban estudios en la ENSABAP, mientras que solo cinco (poco más del 16.5%) lo hacían en otras casas de estudios o instituciones (Tablas 4a y 4b).

Asimismo, respecto de la formación académica de sus miembros, se puede señalar que 25 de 30 miembros (poco más del 83%) han estudiado o estudian en la

ENSABAP, y son principalmente de la especialidad de Pintura (17 corresponden a dicha especialidad; cinco, a la de Grabado; y tres, a la de Escultura), mientras que solo cinco miembros (poco más del 16.5%) no han estudiado allí. De esos 25, 14 (poco más del 46.5%) son bachilleres o profesionales en Artes Plásticas egresados solo de la ENSABAP, y 11 (poco más del 36.5%) han egresado de otras casas de estudios o instituciones, además de la ENSABAP; y solamente cinco (poco más del 16.5%) han estudiado carreras y especialidades en otras instituciones (Tablas 4a y 4b). Asimismo, se observa que, con excepción de Trenzado Fuerzas, en que parte de sus miembros son maestras artesanas que carecen de formación académica, en los demás casos, los miembros de los colectivos son profesionales con maestrías en algunos casos.

4.1.7 Ocupación principal de sus miembros

Se puede afirmar que 18 de 30 miembros (el 60%), se desenvuelven, fundamentalmente, como artistas, mientras que cuatro (poco más del 13%) se desenvuelven, fundamentalmente, como artistas y docentes a la vez, y cinco (poco más del 16.5%), lo hacen, fundamentalmente, como docentes, mientras que solo otros tres miembros (el 10%) tienen como ocupación principal la actividad no docente ni artística (Tablas 4a y 4b).

4.1.8 Producción artística individual de sus miembros en paralelo a la colectiva

Se puede afirmar que 29 de 30 miembros de colectivos (poco más del 96.5%), con excepción de un solo integrante del colectivo ComunespaciO (poco más del 3%), sí la realizan (Tablas 4a y 4b) y, en concordancia con lo señalado por Marín y Salóm

(2013), los miembros de los colectivos de artes visuales estudiados también “suelen compatibilizar proyectos personales con los proyectos colectivos” (p. 64).

4.1.9 Pertenencia anterior o presente de los miembros a otros colectivos

Se puede afirmar que la mayoría de ellos: 17 de 30 miembros (poco más del 56.5%) formaron parte de otro/s colectivo/s antes de integrar su actual colectivo, además de que siete miembros (poco más del 23%) integraban, a la vez, otros colectivos, mientras que solo siete miembros (poco más del 23%) no habían pertenecido ni pertenecían a ningún otro colectivo (Tablas 4a y 4b).

4.1.10 Espacios de reunión de sus miembros

Se puede señalar que seis de los nueve colectivos (poco más del 66.5%): Arte Sano, C.H.O.L.O., ComunespaciO, 4 Sangres, Espacio Abierto y Trenzando Fuerzas, se reúnen en una casa o en ciertas casas de los miembros, de los cuales cuatro colectivos (poco más del 44%): Arte Sano, C.H.O.L.O., ComunespaciO y Espacio Abierto, se reúnen solo en casa/s de algún/unos miembro/s, mientras que dos colectivos (poco más del 22%): 4 Sangres y Trenzando Fuerzas, lo hacen en casas de sus miembros y en ciertos espacios públicos; y, por otro lado, solo un colectivo (poco más del 11%): Nervio, lo hace en un taller predeterminado para ello, que se ubica en el Centro de Lima y que ha sido alquilado deliberadamente para la realización de reuniones, entre otras, del colectivo (Tablas 4a y 4b).

4.1.11 Espacios que emplean sus miembros para el desarrollo de sus actividades y proyectos

Se puede afirmar, al respecto, que la mayoría de estos: siete de nueve (poco

más del 77.5%): Arte Sano, Ashlanqueras, C.H.O.L.O., 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo y Nervio, realizan sus actividades en el espacio público correspondiente a las calles, de Lima, principalmente, y de otros países, en algunos casos; cuatro colectivos (poco más del 44%): Ashlanqueras, 4 Sangres, Grupo Gallinazo y Nervio, las hacen solo en las calles; tres colectivos (poco más del 33%): Arte Sano, C.H.O.L.O. y Espacio Abierto, las hacen en las calles y, también, en otros espacios, tales como: colegios e instituciones, comunidades y plataformas virtuales; mientras que solo dos colectivos (poco más del 22%): Comunespacío y Trenzando Fuerzas, no emplean las calles para el desarrollo de sus actividades, sino otros espacios, como la huaca Mateo Salado, en Pueblo Libre, Lima-Perú, y galerías, centros culturales, así como espacios para la realización de talleres, conversatorios, ferias y festivales en Lima-Perú (Tablas 4a y 4b).

4.2 Historia de los colectivos

4.2.1 Motivaciones para su formación e inicios de su trabajo

Se puede afirmar que se expresan diversas y múltiples motivaciones, relacionadas entre sí, para su formación como colectivo, y, a saber, son las siguientes: compartir ideas e intereses comunes (Marín, 2004), así como coincidir en sus intereses temáticos (como las dos más recurrentes) tienen en estos, y a estas siguen: tener vínculos amicales (Sánchez, 2018) y afinidades, y coincidir en espacios artístico-culturales, encuentros culturales o exposiciones de arte, o “eventos paradigmáticos”, como lo señaló Sánchez (2018); y a estas motivaciones les siguen, a su vez, estar inconformes y mantener una actitud de reacción y ruptura, así como tener una posición crítica respecto de su formación académica y métodos de trabajo centrados en el trabajo individual, impartidos en la ENSABAP (Marín, 2004; Castrillón,

2014), así como participar de actividades grupales fuera de las aulas de estudios encargadas por algunos nuevos docentes (del curso de “Museografía y Curaduría” y Viola Varotto, a cargo del curso llamado “Espacios interdisciplinarios”) de la ENSABAP (Sánchez, 2018), lo que habría propiciado, directamente, el trabajo colectivo, ya que, como lo señaló Sánchez (2018), promovieron la actividad grupal y dinámicas colaborativas entre estos, e, indirectamente, la posterior conformación de sus colectivos.

Por su parte, ComunespaciO da cuenta, además, de un discurso crítico respecto de las escuelas de arte, en especial, las nacionales, y contrario a la élite en el arte (Sánchez, 2018), que impone que lo que se produce en este ámbito sea expuesto y vendido en galerías, como lo central, y a precios onerosos, todo lo cual lo ubica muy lejos del alcance de la mayoría de personas, a lo que se oponen (Tabla 5).

También se debe señalar que, en el caso de un solo colectivo (poco más del 11%): 4 Sangres, la causa de su formación responde principalmente al hecho de asumir una posición afín ante un hecho relacionado con una problemática económica surgida en su casa de estudios en un contexto determinado (Sánchez, 2018), en este caso, en la ENSABAP.

Otra de las causas que propiciaron su formación como colectivo que estos presentan espacios comunes de vivencias (en comunidades y distritos, como el de Ventanilla para el caso de C. H. O. L.O., por ejemplo), de convivencia (en una casa de estudios —la ENSABAP—, total en el caso de los colectivos Ashlanqueras, C.H.O.L.O., 4 Sangres, Espacio Abierto y Grupo Gallinazo), en los que estos convergieron y participaron (como en el caso de C.H.O.L.O., Arte Sano, ComunespaciO, Nervio y Trenzando Fuerzas)—.

A diferencia de los colectivos de artes visuales de los años setenta y comienzos de 2000, cuya formación, de acuerdo con Sánchez (2018), estuvo vinculada con la concreción de ciertos hechos e hitos que impulsaron y detonaron su formación, como en el caso de eventos paradigmáticos de arte (como Contacta 79; las Bienales Iberoamericanas desarrolladas en Lima, en 1997, 1999 y 2002; y Emergencia Artística, en 1999; y el Encuentro Nacional de Cultura, en 2012), accionismos en las calles (entendidas estas como espacios contrahegemónicos frente a la oficialidad del aparato artístico), exposiciones (Lima S. A., en 1996, y la primera exposición convencional hecha en una sala de arte de la Municipalidad de Miraflores, en 2007), campañas y concursos (como uno de cine, en el caso de Nervio, en 2017) en que sus miembros coincidieron, además de afrontar una problemática común que implicó luchas conjuntas, tomas del local de Bellas Artes (1977 y 2001), y problemas relativos a las matrículas (2012), a partir de cuya lucha vinculada a estos se organizaron diversos grupos, en los colectivos de artes visuales estudiados, correspondientes a años desde 2010 en adelante, no se expresan estas características, con excepción de C.H.O.L.O. y el festival Arte sin Argollas (2002), donde se conocieron, y el evento C.H.O.L.O. (2003), donde se consolidaron (Tabla 5), y de 4 Sangres, respecto de su formación, que estuvo vinculada a luchas por problemas en torno a la matrícula en la ENSABAP.

Otra característica que se observa en tres de los nueve colectivos estudiados (poco más del 33%): Ashlanqueras, Grupo Gallinazo y Nervio, es que todos sus miembros (Ashlanqueras) o una parte de estos (Grupo Gallinazo y Nervio) tenía vínculos amicales y afinidades previas (Tabla 5) que los unieron y que propiciaron su trabajo en colectivo (Marín, 2004; Sánchez, 2018).

Asimismo, varios colectivos de artes visuales señalaron que empezaron sus labores realizando sus proyectos en el espacio público (Ashlanqueras y Grupo Gallinazo), en oposición al uso de espacios galerísticos y otros correspondientes al sistema formal, oficial y tradicional del arte (C.H.O.L.O. y Nervio), lo que guarda correspondencia con lo señalado, al respecto, por García (2012), ya que señala que una de las características de los colectivos es estar alejados de las instituciones oficiales y tradiciones artísticas.

Por último, se puede afirmar que, si bien se observa una diversidad de modalidades respecto de cómo iniciaron sus actividades como colectivo, desde ser el resultado de un trabajo grupal de un curso de la ENSABAP, de una primera exposición convencional o de un encuentro cultural nacional, a partir de la existencia de colectivos anteriores que trabajaban en el espacio público desde la mirada y perspectiva de la memoria, y de una línea de trabajo previa con finalidades concretas, en todos se observa un interés común por el tema social y un enfoque por lograr un mayor impacto a nivel de la sociedad (Tabla 5).

4.2.2 Objetivos

Se puede afirmar que los miembros de los colectivos estudiados presentan objetivos compartidos (Tabla 5), por los que, como lo señaló Sánchez (2018) trabajan, precisamente, de forma colectiva. Al respecto de estos, se puede afirmar que los objetivos comunes han servido para lograr su continuidad en el tiempo al poder permitirles visiones diferentes sobre temas de interés común para sus miembros (Marín, 2004), y algunos han considerado la coyuntura política y social del momento (como, por ejemplo, aquella de las luchas vinculadas con problemas de matrícula en

la ENSABAP), pero a todos atraviesa el hecho de emplear el arte como un medio para compartir saberes y experiencias en comunidad (Tabla 5) y, a la vez, como medio transformador hacia otro mundo mejor, lo que es considerado posible a través de las artes (ComunespaciO).

4.2.3 Origen de los nombres

En cuanto a la historia de los colectivos y, específicamente, sobre cómo surgió el nombre de los colectivos, se puede afirmar que los nombres de los colectivos, más allá de que puedan estar relacionados con diversos hechos de forma casual, como, por ejemplo, con el requerimiento de un nombre para presentar un trabajo o un proyecto en concursos, cursos u otros, fueron pensados, analizados y discutidos por los miembros de sus colectivos durante varios días, a diferencia de lo señalado, al respecto, por Marín (2004) —que refirió que los nombres de los equipos que estudió fueron seleccionados de forma casual e incluso, en varios casos, fueron cambiados durante su derrotero—, y, en todos los casos, son transmisores de significados potentes sobre los que se reflexiona y trabaja (Tabla 6).

Además, en lo que respecta a su constitución gramatical y relativa a las funciones que cumplen los términos que emplean, se puede afirmar que los nombres de los colectivos son, generalmente, compuestos por construcciones del tipo sustantivo más adjetivo (Arte Sano, Ashlanqueras, 4 Sangres, ComunespaciO y Espacio Abierto), sustantivo más sustantivo (Grupo Gallinazo) y verbo en gerundio más sustantivo (Trenzando Fuerzas), con excepción de uno, que consta de una sola forma, que cumple una función sustantiva (Nervio), y de otro cuyo nombre se trata de una sigla en realidad (C.H.O.L.O.: Cuando Hayamos Olvidado las Oligarquías) (Tabla

6).

4.2.4 Etapas

En cuanto a la historia de los colectivos y las etapas por las que estos han atravesado, se puede afirmar que estos suelen agruparlas en un número que oscila de dos a cinco, siendo predominantes los colectivos con dos y tres etapas, y que cuatro (Ashlanqueras, 4 Sangres, Espacio Abierto y Grupo Gallinazo) de los nueve colectivos abordados y estudiados en la presente fueron conformados por personas que se encontraban estudiando en la ENSABAP, y que tal hecho, por cierto, forma parte de su primera etapa en lo relativo a la historia y devenir de cada colectivo, mientras que los demás fueron conformados por egresados de la ENSABAP y con el apoyo de personas de otras disciplinas y carreras (Tabla 7). Asimismo, en lo que respecta a sus etapas, se observa que, en cierto momento, varios de estos (Arte Sano, Ashlanqueras, C.H.O.L.O., ComunespaciO y Nervio) requieren y convocan a personas de otras disciplinas y carreras con la intención de poder contactar o incorporar nuevas formas de expresión en la concreción de sus proyectos anteriores y actuales. Asimismo, en ciertos casos (Arte Sano, C.H.O.L.O., ComunespaciO, Grupo Gallinazo y Nervio), se observa que las etapas están definidas y diferenciadas por las temáticas desarrolladas, los materiales, el desarrollo de proyectos y las herramientas de comunicación empleadas (Tabla 7).

4.2.5 Continuidad

En cuanto a la historia de los colectivos y lo que respecta a su continuidad, y, específicamente, a la interrupción de sus labores como colectivos en algún momento, se puede afirmar que todos los colectivos abordados en esta han tenido algún tipo de

pausa o interrupción en sus actividades, y que, además, en varios casos (Arte Sano, Ashlanqueras, C.H.O.L.O, ComunespaciO y Trenzando Fuerzas), las interrupciones en la producción del trabajo colectivo se han relacionado principalmente con la necesidad personal de los artistas de desarrollar sus propias agendas, ya sea a nivel laboral, académico, económico u otro, puesto que la actividad en colectivo no les representa ingresos que les permitan asegurar su supervivencia. Asimismo, se observa, en el caso de los colectivos estudiados, cuyos miembros se formaron en la ENSABAP, que su producción artística fue, en general, continua y sostenida en la época en que sus miembros fueron alumnos de dicho centro de estudios, que los aglutinaba y que era su centro de operaciones, mientras que, posteriormente al egreso de los mismos y debido a la necesidad de abocarse a su desarrollo personal, tanto a nivel laboral como académico, las posibilidades de reunirse los miembros de los colectivos no son muchas, lo que explica, en parte, que su producción en colectivo se dé de forma más espaciada o interrumpida en el tiempo. Junto con ello, se observa que varios de los colectivos abordados (Arte Sano, Ashlanqueras, C.H.O.L.O., ComunespaciO y Trenzando Fuerzas) se encuentran, actualmente, en un periodo de evaluación de sus actividades y no en pleno desarrollo de las mismas (Tabla 8).

4.2.6 Cohesión e identidad

En cuanto a la historia de los colectivos y aspectos relativos a su cohesión e identidad y, específicamente, a si los miembros consideran que, en alguna etapa o momento, se han cohesionado como colectivo, y pueden señalar hechos o hitos en los que hayan consolidado o fortalecido su identidad a nivel de colectivo, se puede afirmar que, en todos los casos, si bien los colectivos asumen, en general, la cohesión como un hecho que se da de forma constante y permanente, todos reconocen ciertos

momentos, hechos o hitos como claves en sus procesos de cohesión, los mismos que se han dado luego de superar diferencias entre sus miembros (Tabla 9).

4.3 Gestión de los colectivos

4.3.1 Organización, roles y funciones

En cuanto a la gestión de los colectivos y, específicamente, a lo relativo a su organización, roles y funciones específicas en el colectivo, incluido un/a planificador/a y organizador/a del trabajo, se puede afirmar que la mayoría de los colectivos estudiados en la presente investigación carece de un líder, con excepción de Arte Sano, ComunespaciO y 4 Sangres. Asimismo, se observa que todos trabajan de forma horizontal (Marín & Salóm, 2013), aunque, de acuerdo con cada proyecto, intercambian entre sus miembros el rol de organizador-coordinador, que distribuye las funciones y labores entre ellos, atendiendo a las particulares capacidades, características y experiencias previas de cada uno (Tabla 10).

4.3.2 Gestión de recursos económicos, logísticos y humanos

En cuanto a la gestión de los colectivos y, específicamente, sus formas de gestión de recursos económicos, logísticos y humanos y de otro tipo, para financiar sus actividades y proyectos artístico-culturales, se puede afirmar que, en concordancia con lo señalado por García (2012), “la gestión se caracterizaba ... por la autogestión democrática, basada en valores como la cooperación, la solidaridad, la autonomía ... utilizando modos no convencionales de llegar al público” (p. 438), todos los colectivos estudiados en la presente investigación son autogestionarios, puesto que sus miembros realizan aportes para la realización de sus actividades y proyectos.

Además, de acuerdo con Marín y Salóm (2013), tales actividades y proyectos “casi nunca tienen una compensación en términos económicos” (p. 65), aunque, en algunos casos, han postulado y ganado fondos, auspicios y premios (Tabla 11), que les han permitido concretar varios de sus proyectos, en particular, los más costosos. Asimismo, realizan diverso tipo de actividades para generar sus propios recursos, tales como colectas, rifas, venta de productos en ferias y oferta de sus servicios a instituciones culturales y otros, que realizan, de forma colectiva e individual (Tabla 11), y los fondos obtenidos sirven para la concreción de otros proyectos, para poder financiar necesidades y requerimientos y para disponer de un fondo colectivo o caja para contingencias y futuros proyectos.

4.3.3 Normativa

En cuanto a la normativa de los colectivos, referida a si tienen normas y reglas establecidas que rigen su desempeño en relación con las actividades y proyectos artístico-culturales que realizan, en general, se puede afirmar que la mayoría de los colectivos (ComunespaciO, 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo y Nervio) sí tienen normas (Tabla 12), aunque estas no se encuentran escritas ni resultan muy desarrolladas, aunque su cumplimiento es tácito a partir del respeto, el aprecio y el sentido de pertenencia a un colectivo que existe entre sus miembros, además de que, en general, la conducta de estos, como parte de las colectividades que integran, es la de ceñirse a la línea y a los objetivos que estas tienen. En otros casos, algunos colectivos (Arte Sano, Ashlanqueras, C.H.O.L.O., y Trenzando Fuerzas) señalan que no tienen una normativa (Tabla 12). Sin embargo, se puede decir, al respecto, que el hecho de pertenecer a una colectividad implica de por sí un acuerdo, concertación y realización de ciertos objetivos comunes relativos a la misma, por lo que, en todos los

casos, sí existiría un cumplimiento de ciertas normas generales, sean estas expresas o tácitas, por parte de los miembros de los colectivos.

4.3.4 Difusión de actividades y proyectos artístico-culturales

En cuanto a los medios digitales, como: redes sociales, webs y *blogs*, y de otro tipo, que emplean los miembros de los colectivos de artes visuales para difundir sus proyectos y actividades, se puede afirmar que todos: nueve de nueve colectivos, que representan el 100%, emplean, para ello, la plataforma de Facebook; mientras que cinco (ComunespaciO, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo, Nervio y Trenzando Fuerzas), que representan poco más del 55.5%, también emplean Instagram; cuatro colectivos (Arte Sano, ComunespaciO, Espacio Abierto y Trenzando Fuerzas), que representan poco más del 44%, emplean páginas web; y cuatro también (Arte Sano, ComunespaciO, Grupo Gallinazo y Trenzando Fuerzas), que representan el mismo porcentaje anterior, emplean canales de YouTube; mientras que solo dos (Espacio Abierto y Grupo Gallinazo), que representan poco más del 22%, emplean Twitter, y también solo dos colectivos (Arte Sano y C.H.O.L.O.), que representan un porcentaje igual al anterior, utilizan *blogs* para su difusión (Tabla 13).

Asimismo, se puede observar que los colectivos de artes visuales estudiados utilizan principalmente las redes sociales (Facebook e Instagram, en especial, pero también páginas web, canales de YouTube, *blogs*, *workshops* ['talleres'] e internet) para la difusión de sus proyectos. Además, en el caso de algunos, que realizan arte comunitario (como C.H.O.L.O. y ComunespaciO, por ejemplo), se observa que también hacen uso de otros medios: contactan (mediante coordinaciones, reuniones, tocar puertas, anuncios o transmisiones por perifono) a personas e instituciones, a

las que les proponen sus proyectos; emplean publicidad escrita (*flyers* ['volantes']), así como notas de prensa y artículos en revistas, entre otros; y, también, mediante la exposición convencional en espacios cerrados y a través de fotografías y documentos acerca de sus trabajos (Tabla 13), y, así, se diferencia de los procesos de difusión del arte tradicional, en que como lo señaló Acha (2012), “el proceso de difusión artístico-visual es llevado a cabo por academias y museos de arte, por casas de cultura” (p. 42).

4.4 Actividades y proyectos artístico-culturales

4.4.1 Metodologías de trabajo

En cuanto a sus metodologías de trabajo empleadas en sus actividades y proyectos artístico-culturales, relativos al proceso y el modo de trabajo que siguen para la realización de los mismos, se puede señalar que, en concordancia con Marín (2004), quien señaló al diálogo como una permanente “herramienta fundamental en el proceso creativo entre dos individuos o más” (p. 212), en general, de forma previa a la ejecución de sus proyectos, los miembros de los colectivos se reúnen, conversan, dialogan entre sí y realizan lluvias de ideas acerca de la temática por desarrollar, así como investigaciones sobre esta luego de ser definida, y arriban a consensos, establecen acuerdos y presentan propuestas, considerando, además, algunos, las coyunturas (Ashlanqueras, 4 Sangres, Espacio Abierto) y, la mayor parte, los contextos concretos (Ashlanqueras, Arte Sano, ComunespaciO, 4 Sangres, Espacio Abierto, Grupo Gallinazo).

Asimismo, se observa que precisan los alcances y objetivos de sus proyectos, sus momentos etapas o fases, así como las formas de su intervención, insumos,

materiales y presupuesto requeridos; consideran y planifican las estrategias trazadas para hacerlo; delegan las tareas y responsabilidades (temas de organización) a cada miembro del colectivo en función del proyecto específico (lo que, por ejemplo, también puede incluir las tareas de publicidad y difusión del proyecto por realizar y realizado, como parte de las tareas dentro de la gestión del proyecto) y de las particulares habilidades, destrezas, fortalezas, formación y experiencias previas de cada uno de sus miembros (como parte de las tareas relativas a la preparación y organización del proyecto); y establecen, en su mayoría, una dinámica de trabajo en la que los progresos y avances parciales de los proyectos son evaluados y, al final, luego de culminados estos, realizan un balance crítico de su preparación, diseño, ejecución, participación y del logro de los objetivos, para determinar, entre otros, qué funciona y qué no (Arte Sano, Ashlanqueras, ComunespaciO, 4 Sangres y Nervio) (Tabla 14).

En otros casos, cuando se trata de un proyecto por encargo, para una galería, festival u otro, realizan las indagaciones que corresponden al mismo y, respecto de las formas, se ciñen a los requerimientos de las instituciones u otras solicitantes, por lo que se puede generalizar que los colectivos estudiados en esta, con excepción del colectivo C.H.O.L.O., tienen dos ámbitos de trabajo: proyectos propios y proyectos por encargo (Tabla 14).

4.4.2 Sistematización de experiencias y trabajos

En cuanto a sus metodologías de trabajo y, específicamente, sobre la sistematización de experiencias y trabajos artístico-culturales y qué metodología emplearon para ello, se puede afirmar que, si bien los colectivos en estudio en la presente organizan y planifican sus actividades, estas no son consideradas,

analizadas y señaladas en su conjunto atendiendo a un mismo sistema y a criterios previamente definidos (Tabla 15), por lo que se puede afirmar que no han sistematizado el conjunto de sus experiencias y actividades, lo que se explica, en buena parte, por el hecho de que han estado y están centrados en la creación y en los quehaceres que esta implica, y por otras razones diversas, como no haber sido capacitados para ello durante su formación profesional, o no haber podido reunirse con tal fin, por no poder coincidir en su limitada disponibilidad horaria, lo que les ha impedido tratar, discutir y avanzar más al respecto de una sistematización, pese a que varios reconocen su importancia y utilidad. No obstante, en ciertos casos, han existido algunos intentos de sistematización, pero inconclusos o solo parciales y relativos a algunos de sus procesos o a un proyecto determinado en particular (Tabla 15), pero se observa que, en general, no existe una sistematización de sus actividades y trabajos, ni una medición del impacto de estos ni un registro de sus metodologías, por ejemplo.

4.4.3 Temáticas predominantes y motivos de estas

En cuanto a si tienen un/os tema/temas predominante/s en sus actividades y proyectos artístico-culturales y cuál es la razón de su elección, se puede afirmar que los colectivos de artes visuales estudiados expresan temáticas diversas, que son desarrolladas en función del logro de sus objetivos y que caracterizan etapas definidas de los colectivos, junto con el uso de materiales, herramientas de comunicación empleadas y proyectos determinados (Tabla 16).

4.4.4 Referentes e influencias principales

En cuanto a si los miembros de los colectivos de artes visuales tienen algún/

unos referente/s e influencia/s en su trabajo colectivo, se puede afirmar que sí los tienen y que los referentes de los mismos, relacionados con sus especialidades, temáticas e ideas, corresponden tanto al ámbito nacional como al internacional y, en algunos casos, se consideran desde referentes generales hasta particulares, además de experiencias comunitarias (C.H.O.L.O.). También se observa que el colectivo Taller E.P.S. Huayco es un referente para los colectivos Ashlanqueras, Comunespacío, 4 Sangres y Grupo Gallinazo. Asimismo, se observa que los colectivos Arte Sano, Ashlanqueras y Comunespacío tienen referentes de teatro. Por último, además, se observa que el grupo Paréntesis es considerado un referente para los colectivos Ashlanqueras y Comunespacío; mientras que C.H.O.L.O. lo es para los colectivos Arte Sano y Trenzando Fuerzas (Tabla 17).

4.4.5 Disciplinas predominantes

En cuanto a las disciplinas de artes visuales que predominan en las actividades y proyectos artístico-culturales que realizan los miembros de los colectivos de artes visuales que realizan, se observa que emplean son multidisciplinarios (puesto que hacen uso de varias disciplinas en las artes visuales, de forma yuxtapuesta), así como casos de interdisciplinariedad (Comunespacío, Grupo Gallinazo y, en parte, Ashlanqueras, puesto que integran el uso de varias disciplinas en sus actividades y proyectos, cuya visión exige un nivel de integración conceptual) y uno de ejercicio de lo transdisciplinario (Nervio, puesto que, como estrategia, incluye también el uso de varias disciplinas integradas a un nivel en que una implica a la otra necesariamente al ser aplicadas, y con inclusión de recursos de ciencia y tecnología) y otro en parte (Grupo Gallinazo), en las que emplea lo visual (dibujo, pintura mural colectiva, grafiti, mural comunitario, fotografía, videoarte, minidocumental), la plástica (grabado,

escultura), el bordado, arpillera, tejido y pintado con tintes naturales, estética relacional, arte comunitario, disciplinas de intervención, artes escénicas, *performance* y nuevos medios tecnológicos (como el caso del QR), e incluyen aportes de las ciencias sociales, la Sociología, la Antropología y otras (Tabla 18).

4.4.6 Impacto en el público-participante: interés y medición

En cuanto a si las actividades y proyectos artístico-culturales que realizan los colectivos de artes visuales estudiados buscan impactar en el público-participante, con el que interactúan, y cómo miden o evalúan el impacto, estos señalaron que sí les interesa impactar con sus trabajos y experiencias, sea de forma social (creando conciencia y se genere una discusión acerca de alguna problemática y de la necesidad, importancia y urgencia de resolverla) o política (Tabla 19), pero se observa que, por estar centrados en el hacer y difusión, por contraparte, no miden el impacto de los mismos con instrumentos específicos o con evaluaciones sistemáticas, y tampoco es registrado en documentos o afines, sino que solo es considerado o medido mediante la observación de la cantidad, el grado de participación y la reacción de las personas durante sus intervenciones (mediante encuestas, entrevistas, herramientas audiovisuales, reuniones y otros), o en redes sociales (Tabla 19).

Este hecho les impide conocer de una forma más precisa hasta qué punto impactan, atendiendo a ciertos indicadores previamente establecidos, sobre los que se debe señalar que, al establecerlos para las mediciones, se debe, por contraparte, evitar propiciar estandarizar formas de concebir los proyectos culturales que estos no necesariamente tienen, guardan o respetan en muchos casos (ComunespaciO), y se deben considerar también formas particulares de medición que puede demandar cada

caso atendiendo a sus características, además de que debe considerarse que, como parte de un proceso a mediano y largo plazo que implica el trabajo artístico, muchas veces, resulta difícil de medir el impacto que este genera.

4.5 Relaciones internas y externas

4.5.1 Relaciones internas: vínculos

En cuanto a las relaciones internas entre sus miembros y, específicamente, a qué tipo de vínculos mantienen y desarrollan entre sí los miembros en actividad de los colectivos de artes visuales estudiados, se puede afirmar que mantienen relaciones de amistad, de compañerismo, además de afinidades, a partir de haber coincidido como estudiantes en aulas de estudios, o, también, en actividades y eventos artísticos y culturales, y estos vínculos se han mantenido y fortalecido a lo largo del tiempo al coincidir en intereses y preocupaciones que les son comunes, así como en convicciones en relación con el arte y su rol social y cultural, ideas y metodologías de trabajo, entre otros. Por otro lado, se debe señalar que, en el caso de algunos colectivos existen también entre algunos de sus miembros relaciones de pareja (Arte Sano y Espacio Abierto) y familiares (ComunespaciO) (Tabla 20).

4.5.2 Relaciones internas: dificultades y conflictos

En cuanto a las relaciones internas entre sus miembros y, específicamente, a las dificultades y conflictos significativos que han tenido a nivel de colectivo y cómo los han resuelto, se puede afirmar que presentan limitaciones de recursos materiales y dificultades para la consecución de dinero para la realización de sus actividades y proyectos, por lo que los propios miembros tienen que aportar dinero de su peculio para la concreción de estos. También, en ocasiones, se han expresado ciertos

conflictos a partir de diferencias personales, egos o de tener distintas posiciones políticas o pareceres respecto de determinados proyectos, así como por la delegación de funciones, la gestión y distribución de los recursos y, también, respecto de responsabilidades en el cumplimiento de labores encargadas, entre otros. Asimismo, en algunos casos, presentan inconvenientes relativos a una disposición de tiempo limitada comparada con la de sus inicios, por estar sus miembros centrados en sus estudios profesionales y otros (Tabla 21).

4.5.3 Relaciones internas: interacción con el público-participante y sus motivos

En cuanto a sus relaciones internas y a si consideran que, en sus actividades y proyectos artístico-culturales que realizan, es importante la interacción con el público-participante y cuáles son los motivos de esta, se puede afirmar que a todos les interesa y les es muy importante la interacción con el público-participante, debido a que muchas de las actividades y proyectos que realizan son en el espacio público y tienen, precisamente, un carácter participativo activo, además de que implican una construcción conjunta o colectiva en la que todos se apoyan y de la que aprenden (Tabla 22).

4.5.4 Relaciones externas: sistema artístico tradicional

En cuanto a qué relaciones tienen los miembros de los colectivos respecto del sistema artístico tradicional en lo que respecta a los circuitos mercantiles (conformados por galerías de arte, ferias y otros) y de difusión (conformados por centros y casas culturales, entre otros), se puede señalar que no mantienen relaciones con las galerías de arte, museos y centros culturales, o que esta es, en

todo caso, mínima, excepcional (en algunas exposiciones o, en ocasiones, en ciertos eventos y a partir de invitaciones que reciben) o nula, ya que su principal lugar de trabajo es el espacio público (las calles, las comunidades y los distritos) y mantienen una posición crítica respecto de los circuitos hegemónicos formales y oficiales del arte, ya que consideran que la validación, a través de espacios como la galería y el museo, ha servido y sirve para sostener discursos de poder, y porque, además, están en contra de la imposición por parte de los circuitos mercantiles del arte de la condición de pago económico para poder acceder a manifestaciones culturales y a obras culturales y artísticas.

No obstante, se debe señalar que, en el caso de Trenzado Fuerzas, algunas de sus miembros tienen ciertas diferencias respecto de señalado y tienden a estar más interesadas en tales circuitos; mientras que, en el caso de Nervio, sus miembros no descartan la posibilidad de desarrollar, posteriormente, ciertos proyectos para participar de circuitos ligados al sistema de las galerías de arte y los centros culturales; y, por último, en el caso de los miembros del Grupo Gallinazo, además de las intervenciones que realizan en el espacio público, consideran también importante insertarse dentro del círculo que mueve arte, pues, si bien no buscan vender sus obras ni esperan tener que insertar su trabajo colectivo (por un tema relativo a necesidades materiales individuales, en un ámbito comercial), ya que su trabajo es más social y no apunta a lo comercial, sí esperan moverse en el ámbito de aquellos colectivos que, por su trayectoria, intervenciones y características de sus proyectos, han sido reconocidos, razón por la que, desde el año anterior, han empezado a relacionarse con los circuitos de arte (Tabla 23).

CONCLUSIONES

Respecto de las características generales de los colectivos de artes visuales estudiados, se concluye que sus años de creación son de 2017 a 2017, y se encontraban en actividad en 2019, y son estables ya que, en la mayoría de casos, se mantienen hasta hoy, con distinto grado de actividad. Respecto de las características generales de sus miembros, en cuanto a su número al momento de su fundación, este es variado, pero, en general, con el transcurrir del tiempo, conforme el colectivo atraviesa diversas etapas en su devenir y desarrollo, ha disminuido y esa es la tendencia, que implica, por contraparte, la ventaja de que, conforme su número de miembros es menor, resulta más sencillo su avance como una unidad. También se observa que, en su mayoría, son del departamento de Lima, donde residen y desarrollan sus actividades, y guardan una coincidencia generacional, además de haber estudiado varios de sus miembros en la ENSABAP y contar con estudios profesionales, desenvolverse fundamentalmente como artistas, realizar producción artística individual a la colectiva y tener experiencias anteriores en otro/s colectivo/s. Asimismo, se concluye que no tienen un lugar determinado para la realización de sus reuniones de trabajo, por lo que las realizan en casas de sus miembros o en ciertos espacios públicos, lugar donde, principalmente, realizan sus actividades y proyectos en su mayoría, lo que evidencia también un trabajo que se realiza fuera del circuito oficial del sistema del arte en el país.

Respecto de la historia de los colectivos y sus motivaciones para su formación, se concluye que estas son diversas y múltiples, aunque predomina el hecho de

compartir ideas e intereses comunes y coincidir en intereses temáticos, y en todos se observa un interés común por el tema social y por impactar en la sociedad a través de sus actividades y proyectos. Asimismo, presentan objetivos compartidos, que les han servido para lograr su permanencia en el tiempo, asumiendo el arte como un medio para compartir saberes y experiencias. En relación con el nombre de los colectivos, los mismos no se concibieron de forma casual, sino que fueron pensados, analizados y discutidos por sus miembros, y son transmisores de significados potentes sobre los que se reflexiona y trabaja. En relación con las etapas de los colectivos, estas se encuentran, generalmente, definidas y diferenciadas por las temáticas desarrolladas, los materiales empleados, el desarrollo de proyectos y las disciplinas empleadas. En relación con la continuidad de sus labores, se concluye que todos, en alguna etapa de su desarrollo, han tenido algún tipo de pausa en sus actividades. En relación con su cohesión e identidad, los colectivos asumen la cohesión como un hecho que se da de forma constante y permanente, y todos reconocen ciertos momentos, hechos o hitos como claves en sus procesos de cohesión.

Respecto de la gestión de los colectivos y lo relativo a la organización, roles y funciones de sus miembros, se concluye que la mayoría carece de un líder expreso y trabajan de forma horizontal, aunque, de acuerdo con cada proyecto, intercambian roles, funciones y labores atendiendo a las particularidades de los proyectos y a las capacidades personales de cada uno de sus miembros. En cuanto a la gestión de sus recursos económicos, logísticos y humanos, se observa que a todos atraviesa la autogestión, por lo que son autogestionarios. En cuanto a su normativa, si bien sí tienen ciertas normas y reglas, estas son tácitas, pero todas parten del respeto y

aprecio hacia el otro y del sentido de pertenencia a una colectividad. En cuanto a la difusión de sus actividades y proyectos artístico-culturales, esta se realiza principalmente a través de medios digitales.

Respecto de sus actividades y proyectos artístico-culturales, así como de sus metodologías de trabajo, se concluye que las reuniones, conversaciones, investigaciones y acuerdos sobre propuestas son lo característico, aunque, en parte, estas pueden variar si se trata de realizar trabajos por encargo. En cuanto a la sistematización de sus experiencias y trabajos, si bien señalan su interés por la misma y muestran ciertos intentos de realizarla, esta no se realiza. En cuanto a sus temáticas predominantes, estas son diversas y se desarrollan en función del logro de sus objetivos y de las etapas en que se encuentran. En cuanto a sus referentes e influencias principales, se observa que tienen diversos referentes relacionados con sus especialidades y temáticas que desarrollan. En cuanto a las disciplinas predominantes que aplican, se puede afirmar que la mayoría son colectivos multidisciplinarios. En cuanto al impacto en el público-participante con el que interactúan, se observa que sí les interesa impactar en el mismo, aunque no se mide ello.

Por último, respecto de sus relaciones internas y externas, en cuanto a las primeras, se concluye que los miembros de los colectivos mantienen relaciones amicales y de compañerismo. En cuanto a sus dificultades y conflictos significativos entre estos, en su mayoría están relacionados con limitaciones y la consecución de recursos materiales y económicos para la realización de sus proyectos. En cuanto a la interacción con el público-participante, esta les es muy importante y más aún cuando sus actividades se realizan en espacios públicos y tienen un carácter

participativo activo. En cuanto a sus relaciones externas, relativas al sistema artístico tradicional, los colectivos no mantienen relaciones con las galerías de arte y centros culturales, y mantienen una posición crítica respecto de los circuitos hegemónicos oficiales del arte.

RECOMENDACIONES

Se sugiere que la presente investigación, al cubrir vacíos teóricos hasta ahora existentes acerca de su objeto de estudio, sirva de base para que futuras investigaciones profundicen en los tópicos que son en esta abordados o en otros relacionados con los mismos.

Se recomienda que, considerando las especificidades y particularidades concretas que correspondan a cada caso, los instrumentos desarrollados en la presente sean aplicados en la práctica en otras investigaciones que aborden el estudio de colectivos de artes visuales o afines de una forma sistemática y comparada, además de que su revisión y el estudio de las temáticas abordadas en esta pueden propiciar la realización de otras investigaciones como producto de nuevas interrogantes que puedan surgir durante el trabajo de investigación.

Se sugiere que los resultados y conclusiones de la presente investigación sean considerados por los colectivos estudiados en esta y por otros posteriores a tales con la finalidad de que puedan mejorar su gestión colectiva, a partir de dicha consideración y de la corrección o rectificación de lo que corresponda para alcanzar ello.

Se recomienda que la visión comparada y la caracterización que en esta se ofrecen acerca de los colectivos de artes visuales estudiados puedan servir como insumo para la identificación y visibilización de coincidencias y similitudes entre estos con el objetivo, entre otros, de que los mismos puedan decidirse, por su conveniencia, a conformar una red de colectivos de artes visuales para compartir sus conocimientos

y experiencias, con el objetivo de mejorar la gestión de sus colectivos, además de que tal serviría como otro medio para la difusión de sus actividades, proyectos y otros, y, en general, como una especie de plataforma conjunta de colectivos.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Acha, J. (2012). *El arte y su distribución*. Trillas.

Arrazola-Oñate, M. (2012). *Creación colectiva: teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco]. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=96023>

Biczel, D. (2014). Utopía. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 256-260). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

https://www.academia.edu/36381892/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_s%C3%ADsmica_de_los_a%C3%B1os_ochenta_en_Am%C3%A9rica_Latina?auto=download&email_work_card=download-paper

Bonino, A. (2016). Sobre Laboratorio Centro: notas al respecto. En Colectivo Ashlanqueras (Ed.), *Laboratorio Centro. Segunda Edición. Intervenciones artísticas en el Centro Histórico de Lima* (pp. 9-12). Infoartes del Ministerio de Cultura (MINCUL).

Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo Veintiuno Editores.

Bueno, Ó. (2014). *Colectivos artístico-culturales y política cultural en Ciudad Juárez, Chihuahua, 2010-2013* [Tesis de maestría, El Colectivo de la Frontera Norte]. Repositorio COLEF. <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20121082/>

- Buntinx, G. (2005). *E.P.S. Huayco: documentos*. Centro Cultural de España Lima (CCE Lima)-Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA)-Museo de Arte de Lima (MALI).
- Buntinx, G. ([2001], 2006). Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. *DESCO/Quehacer*, 158, 96-109.
- Castrillón, A. (2014). *Tensiones generacionales*. Universidad Ricardo Palma (URP).
- Castro, F. (2003). *El proyecto de investigación y su esquema de elaboración* (2.^a ed.). Uyapar.
- Chernobilsky, L. (2006). El uso de la computadora como auxiliar en el análisis de datos cualitativos. En I. Vasilachis (Coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 239-273). Editorial Gedisa.
- Congreso de la República de Guatemala. (1998). Guatemala Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos y sus Reformas. Decreto N° 33-98 (pp. 177-242).
<https://wipolex-res.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/gt/gt040es.pdf>
- Consejo de Ministros. (1996a, 23 de abril). Ley sobre el Derecho de Autor, Decreto Legislativo N° 822.
<https://www.indecopi.gob.pe/documents/20182/143803/DecretoLegislativo822.pdf>
- Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica. (2019, 30 de octubre). *Código Nacional de la Integridad Científica*.

https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1425738/codigo_nacional_integridad_cientifica.pdf.pdf

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2009). *Guía para la gestión de proyectos culturales*.

https://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/10/guc3ada-para-la-gestic3b3n-de-proyectos-culturales_chile.pdf

Del Valle, A., & Villacorta, J. (2006). Incertidumbre y certezas en el arte peruano reciente. En J. Villacorta, P. Dam, A. del Valle, M. López, S. Lerner y L. Alvarado (Ed.), *Post-ilusiones, nuevas visiones: arte crítico en Lima 1980-2006* (p. 16). Fundación Augusto N. Wiese.

Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico: plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *ASRI. Arte y Sociedad Revista Investigación*, 1. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3868802>

Durand, J. (2019). 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. En ENSABAP (Ed.), *Ensayos críticos: sobre arte, educación artística y cultura en el Perú* (pp. 89-113). ENSABAP.

Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. (2017, 26 de octubre). Bellas Artes inicia la actualización de sus planes de estudio. <https://ensabap.edu.pe/bellas-artes-inicia-la-actualizacion-de-sus-planes-de-estudio/>

Fink, A. (2003). *The survey handbook* ['El manual de la encuesta']. Sage.

- Galimberti, U. (2002). Relación. *Diccionario de Psicología* (pp. 957-958). Siglo XXI Editores.
- García, M. (2012). *Los colectivos artísticos y el cambio cultural en Castilla y León (1975-1996)* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. Repositorio documental UVA. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/946>
- García, R. (2015). UF1421: *Política y gestión cultural. Certificado de Profesionalidad SSCB0110-Dinamización, programación y desarrollo de acciones culturales*. IC Editorial.
- Glaser, B. (1992). *Emergence vs. Forcing: Basics of Grounded Theory Analysis*. Sociology Press.
- Glaser, B. (2002). Constructivist Grounded Theory? *Forum: Qualitative Social Research*, 3(3). <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0203125>
- Glaser, B., & Holdon, J. (2004). Remodeling Grounded Theory. *Forum: Qualitative Social Research*, 5(2), Art. 4. <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-04/2-04glaser-e.htm>
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Aldine Publishing Company.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, L. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Icart, M., Fuentelsaz, C., & Pulpón, A. (2001). *Elaboración y presentación de un proyecto de investigación y una tesina*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Investigación Nacional Crítica y Arte. (s.f.). Sobre INCA: “¿Por qué?”.

<http://www.inca.net.pe/nosotros/>

Jansen, H. (2013). La lógica de la investigación por encuesta cualitativa y suposición en el campo de los métodos de investigación social. *Paradigmas*, 5(1), 39-72.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4531575>

Ledgard, R. (1983). La pintura de Charo Noriega: una poética de la conciencia. *Hueso Húmero*, 18, 178.

Limache, Ó. (1993). Jóvenes artistas tenemos Grupo Electrónico. *Quehacer*, 82, 92-102.

López, D. (2014, 2 de julio). *La bestia que llevas dentro* [Reportaje]. Issuu.
https://issuu.com/diegolopezmarina/docs/reportaje_-_los_bestias_-_diego_l_/12

López, M. (2014a). Acción gráfica. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 23-29). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
https://www.academia.edu/36381892/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_s%C3%ADsmica_de_los_a%C3%B1os_ochenta_en_Am%C3%A9rica_Latina?auto=download&email_work_card=download-paper

López, M. (2014b). Fosa común. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 116-130). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

https://www.academia.edu/36381892/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_s%C3%ADsmica_de_los_a%C3%B1os_ochenta_en_Am%C3%A9rica_Latina?auto=download&email_work_card=download-paper

López, M. (2014c). *Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Museo de Arte de Lima (MALI)-Centro Cultural de España (CCE).

López, M. (2016, 9 de octubre). Una guerrilla cultural: Juan Acha y la vanguardia peruana de los años sesenta. *Post at MoMa. Notes on Modern & Contemporary Art Around the World*.

<https://post.moma.org/una-guerrilla-cultural-juan-acha-y-la-vanguardia-peruanade-los-anos-sesenta/>

López, M., Martuccelli, E., Greene, S., & Mitrovic, M. (2018). *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA).

https://www.academia.edu/43289415/KATATAY_Y_OTROS_ACTOS_DE_CO_LABORACI%C3%93N_KATATAY_AND_OTHER_ACTS_OF_COLLABORATION

Marín, T. (2004). *La creación colectiva en las artes visuales: análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. Proquest.

<https://search.proquest.com/docview/305034165>

Marín, T. (2006). *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)*.

Colección Formes Plàstiques, vol. 21. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia.

- Marín, T. (2007). Estrategias de creación colectiva. En T. Marín y A. Krakowski (Coord.), *Tecnologías y estrategias para la creación artística* (pp. 209-229). Universidad Miguel Hernández-Alfagrafc. Altea.
- Marín, T. (2009a). Formas de creación colectiva. *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo*.
http://arteycreacioncolectiva.weebly.com/uploads/1/6/1/1/1611420/02.factoros_creacin_colectiva.pdf
- Marín, T. (2009b). Introducción a la creación colectiva. *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo*.
https://arteycreacioncolectiva.weebly.com/uploads/1/6/1/1/1611420/01.intro_creacin_colectiva.pdf
- Marín, T. (2013). Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas en los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo. En R. de la Calle (Coord. y Ed.), *Los últimos treinta años del arte valenciano contemporáneo*, vol. 3 (pp. 48-77). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- Marín, T., & Salóm, E. (2013). Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 10(1), 49-74.
<https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/download/48054/44931>
- Medina, A. (Ed.). (2017). *Bestias (1984-1987)*. Fiebre Ediciones.
https://issuu.com/tonomedina0/docs/bestias_pdf
- Mejía, H. (2000, 21 de agosto). *Reglamento de Aplicación de la Ley Nº 65-00 sobre Derecho de Autor*.

https://bnphu.gob.do/images/leyes/Reglamento_No._362-01.pdf

Mendizábal, N. (2006). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En I. Vasilachis (Coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 65-106). Editorial Gedisa.

Mesquita, A., & Carvajal, F. (2014). P(a)nk. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 211-220). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
https://www.academia.edu/36381892/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_s%C3%ADsmica_de_los_a%C3%B1os_ochenta_en_Am%C3%A9rica_Latina?auto=download&email_work_card=download-paper

Mitrovic, M. (2016). *Radiografías de la contradicción: La Carpeta Negra del Taller NN* (Lima, Perú 1988). Asociación Cultural Bisagra.
https://www.academia.edu/25848483/Radiograf%C3%ADas_de_la_contradici%C3%B3n_la_Carpeta_Negra_del_Taller_NN_Lima_Per%C3%BA_1988_

Miyagui, J. (2018). Cambiar el mundo pintando: la experiencia de Brigada Muralista. En M. Radulescu y M. Tamani (Eds.), *Investigaciones en arte y diseño*, t. 2 (pp. 169-195). Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Munive, M. (2014). "Colofón: Notas de campo". En A. Castrillón (Ed.), *Tensiones generacionales* (pp. 190-203). Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma (URP).

Museo de Arte de Lima. (2014). *Un cuerpo ambulante: Sergio Zevallos en el Grupo*

Chaclacayo (1982-1994). Museo de Arte de Lima (MALI).

Noriega, R. (2011). *Creación colectiva/creación individual: dos modos de producción no antagónicas/identitarias* (diaps. 2 y 5).

https://www.academia.edu/2937010/Creación_Colectiva_Creación_Individual_Dos_modos_de_producción_no_Antagónicas_Identitarias

Olórtegui, F. (1995). Caracterizar. *Diccionario de Psicología* (p. 59). San Marcos.

Ontza, J., & Equipo de Redacción PAL. (1981). *La política* (p. 90). Ediciones Mensajero para Asuri de Ediciones.

Osorio, A. (2016). *Creación colectiva: doble lectura de un proceso artístico. Estética y relación en un experimento performático contemporáneo* [Tesis doctoral,

Universidad de Málaga]. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=78570>

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

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A/8795>

Ramos, C. (2020). Los alcances de una investigación. *CienciAmérica*, 9(3), 1-6.

<http://dx.doi.org/10.33210/ca.v9i3.336>

Reátegui, M. (2016). *Actualidad de colectivos artísticos en Lima: móviles que guían su conformación y trabajo* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7785>

- Romero, A., & Giménez, M. (2013). Prácticas políticas de las artes: problematizaciones en pos de un proyecto cultural latinoamericano. En A. Romero, C. Arraga, I. Ramos y R. Segurado (Eds.), *Producción artística y políticas públicas en América Latina: coloquio de investigación* (pp. 12-30). <https://una.edu.ar/assets/files/file/artes-visuales/2013/2013-av-iuna-artes-visuales-produccion-artistica-politicas-publicas-america-latina.pdf>
- Sánchez, M. (2018). Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes. En Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) e Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Lima (ICPNA-Lima) (Eds.), *Un siglo de arte desde la Escuela Nacional: las exposiciones* (pp. 36-51). ENSABAP.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós Ibérica.
- Simmel, G. (1919). *Philosophische Kultur*. Klinkhard und Bierman.
- Soneira, A. (2006). La "Teoría fundamentada en los datos" (Grounded Theory) de Glaser y Strauss. En I. Vasilachis de Gialdino (Coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria. (2018, 19 de diciembre). Instituciones con rango universitario. <https://www.sunedu.gob.pe/instituciones-con-rango-universitario/>
- Strauss, A., & Corbin, J. (1990). *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. Sage.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1991). *Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Sage.

- Strauss, A., & Corbin J. (1994). Grounded Theory Methodology. An Overview. En N. K. Denzin, e Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 273-285). Sage.
- Tarazona, E. (2003). El Grupo Chaclacayo: marcas de la violencia por debajo de la piel. *Arte Marcial*. <https://es.scribd.com/document/209646046/Grupo-Chaclacayo-Arte-Marcial>
- Tarazona, E. (2005). Rastros y fuentes para una primera cronología *Accionismo en el Perú (1965-2000)* (pp. 9-63). ICPNA.
- Tarazona, E. (2012a). Cenizas del Grupo Chaclacayo. *Carta, Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 3: 63-67. <https://static4.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/CARTA/revista3.pdf>
- Tarazona, E. (2012b). Un aluvión socioestético a inicio del conflicto armado interno en el Perú. *Errata*, 7: 237-245.
- Valdez, L. (2018). Un siglo de arte desde la Escuela Nacional (pp. 9-10). En ENSABAP e ICPNA-Lima (Eds.), *Un siglo de arte desde la Escuela Nacional: las exposiciones*. ENSABAP.
- Vich, V. (2004). Desobediencia simbólica: *performance*, participación y política al final de la dictadura fujimorista. En A. Grimsom (Comp.), *La cultura en las crisis latinoamericanas* (pp. 63-80). https://www.academia.edu/35625174/La_Cultura_En_Las_Crisis_Latinoamericanas

Villacorta, J., & del Valle, A. (2002). Otra actualidad: las artes plásticas en Perú. *Ars Nova*, 1(2), 4-23.

<http://inca.net.pe/assets/objeto/otra-actualidad-las-artes-plasticas-en-peru/>

Viza, N. (2017). *Arte comunitario como elemento de sanación social* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Repositorio UASB.

<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5854/1/T2424-MEC-Viza-Arte.pdf>

ANEXOS

Anexo 1

Matriz de consistencia del diseño de investigación

	Problema	Objetivos	Metodologías
General	¿Cómo se caracterizan los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019?	Caracterizar a los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019.	
Específicos	1. ¿Cuáles son las características generales de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, y de sus miembros?	1. Identificar las características generales de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, y de sus miembros.	Diseño fenomenológico y procedimiento de muestreo no probabilístico
	2. ¿Cuál es la historia de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las motivaciones para su formación, las referencias acerca del nombre de los colectivos y las etapas de los mismos?	2. Examinar la historia de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las motivaciones para su formación, las referencias acerca del nombre de los colectivos y las etapas de los mismos.	
	3. ¿Cómo es la gestión de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a su organización, formas de gestión, normativa y difusión de sus actividades y proyectos artístico-culturales?	3. Identificar la gestión de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a su organización, formas de gestión, normativa y difusión de actividades y proyectos artístico-culturales.	Técnicas: encuesta cualitativa y encuesta estructurada e instrumentos de recolección de datos: ficha tipo cuestionario de datos sociodemográficos y guía de entrevista
	4. ¿Cómo son las actividades y proyectos artísticos de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a sus metodologías de trabajo, temáticas, referentes e influencias, disciplinas de artes visuales predominantes, impacto que tienen en el público-participante, con el que interactúan, y a la medición del mismo?	4. Clasificar las actividades y proyectos artísticos de los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a sus metodologías de trabajo, temáticas, referentes e influencias, disciplinas de artes visuales predominantes, impacto que tienen en el público-participante, con el que interactúan, y a la medición del mismo.	
	5. ¿Qué tipo de relaciones establecen los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las relaciones internas entre sus miembros en actividad, y a las relaciones externas con el público-participante, con el que interactúan, y con el sistema artístico tradicional?	5. Determinar las relaciones que establecen los colectivos de artes visuales vinculados a la ENSABAP y en actividad, en Lima, en 2019, en lo que respecta a las relaciones internas entre sus miembros en actividad, y a las relaciones externas con el público-participante, con el que interactúan, y con el sistema artístico tradicional.	

Anexo 2

Mapa de colectivos de artes visuales de Lima, 1968-2017

Nº	Año de su creación	Año de cierre	En actividad en 2019	Nombre del colectivo	Observaciones
1	1965	1968	No	Señal	
2	1966	1968	No	Arte Nuevo	
3	1979	s.f.	No	Grupo Paréntesis	
4	1979	s.f.	No	Plataforma Signo x Signo	
5	1980	1981	No	Taller E.P.S. Huayco*	
6	1982	1994	No	Grupo Chaclacayo	
7	1984	1987	No	Bestiario(s)/(Los) Bestias**	
8	1988	1991	No	Taller NN	
9	1991	s.f.	No	Grupo Electrógeno	ENSABAP-PUCP-UNMSM
10	1996	1998***	No	Los de Lima	ENSABAP
11	1996	2000	No	La Resistencia	
12	1997	1999	No	MUTA	ENSABAP
13	1998	2003	No	Aguaitones	
14	1998	Hasta la actualidad	Sí	DMJC: Dedos Manchados en la Jungla de Concreto Crew	ENSABAP-PUCP
15	1999	2004	No	Laperrera	
16	2000	2001	No	Sociedad Civil	
17	2000	2001	No	Todas las Sangres	
18	2001	2017	No	DA2 Crew	
19	2002	2013****	No	El Colectivo	ENSABAP
20	2003	2008	No	El Codo	
21	2005	2006	No	Pie Derecho	ENSABAP
22	2005	2007	No	Extra Virgen	ENSABAP-PUCP
23	2006	----	En receso	Ambre	ENSABAP-Otros
24	2008	2010	No	6 Monos	
25	2008	2019	No	Brigada Muralista	PUCP-URP-Otros
26	2009	s.f.	No	Fumakaka	
27	2010	---	En receso	Vejiga de Pez	
28	2010	Hasta la actualidad	Sí	Colectivo ¿EmergenteS?	PUCP
29	2011	2013	No	Verde Rojo	ENSABAP
30	2012	Hasta la actualidad	Sí	4 Sangres	ENSABAP
31	2012	s.f.	No	Colectivo Los Tumbafiestas	
32	2013	Hasta la actualidad	Sí	Arte Sano	ENSABAP-URP
33	2013	Hasta la actualidad	Si	Espacio Abierto	ENSABAP
34	2013	s.f.	No	Atraso Menstrual	ENSABAP
35	2013	2014	No	Intervenidxs	ENSABAP
36	2014	Hasta la actualidad	Sí	ComunespaciO	ENSABAP-Otros
37	2014	Hasta la actualidad	Sí	Ashlanqueras	ENSABAP
38	2014	2015	No	Colectivo Ramón Collar	ENSABAP
39	2015	2018	No	Los Salvajes	ENSABAP
40	2015	2019	No	Mujeres Libres	ENSABAP-PUCP
41	2016	Hasta la actualidad	Sí	Grupo Gallinazo	ENSABAP
42	2016	2017	No	Enfoque Transversal	
43	2017	Hasta la actualidad	Sí	Trenzando Fuerzas	ENSABAP-Maestras artesanas-Otros
43	2017	Hasta la actualidad	Sí	Nervio	ENSABAP

Nota. * Respecto del nombre del colectivo y, en particular, de la abreviatura que este contiene (E.P.S. [escrita así, sin espacios en blanco entre los términos que refiere]), en "Otra actualidad: las artes plásticas en Perú", por Villacorta y Del Valle (2002), se señala que la abreviatura hace referencia a "Empresa de Proyección Social" (p. 7), y, de acuerdo con los datos proporcionados por H. Rodríguez (comunicación personal, 20 de noviembre de 2021), exmiembro del colectivo, y los registros del libro de actas de una reunión del colectivo, de fecha 14 de julio de 1980, en que se definió su nombre, esta tiene, además, diversas posibilidades de significación: "Estética de Propiedad Social", "Es Para Soñar", "Entra Pero Sale", "Excelente-Perfecto-Soberbio", "Es Para Sindicatos", "Entusiasta Patria Socialista", "Estética de Programación Social", "Es Palo Santo", "Es Para Sustos" y "Es Poco Seguro", las cuales son frases con las que, con humor, se buscaba aludir a las empresas de propiedad social (y, más específicamente, a su/s sigla/s en sí: EPS), de carácter autogestionario, que fueron creadas, en los setenta, durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975).

** Dato proporcionado por C. Incháustegui (comunicación personal, 9 de agosto de 2021), exmiembro del colectivo Bestiario(s)/(Los) Bestias, que refirió que el primer evento, una plataforma contestataria y contracultural, en el que emplearon soportes efímeros, desechos y materiales reciclados, y que se realizó el 14 de septiembre de 1984, se denominó "Esquisse del Bestiario" (primer "Esquisse del Bestiario") y, luego, cada evento se denominó "Bestiario" (el "Segundo Esquisse del Bestiario" se realizó el 31 de enero de 1985; el tercero, el 28 de junio de 1985; y el cuarto, del 22 al 29 de mayo de 1987) y, en su conjunto, se denominaron "Los Bestiarios"; mientras que al grupo que los organizaba y realizada, conformado, en su mayoría, por estudiantes de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma (URP), además de artistas visuales, comunicadores y músicos, entre otros, se le denominó "Los Bestias".

*** Dato proporcionado por A. Bonino (comunicación personal, 31 de agosto de 2017), exmiembro del colectivo Los de Lima. No obstante, por su parte, Sánchez (2018) señaló que el año de cierre del colectivo fue 1997.

**** Dato proporcionado por J. Durand (comunicación personal, 13 de febrero de 2019), exmiembro del colectivo El Colectivo.

Anexo 3

Mapa de literatura sobre colectivos de artes visuales de 1979 a 2018

Colectivos de artes visuales	Año de su formación y cierre	Autor/es	Obras y años	Observaciones
Grupo Paréntesis Plataforma Signo x Signo Taller E.P.S. Huayco Grupo Chaclacayo	1979-s.f. 1979-s.f. 1980-1982 1982-1994	Castrillón	<i>Tensiones generacionales</i> (2014)	Investigación que, en su capítulo IV, en particular, aborda el tema de varios colectivos.
Taller E.P.S. Huayco	1982-1994	Villacorta y Del Valle	Otra actualidad: las artes plásticas en Perú (2002). En <i>Ars Novoa</i> , 1(2), 4-23.	Investigación que aborda los orígenes de este colectivo y trata sobre algunas de sus obras.
Grupo Paréntesis Plataforma Signo x Signo Taller E.P.S. Huayco Los de Lima MUTA El Colectivo El Codo Ambre Cuando Hayamos Olvidado las Oligarquías (C.H.O.L.O.) Atraso Menstrual Ashlanqueras Los Salvajes Grupo Gallinazo Nervio	1979-s.f. 1979-s.f. 1980-1982 1996-1997 1997-1999 2002*-2013** 2003-2008 2006-en receso*** 2007-hasta la actualidad 2013-s.f. 2014-hasta la actualidad 2015-2018 2016-hasta la actualidad 2017-hasta la actualidad	Sánchez	Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes. En ENSABAP (Ed.), <i>Un siglo de arte desde la Escuela Nacional: las exposiciones</i> (pp. 36-51) (2018)	Investigación sobre colectivos vinculados académicamente a la ENSABAP, comprendidos en el periodo de 1978 a 2018.
Taller E.P.S. Huayco	1980-1982	Buntinx	<i>E.P.S. Huayco. Documentos</i> (2005)	Investigación de gran valor basada en la recopilación de información de fuentes primarias, que permitió al autor realizar un análisis e interpretación más precisa de este emblemático colectivo.
Taller E.P.S. Huayco	1980-1982	López	"Acción gráfica". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), <i>Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina</i> (pp. 23-29) (2014a)	Artículo que, al tratar la temática sobre la acción gráfica, aborda el trabajo de este colectivo.
Taller E.P.S. Huayco	1980-1982	Tarazona	"Un aluvión socioestético a inicio del conflicto armado interno en el Perú". <i>Errata</i> , 7: 237-245 (2012b)	Artículo relacionado con la experiencia colectiva del colectivo desde sus inicios hasta su fin.
Grupo Chaclacayo	1982-1994	López	"Fosa común". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), <i>Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina</i> (pp. 116-130) (2014b)	Artículo que trata sobre el trabajo desde la performatividad casi teatral de este colectivo al abordar la temática sobre la violencia política.
Grupo Chaclacayo	1982-1994	López	<i>Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)</i> (2014c)	Investigación con motivo de la exposición del trabajo del Grupo Chaclacayo de 1982 a 1994 a través de la obra de Sergio Zevallos.
Grupo Chaclacayo	1982-1994	Museo de Arte de Lima (MALI)	<i>Un cuerpo ambulante: Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)</i> (2014)	Catálogo sobre la exposición del trabajo del Grupo Chaclacayo de 1982 a 1994 a través de la obra de Sergio Zevallos, uno de sus miembros.
Grupo Chaclacayo	1982-1995****	Tarazona	"El Grupo Chaclacayo: marcas de la violencia por debajo de la piel". <i>Arte Marcial</i> (2003). "Cenizas del Grupo Chaclacayo". <i>Carta, Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</i> , 3: 63-67 (2012a)	Artículo que, al abordar la temática sobre cuerpos y flujos, trata acerca del trabajo de este colectivo. Artículo que trata brevemente sobre la historia, posicionamientos, producción y restos de esta correspondientes al Grupo Chaclacayo.
Bestiario(s)/(Los) Bestias	1984-1987	Biczel	"Utopía". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), <i>Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina</i> (pp. 256-260) (2014)	Artículo que aborda el trabajo de este colectivo al tratar temáticas relativas a la utopía.
Bestiario(s)/(Los) Bestias	1984-1987	López	<i>La bestia que llevas dentro</i> (2014)	Reportaje en el que se aborda principalmente la producción artística de este colectivo.
Bestiario(s)/(Los) Bestias	1984-1987	López, Martuccelli, Greene, y Mitrovic	<i>Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)</i> (2018)	Investigación en la que se abordan los orígenes, circunstancias y proceso seguido por este colectivo.
Bestiario(s)/(Los) Bestias	1984-1987	Medina	<i>Bestias (1984-1987)</i> (2017)	Investigación en la que se señalan las interacciones, percepciones, intervenciones y proyectos de este colectivo.
Bestiario(s)/(Los) Bestias	1984-1987	Mesquita, y Carvajal	"P(a)nk". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), <i>Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina</i> (pp. 211-220) (2014) "Acción gráfica". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), <i>Perder la forma humana. Una</i>	Artículo que aborda el trabajo de este colectivo al tratar temáticas relativas al "p(a)nk".

Taller NN	1988-1991	López	<i>imagen sísmica de los años ochenta en América Latina</i> (pp. 23-29) (2014a)	Artículo que, al abordar la temática sobre la acción gráfica, aborda el trabajo de este colectivo.
Taller NN	1988-1991	López	“Fosa común”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.), <i>Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina</i> (pp. 116-130) (2014b)	Artículo que, al abordar la temática sobre la violencia política ejercida desde el Estado, aborda el trabajo de este colectivo.
Taller NN	1988-1991	López, Martuccelli, Greene, y Mitrovic	<i>Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)</i> (2018)	Investigación en la que, con motivo de una exposición de sus obras realizada en 2018, se trata sobre producciones estéticas y políticas realizadas por este colectivo durante los años del conflicto armado en el Perú.
Taller NN	1988-1991	Mitrovic	<i>Radiografías de la contradicción: La Carpeta Negra del Taller NN (Lima, Perú 1988)</i> (2016)	Investigación sobre este colectivo y, más específicamente, acerca de la pieza NN-PERÚ, más conocida como la obra-artefacto <i>La Carpeta Negra</i> (1988).
La Resistencia	1996-2000	Vich	Desobediencia simbólica: <i>performance</i> , participación y política al final de la dictadura fujimorista. A. Grimsom (Comp.), <i>La cultura en las crisis latinoamericanas</i> (pp. 63-80) (2004)	Investigación centrada en la <i>performance</i> de este colectivo titulada “El muro de la vergüenza”, realizada en el espacio público.
Sociedad Civil	2000-2001	Buntinx	“Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos” ([2001], 2006)	Artículo que trata sobre la acción “Lava la bandera” (2000), realizada por este colectivo.
Sociedad Civil	2000-2001	Vich	Desobediencia simbólica: <i>performance</i> , participación y política al final de la dictadura fujimorista. A. Grimsom (Comp.), <i>La cultura en las crisis latinoamericanas</i> (pp. 63-80) (2004)	Investigación centrada en las <i>performances</i> de este colectivo tituladas “Lava la bandera” y “Pon la basura en su lugar”, realizadas en el espacio público.
Sociedad Civil	2000-2001	Buntinx	“Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos” ([2001], 2006)	Artículo que trata sobre la acción “Lava la bandera” (2000), realizada por este colectivo.
El Colectivo El Codo Ambre C.H.O.L.O.	2002*-2013** 2003-2008 2007-2013*** 2007-hasta la actualidad	Durand	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. En ENSABAP (Ed.), <i>Ensayos críticos: sobre arte, educación artística y cultura en el Perú</i> (pp. 89-113) (2019)	Ensayo en el que se trata acerca de los colectivos señalados, incluido uno del que formó parte.
Espacio Abierto	2013-hasta la actualidad			
C.H.O.L.O.	2007-hasta la actualidad	Viza	<i>Arte comunitario como elemento de sanación social</i> (2017)	Tesis que trata sobre el colectivo del que forma parte.
Brigada Muralista	2008-2019	Reátegui	“Actualidad de colectivos artísticos en Lima: móviles que guían su conformación y trabajo” (2016)	Tesis que busca determinar los móviles que guiaron la conformación y el trabajo del colectivo, como compartir características de metodologías participativas en diálogo con idearios democráticos.
Brigada Muralista	2008-2019	Miyagui	Cambiar el mundo pintando: la experiencia de Brigada Muralista. En M. Radulescu y M. Tamani (Eds.), <i>Investigaciones en Arte y Diseño</i> , tomo 2 (pp. 169-195) (2018)	Artículo en el que sistematiza la experiencia de este colectivo del que formó parte.

Nota. * Sánchez (2018), por su parte, señaló que el año de formación del colectivo fue en 2004.

** Dato proporcionado por J. Durand (comunicación personal, 13 de febrero de 2019), exmiembro del colectivo El Colectivo.

*** Por su parte, J. Durand (comunicación personal, 13 de febrero de 2019), exmiembro del colectivo El Colectivo, señaló que la fecha de cierre del colectivo fue en 2012. No obstante, en 2018, con motivo de la celebración por el centenario de la ENSABAP, el colectivo Ambre participó de una de las exposiciones y, en la actualidad, uno de sus miembros: O. Bermúdez (comunicación personal, 2 de noviembre de 2021) señaló que el colectivo se encuentra en receso, ya que no consideran haber cerrado su periodo de actividades.

**** Tarazona (2003) señaló como fecha de disolución de este colectivo el año 1995, a diferencia de lo señalado por López (2014c) y el Museo de Arte de Lima (MALI), que señalaron, para tal, el año 1994.

Anexo 4

Imágenes relativas a los colectivos de artes visuales estudiados

Colectivo Arte Sano

Talleres: aniversario del Museo de Historia Natural



Nota: Miembros del colectivo, de izq. a der.: Julia Salinas, Cecilia Díaz, Víctor Navarro (exmiembro) y Ricardo Yamagawa.

Fuente: Fotografía proporcionada por el colectivo.

Proyecto Juguetes



Nota: Acción pública conjunta con niños de tres colegios: Nuestra Señora del Consuelo, Mater Admirabilis y San Judas Tadeo, en parque Sagrada Familia, San Miguel, y con el apoyo de Eduardo Bless Fuente: Fotografía de Mariángela Palacios, s. f.

<https://colectivoartesanowixsite.com/artesano/en-blanco>

Colectivo Ashlanqueras

Participación del colectivo en conferencia



Nota: Miembros del colectivo, en ponencia, en la parte central de la mesa: Carolina Estrada (izq.) y Clara Best (der.).

Fuente: Colectivo Ashlanqueras (Facebook), 11 de marzo de 2019.
<https://web.facebook.com/ashlanqueras/photos/2003226823108987>

Intervención colectiva en el espacio público



Nota: Intervención relativa a desalojo de la comunidad shipiba de Cantagallo, en Av. Paseo Colón, Lima.

Fuente: Colectivo Ashlanqueras (Facebook), 15 de junio de 2015.
<https://web.facebook.com/ashlanqueras/photos/777899572308391>

Colectivo C.H.O.L.O.

Taller de “Arte para la [De] transformación social” en Colombia



Nota: Miembros del colectivo en taller artístico, de izq. a der.: Nancy Viza y Marcelo Zevallos.

Fuente: C.H.O.L.O. (*blog*), 27 de marzo de 2016.

<https://xxxcholxxx.blogspot.com/2016/>

Tejido comunitario: Cámara Popular de Libreros



Nota: Obra colectiva de tejido comunitario.

Fuente: C.H.O.L.O. (*blog*), 14 de octubre de 2018.

<https://xxxcholxxx.blogspot.com/search/label/arte%20y%20comunidad>

Colectivo ComunespaciO

Talleres de memoria barrial en complejo arqueológico Mateo Salado



Nota: Miembros del colectivo, de izq. a der.: Orestes Bermúdez y Marycarmen Quispe Croveto.
Fuente: Colectivo ComunespaciO (Facebook), 5 de noviembre de 2018.
<https://web.facebook.com/ComunespaciO-861534687197730/photos/2483542694996913>

Proyecto Historias de Sombras en complejo arqueológico Mateo Salado



Nota: Este proyecto fue ganador, en 2019, de los Estímulos Económicos para la Cultura-Arte para la transformación e innovación social.
Fuente: Colectivo ComunespaciO (Facebook), 11 de octubre de 2019.
<https://web.facebook.com/ComunespaciO861534687197730/photos/3322531241098050>

Colectivo 4 Sangres

Muralización



Nota: Miembros del colectivo, en la parte central, de izq. a der. Fátima Quiroz y Kelly Marina Tasayco Felipa, ante mural realizado por las mismas.

Fuente: Colectivo 4 Sangres (Facebook), 17 de octubre de 2016.

[https://web.facebook.com/4-Sangres-](https://web.facebook.com/4-Sangres-1716615458573467/photos/a.1716618808573132/1858271337741211)

[1716615458573467/photos/a.1716618808573132/1858271337741211](https://web.facebook.com/4-Sangres-1716615458573467/photos/a.1716618808573132/1858271337741211)

Mural realizado por el colectivo



Nota: Miembro del colectivo, Kelly Marina Tasayco Felipa, en plena acción de muralización.

Fuente: Colectivo 4 Sangres (Facebook), 11 de noviembre de 2015.

[https://web.facebook.com/4-Sangres-](https://web.facebook.com/4-Sangres-1716615458573467/photos/a.1716618808573132/1716618728573140)

[1716615458573467/photos/a.1716618808573132/1716618728573140](https://web.facebook.com/4-Sangres-1716615458573467/photos/a.1716618808573132/1716618728573140)

Colectivo Espacio Abierto

Serigrafía ambulante en feria



Nota: Miembros del colectivo en plena actividad de serigrafía, de izq. a der.: Martín Gómez y Rosa Valdivieso.

Fuente: Colectivo Espacio Abierto (Instagram), 31 de julio de 2018.

<https://www.instagram.com/p/BI7An7JHxom/>

Muralización



Nota: Mural colectivo: muro de la vergüenza, en Pamplona.

Fuente: Colectivo Espacio Abierto (Instagram), 27 de mayo de 2018. <https://www.instagram.com/p/BjTkoKGnbAv/>

Colectivo Grupo Gallinazo

El colectivo en pleno



Nota: Miembros del colectivo, de izq. a der.: Octavio Palomino, Gonzalo Benavente, Rafael Jiménez, Juan Carlos Ortiz y Maribel Martínez.

Fuente: Colectivo Grupo Gallinazo (Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes [SIICA]-Ministerio de Cultura [MINCUL]), 20 de abril de 2016. <http://www.infoartes.pe/cronica-grupo-gallinazo-presencia-en-ausencia/>

Intervención colectiva en el espacio público



Nota: Documentación de códigos de barra del proyecto memoria QR.

Fuente: Colectivo Grupo Gallinazo (SIICA-MINCUL), 20 de abril de 2016. <http://www.infoartes.pe/cronica-grupo-gallinazo-presencia-en-ausencia/>

Colectivo Nervio

Exposición por el centenario de la ENSABAP



Nota: Miembros del colectivo en exposición en el Centro Cultural Ricardo Palma, de izq. a der.: Bruno Guzmán (Bruno.50), Juan Sánchez y Raúl Vargas (Rustoy).

Fuente: Colectivo Nervio ("El Dominical" de El Comercio), 24 de febrero de 2019.
<https://elcomercio.pe/eldominical/artefprofundo-nuestro-noticia-610360-noticia/?foto=3>

Mural colectivo en el Centro de Lima



Nota: Mural realizado por el colectivo ubicado entre los jirones Áncash y Ayacucho, en el Centro de Lima.

Fuente: Colectivo Nervio (Instagram), 23 de noviembre de 2017.
<https://www.instagram.com/explore/tags/colectivonervio/>

Colectivo Trenzando Fuerzas

Colectivo en La Fábrica-Centro Cultural del Rímac



Nota: Miembros del colectivo en pleno.

Fuente: Colectivo Trenzando Fuerzas (Facebook), 11 de febrero de 2018.

<https://web.facebook.com/TrenzandoFuerzas/photos/1558812067568130>

Tejido comunitario



Nota: Miembros del colectivo en La Fábrica-Centro Cultural del Rímac, con Aquilina Quispe Huamaní y Chela Teodora Cardich Portal.
Fuente: Colectivo Trenzando Fuerzas (Facebook), 23 de marzo de 2019.
<https://web.facebook.com/TrenzandoFuerzas/photos/2095644230551575>

Anexo 5

Ficha tipo cuestionario de datos sociodemográficos de colectivos de artes visuales y de sus miembros

Fecha: _____

Lugar: _____

Datos Sociodemográficos del Colectivo de Artes Visuales Vinculado Académicamente a la ENSABAP y en Actividad, en Lima, en 2019	
¿Cuál es el nombre del colectivo?	
¿Cuál fue su año de creación?	
¿Cuál fue el número de sus miembros fundadores y cuál es el número de sus miembros activos?	
¿En qué espacios: taller, casa, sede, lugar u otro se reúnen?	
¿En qué espacios realizan sus actividades y proyectos artístico-culturales: galerías, centros culturales, calles, huacas, comunidades, colegios, plataformas digitales u otro, y dónde se localizan estos: zonas, barrios, distritos, provincias, u otros?	
¿Qué medios digitales de difusión: web, <i>blog</i> , redes sociales u otros emplean para sus actividades y proyectos artístico-culturales?	

Datos Sociodemográficos de Miembro del Colectivo de Artes Visuales Vinculado Académicamente a la ENSABAP y en Actividad, en Lima, en 2019						
Nº	¿Cuál es/son su/s nombre/s y apellidos?	¿Cuál es el lugar y su año de nacimiento?	¿Dónde y qué estudió?	¿Cuál es su ocupación principal?	¿Realiza producción artística individual en paralelo a la colectiva?	¿Ha pertenecido y/o presente a otro/s colectivo/s?

Anexo 6

Guía de entrevista a miembros de colectivos de artes visuales

I. Historia de los Colectivos

1.1 Motivaciones para la Formación del Colectivo y Modalidad Inicial de Actividades

1.1.1 ¿Por qué y cómo comenzaron a trabajar en colectivo?

1.1.2 ¿Qué objetivo/s tiene el colectivo?

1.2 Acerca de su Nombre

1.2.1 ¿Cómo surgió el nombre del colectivo?

1.3 Sus Etapas

1.3.1 ¿Cuáles son las etapas por las que ha atravesado el colectivo?

1.4 Su Continuidad

1.4.1 ¿Desde su fundación hasta el día de hoy, han interrumpido sus labores en algún momento y por qué motivos?

1.5 Su Cohesión e Identidad

1.5.1 ¿Consideran que, en alguna etapa o momento, se han cohesionado como colectivo, y pueden señalar hechos o hitos en los que hayan consolidado o fortalecido su identidad a nivel de colectivo?

II. Gestión

2.1 Organización, Roles y Funciones

2.1.1 ¿Tienen asignados/as funciones o roles específicos en el colectivo, como el de un/a planificador/a y organizador/a del trabajo?

2.2 Formas de Gestión, Normativa y Difusión de Actividades y Proyectos Artístico-Culturales

2.2.1 Gestión de recursos económicos, logísticos y humanos

2.2.1.1 ¿Cómo generan sus recursos económicos, logísticos, humanos y de otro tipo, para financiar sus actividades y proyectos artístico-culturales?

2.2.2 Normativa

2.2.2.1 ¿Tienen reglas establecidas que rigen su desempeño en relación con las actividades y proyectos artístico-culturales?

2.2.3 Difusión de actividades y proyectos artístico-culturales

2.2.3.1 ¿Cómo difunden sus actividades y proyectos artístico-culturales en medios digitales y de otro tipo?

III. Actividades y Proyectos Artístico-Culturales

3.1 Metodologías de Trabajo

3.1.1 ¿Cuál es el proceso y el modo de trabajo que siguen para la realización de sus actividades y proyectos artístico-culturales?

3.1.2 ¿Han sistematizado sus experiencias y trabajos artístico-culturales, y qué metodología emplearon para ello?

3.2 Temática/s, Referente/s e Influencia/s y Disciplinas de Artes Visuales Predominantes

3.2.1 ¿Existe/n un tema/temas predominante/s en sus actividades y proyectos artístico-culturales? ¿Cuál es la razón de su elección?

3.2.2 ¿Tienen algún/unos referente/s e influencia/s en su trabajo colectivo?

3.2.3 ¿Cuáles son las disciplinas de artes visuales que predominan en las actividades y proyectos artístico-culturales que realizan?

3.3 Impacto de las Actividades y Proyectos Artístico-Culturales en el Público-Participante, con el que Interactúan

3.3.1 ¿Las actividades y proyectos artístico-culturales que realizan buscan impactar en el público-participante, con el que interactúan, y cómo miden o evalúan el impacto?

IV. Relaciones Internas y Externas

4.1 Relaciones Internas

4.1.1 ¿Qué tipo de vínculos mantienen y desarrollan entre sí los miembros en actividad del colectivo?

4.1.2 ¿Qué dificultades y conflictos significativos han tenido a nivel de colectivo y cómo los han resuelto?

4.1.3 ¿Consideran que, en sus actividades y proyectos artístico-culturales que realizan, es importante la interacción con el público-participante y cuáles son sus motivos?

4.2 Relaciones Externas

4.2.1 ¿Qué relaciones tienen con el sistema artístico tradicional en lo que respecta a los circuitos mercantiles (conformados por galerías de arte, ferias y otros) y de difusión (centros y casas culturales)?