

Arquitectura & Investigación  
Arte, tipología, política

ISBN 978-612-47555-5-2

---

## Mecanismos de resistencia. Intervenciones del arte y el cuerpo en los procesos de resignificación del Centro Histórico de Lima

Lidia Espinoza Mendoza

Para citar este artículo: Espinoza M., L. (2021). Mecanismos de resistencia. Intervenciones del arte y el cuerpo en los procesos de resignificación del Centro Histórico de Lima. En S. Kahatt, E. Martuccelli y V. Mejía (Eds.), *Arquitectura & Investigación. Arte, tipología, política* (p. 17.35). Pontificia Universidad Católica del Perú.

DOI: [10.18800/978-612-47555-5-2.001](https://doi.org/10.18800/978-612-47555-5-2.001)

Para acceder a este artículo: <https://doi.org/10.18800/978-612-47555-5-2.001>

---

**ARQUITECTURA  
PUCP**



# MECANISMOS DE RESISTENCIA

## Intervenciones del arte y el cuerpo en el proceso de resignificación del Centro Histórico de Lima

Lidia Espinoza Mendoza

### Resumen

Hacia fines del siglo XX, las constantes crisis políticas y sociales que vivió el Perú motivaron la transformación del Centro Histórico de Lima y lo convirtieron en el escenario de diversas manifestaciones sociales, políticas y artísticas. La producción social del espacio, en el entorno urbano histórico de la ciudad, partió tanto del accionar institucional como de las intervenciones que transgredieron el orden establecido —de manera eventual y efímera— como parte del accionar ciudadano. El presente artículo propone una revisión de aquellas intervenciones que tuvieron lugar en el espacio público representativo del poder, el Centro Histórico, y que llegaron a resignificarlo mediante el accionar cívico-artístico. En esta cronología, la espacialidad del cuerpo, o el cuerpo colectivo, aparece en la acción artística como una herramienta constante, y como mecanismo para generar reflexión y crítica en torno a la producción del espacio público y su relación con la arquitectura.

**Palabras clave:** centro histórico, arte, acción, arquitectura, espacio público.

### Abstract

Towards the end of the 20th century, Peru's constant political and social crises provoked the transformation of Lima's Historic Center, making it the scene of various social, political, and artistic manifestations. In the city's historical urban environment, the social production of space has been created from both institutional action and interventions that transgressed the established order —occasionally and ephemerally— as part of citizens' movements. This article reviews the artistic interventions and performances that took place in the (public) space of representation of power —the Historic Center of Lima— which has been re-signified through those actions in different moments. In this essay, the body's spatiality —or the collective body— appears as a constant tool in the artistic act. Moreover, it performs as mechanism to encourage collective awareness and criticism around the production of public space and its relationship with architecture.

### Lidia Espinoza Mendoza

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Con el proyecto colectivo Éter, participó de la muestra Espacio Experimental III, Museo de Arte Contemporáneo MAC Lima Trabaja en PROLIMA, en la recuperación del espacio público del Centro Histórico de Lima. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2018-1.

**Keywords:** historic cities, art, action, architecture, public spaces.

## MECANISMOS DE RESISTENCIA

### Intervenciones del arte y el cuerpo en el proceso de resignificación del Centro Histórico de Lima

Lidia Espinoza Mendoza

#### Introducción

Si hablamos de resistencia, hablamos también de opresión; presión en un sentido físico, imposición desde lo ideológico. En el campo del urbanismo y la arquitectura, aquello es reconocible en la búsqueda por materializar ciertas expresiones del poder, formas avaladas desde lo institucional como correctas y válidas, que se imponen frente a otras para conformar la ciudad que habitamos. Sin embargo, dichas imágenes han sido el detonante de manifestaciones sociales y artísticas, representaciones alternativas del espacio y del imaginario colectivo. La sinergia entre los signos del poder, las dinámicas del cambio y el uso no establecido componen una ciudad viva y democrática.

En Lima, los espacios que han albergado las dinámicas de lo simbólico-dominante, versus lo alternativo-contestatorio, son también los espacios más representativos del Centro Histórico. En sus principales plazas se materializa —o *espacializa*— dicha dicotomía, a través de los lenguajes del arte, el espacio público y la arquitectura. Los espacios de estudio son la Plaza de Armas, la Plaza San Martín y el Paseo de los Héroes Navales, así como los principales símbolos arquitectónicos que los caracterizan. Entendemos como signos de la ideología dominante a la infraestructura materializada por la hegemonía regente: la configuración del espacio público urbano-monumental y la arquitectura simbólica del poder. Por su parte, lo simbólico de la resistencia se plasma en las intervenciones artísticas que buscaron resignificar el espacio controlado creando nuevas tipologías —efímeras e intensas— de lugares de demanda, memoria e identidad.

Esta situación de disputa del espacio público es un fenómeno reciente en la historia urbana de Lima. La reapropiación simbólica de sus espacios más representativos tuvo lugar en el contexto sociopolítico de la dictadura fujimorista, la cual afectó profundamente la percepción y la vivencia de la ciudad y sus imaginarios.<sup>1</sup> Debido a ello, surgieron propuestas artísticas de carácter crítico ante el proceso de degradación y privatización de la ciudad. Con la intervención del cuerpo y el evento como herramientas de producción artística, se configuraron lugares de esperanza y

<sup>1</sup> En abril de 1992, el entonces presidente del Perú, Alberto Fujimori, propició un «autogolpe» de Estado. A partir de ese momento se instauró un mandato autoritario, caracterizado por la toma ilegal de instituciones públicas, violaciones a los derechos humanos y corrupción.

expresión para una sociedad ávida por recuperar su espacio en la esfera pública; espacios menores, pero simbólicamente potentes: una arquitectura de la resistencia.

El análisis propone tres temporalidades marcadas por algunas propuestas de arte no-objetual y manifestaciones sociales en relación con el contexto sociopolítico. El primer momento, la década de 1980, está marcado por la evolución del conflicto armado interno, que produjo un cambio radical en la percepción del espacio en la ciudad. Sin embargo, este período se caracteriza también por el surgimiento de propuestas de arte no-objetual vinculadas a lo eventual y a los espacios fuera de lo museístico.

El segundo período de análisis, en los años 1990, se ubica en la dictadura fujimorista, cuando el diálogo y la confianza entre el Estado y la sociedad civil se había visto debilitado ante los casos de violencia y corrupción gubernamental. A fines de aquella década, las expresiones artísticas gestadas casi clandestinamente en años previos encontraron en el Centro Histórico el escenario preciso para la reapropiación y expresión cívico-artística.

Por último, ya en el siglo XXI, se analiza la situación reciente del espacio público y las manifestaciones artísticas, con el fin de indagar si el arte crítico y performático, que causó impacto en décadas pasadas, aún es un mecanismo vigente para la ciudadanía en el proceso de democratización y producción social del espacio.

### **Espacio y cuerpo**

El espacio público no resulta solamente de una configuración física, sino, sobre todo, de una construcción social. El filósofo francés Henri Lefebvre propone que la producción del espacio se genera a partir de lo social y también de lo corpóreo, desde tres perspectivas: el *espacio percibido*, el *espacio concebido* y el *espacio vivido*.

El *espacio percibido* es aquel determinado por la práctica cotidiana de una sociedad, aquella que se produce lentamente en el espacio, dominándolo y apropiándose de él (Lefebvre 1974: 97); el *espacio percibido* es aquel determinado por el uso y los actores cotidianos. El segundo concepto es el *espacio concebido*, el espacio dominante de cualquier sociedad, determinado por científicos, urbanistas, arquitectos y tecnócratas; es el lugar de la arquitectura institucional, la de signos que interpretan la espacialidad bajo una lógica de representatividad del poder o de cierta ideología dominante. El último concepto es el *espacio vivido*, el de los habitantes, pero también el de ciertos artistas, novelistas y filósofos: «Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar» (Lefebvre 1974: 98). Es el lugar de la experiencia, del simbolismo ligado a la vida social, pero también al arte. Por lo tanto, el espacio, como una producción social, puede ser visto desde las prácticas cotidianas, lo dominante y lo imaginativo-disruptivo, perspectivas que se relacionan y conforman el espacio que habitamos.

En este sentido, la espacialidad de la acción artística genera una representación del *espacio vivido* en el *espacio concebido* en el que se



**FIGURA 1**

Plaza Mayor de Lima, 1680. El espacio público, durante la colonia, tuvo un carácter multifuncional y espontáneo que fue perdiendo durante las reformas republicanas. Fuente: Museo de América, Madrid.



**FIGURA 2**

Plaza San Martín, años 1950, ya consolidada como espacio urbano de carácter moderno. Sus edificios, en su mayoría comerciales, ofrecían un nuevo lugar de ocio para Lima. Fuente: Lima Antigua.

produce. Según el arquitecto Luis González-Victoria, ello trasciende la ocupación y actuación, puesto que genera «un juego subversivo, cuestionando la institucionalidad» (2011: 60). Por lo tanto, la acción performativa en el espacio público reelabora la realidad mediante simbolismos, recurre a la memoria del espacio en donde se inserta, le da sentido al espacio urbano dentro del tejido social y, sobre todo, hace de la ciudad un lugar de exposición, de diálogo, pero también de conflicto, enfrentamiento y negociación.<sup>2</sup>

### Representaciones del espacio

Durante el período de ocupación colonial, el Centro Histórico de Lima inició su consolidación como el *espacio concebido* de los gobernantes y las élites. Como veremos, los actores —e influencias— irían cambiando durante los diversos períodos de gobierno; sin embargo, el objetivo de manifestar en el espacio el orden dominante, mediante la expresión arquitectónica y urbanística, será la característica principal de dichas intervenciones.

La ciudad colonial planteaba una estructura ortogonal que partía de la Plaza de Armas, ordenando espacial y socialmente el territorio. Este primer espacio de estudio fue, durante la Colonia, el más importante de Lima; era el lugar de intercambio social y comercial de la ciudad (Ramón 2012: 289) (figura 1). Sin embargo, durante la etapa republicana, debido a los programas de modernización de la ciudad, perdió su carácter multifuncional para volverse un espacio aburguesado y menos ligado a la cotidianidad de los ciudadanos. Esta imagen terminó de consolidarse durante el siglo XX, cuando los nuevos edificios institucionales<sup>3</sup> y la reforma integral de la década de 1940<sup>4</sup> buscaron reforzar las nociones de Estado y nación. Estas remodelaciones tendrán al estilo neocolonial como protagonista, el cual se basaba en un discurso nacionalista de las imágenes y la modernización urbana (Ramos 2014: 43) para reconfigurar la ciudad.

La Plaza San Martín, por el contrario, se gestó como un espacio auténticamente moderno. Durante la primera mitad del siglo XX se consolidó y reflejó el proceso de modernidad —urbana y social— de la ciudad en relación con los paradigmas urbanos europeos.<sup>5</sup> Diseñada por el arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, fue un referente de la idea de la Patria Nueva de Augusto B. Leguía; un espacio representativo del poder económico, más que del político o religioso. Los edificios son principalmente de carácter cívico y cultural,<sup>6</sup> con una predominancia de los estilos académico y neocolonial. La nueva plaza planteaba una nueva configuración, rompía formalmente con los rasgos tradicionales de las plazas coloniales, además de integrar materiales y componentes innovadores.<sup>7</sup> Así, la Plaza San Martín se convirtió un espacio de encuentro de la burguesía y la oligarquía limeña, para la actividad cultural y de ocio entre los años 1930 y 1960 (figura 2). Sin embargo, esto cambiaría hacia fines del siglo XX, cuando comenzó a convertirse en un lugar representativo de los cambios sociales y económicos en Lima y el Perú (Silva 2008: 8).

Por último, el Paseo de los Héroes Navales, construido también durante el gobierno de Leguía, formó parte de una serie de obras de

2 Cabe resaltar la noción de lo político en la acción del cuerpo. En la tesis de Lucía García de Jalón se expone la potencia del cuerpo para configurar una espacialidad propia como acto político (2017).

3 Se reconstruyeron los edificios simbólicos del poder que actualmente configuran la plaza: el Palacio Arzobispal (1916-1924) y el Palacio de Gobierno (1936-1938).

4 Tras ganar el concurso público en 1939, se desarrolló el proyecto de reforma propuesto por los arquitectos Emilio Harth-Terré y José Álvarez-Calderón. Esto trajo consigo la demolición de los portales de Escribanos y Botoneros (1692), para dar paso a una nueva configuración neocolonial de los portales de la Plaza de Armas.

5 La inauguración de la plaza tuvo lugar el 27 de julio de 1921, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia que emprendió el presidente Augusto B. Leguía.

6 Edificios de carácter comercial y recreativo como el Teatro Colón (Claudio Sahun, 1914), el Gran Hotel Bolívar (Rafael Marquina, 1924) y el Club Nacional (Ricardo Malachowski y Enrique Bianchi, 1924).

7 Incluía materiales nuevos (mármol, granito y bronce) e iluminación eléctrica (Silva 2008: 5).

regeneración urbana inspiradas en el modelo francés. Su configuración tipo *boulevard* albergaba edificios civiles e institucionales; entre estos, el más representativo es el Palacio de Justicia,<sup>8</sup> construido de 1926 a 1939. Este, de lenguaje academicista clásico, no conserva la estética de los edificios representativos de las anteriores plazas, pero posee una característica propia de los edificios ligados al poder político o económico de los años siguientes: una sugerente monumentalidad.<sup>9</sup>

Así, durante el siglo XX los principales espacios públicos del Centro Histórico sufrieron transformaciones o consolidaciones importantes que definieron su imagen actual. El arquitecto Luis Rodríguez Cobos afirma que existió una estética de dominación —reflejada en estilos arquitectónicos y formas urbanas específicas, como el neocolonial— que buscó evocar imágenes que expresaran una necesidad inconsciente de reapropiación del pasado (1983: 37-38).<sup>10</sup> En el contexto de una sociedad que iba ampliando sus círculos de élite en medio del crecimiento de la ciudad, estas buscaban dejar huella en la conciencia de los nuevos actores sociales a través del predominio de un estilo arquitectónico.<sup>11</sup> Los edificios en cuestión emplearon determinados estilos como expresión estética e ideológica del poder político y económico. Tales «representaciones del espacio» coinciden con las definiciones de Lefebvre: el espacio de lo convencional, lo controlado; por lo tanto, lo concebido e institucionalizado por la lógica dominante.

El espacio público se nutre de las imágenes que la arquitectura y el urbanismo proyectan, las cuales no son solo un estímulo en lo físico, sino también, y, sobre todo, en lo social y en el imaginario colectivo. Estos espacios cargados de simbolismo constituyeron, por eso mismo, el escenario donde se manifestaron los actores que jugaron un papel en la producción social de la ciudad.

### Primer momento. Ciudad en crisis y arte crítico

Durante la década de 1980, las dinámicas del espacio público en el Centro Histórico de Lima se vieron marcadas por el contexto de crisis económica, urbana y social que se vivía. Para inicios de 1980, el Perú recuperaba la democracia tras un período de dictaduras militares, a la vez que la capital recibía migrantes que huían de la violencia terrorista desde el interior del país. Lima se perfilaba como una megametrópolis informal bajo el crecimiento desbordado de la urbe hacia las periferias. Asimismo, el Centro Histórico fue ocupado por el comercio informal y ambulatorio, un nuevo agente que gestionaba el espacio público aprovechando la falta de gestión municipal.

Los gobiernos de los años 1980 carecieron de una visión clara para gestionar el espacio público. La carga ideológica y simbólica de las acciones institucionales resultaba inexistente frente a las nuevas acciones que se suscitaban en ese ámbito de la ciudad. Los arquitectos Wiley Ludeña y Miriam Chion expresan, sobre esto, lo siguiente:

Los gobiernos centrales y municipales que sucedieron tras la reinstalación de la democracia en 1980, no se plantearon como objetivo y tarea principal

**8** Edificio diseñado por el arquitecto Bruno Paproscki. Fue el último edificio de estilo academicista clásico institucional construido en Lima.

**9** Según Henri Lefebvre, el espacio monumental ha ofrecido a cada miembro de una sociedad la imagen de su pertenencia, imagen de su rostro social, espejo colectivo más auténtico (1974: 262).

**10** «Nostalgia que llevaría a tomar predominantemente lo colonial como forma de preservar su propia visión de la sociedad mediante un mecanismo que los autodefiniría como grupo ligado a lo nacional y representativo de los demás». Luis Rodríguez Cobos lo identifica como un mecanismo de fetichización en el campo de lo ideológico (1983: 46).

**11** Rodríguez Cobos concluye, tomando como referencia el estilo neocolonial, que la arquitectura es una forma social de expresión capaz de transmitir la mentalidad, aspiración y visión del mundo de determinado grupo social, todo ello visible en los elementos que componen dicha arquitectura (1983: 65-67).

**FIGURA 3**

El 26 de diciembre de 1980, perros muertos aparecen colgados de los postes de alumbrado público de algunas esquinas del Centro de Lima. El accionar terrorista durante esa época fue el principal agente de dominio físico y social del espacio. Fuente: Revista Caretas. Fotografía: Carlos Bendezú.

la refundación de un nuevo centro y la creación de nuevos espacios públicos representativos en el área central. [...] Precisamente, el vacío de poder y gestión [...] sería ocupado por un nuevo y más activo sujeto social: la informalidad y el comercio ambulatorio sin más orden que el de la apropiación mercantil del espacio público (2009: 333).

Sin embargo, un actor que gestionó quizás el rol más predominante en la producción del espacio público durante esa década fue el terrorismo. Para 1980, la ciudad de Lima era también el campo de acción de la violencia y política radical de Sendero Luminoso y del MRTA (Mejía 2012: 18). Un ejemplo de ello es la acción que incluyó perros muertos colgados en calles del Centro Histórico en diciembre de 1980 (figura 3). Descrita por el arquitecto Víctor Mejía como una «intervención urbana perversa» (2012: 18), aquello representó la creciente dominación de la ideología del miedo y la violencia en el espacio público de la ciudad, lo cual dotó de nuevas connotaciones a aquel espacio representativo del poder y del centralismo gubernamental, sugestionando el imaginario colectivo y los usos del espacio. El miedo a lo público y al espacio colectivo son algunas de las consecuencias que esa época dejó en la memoria de la ciudad y sus habitantes, y que persisten hasta hoy.

El Centro Histórico se encontraba sujeto a las condiciones que la violencia y el caos del terrorismo establecían. El espacio que fue centro de cierta élite había pasado a ser el escenario del conflicto social y político. Estos nuevos agentes del espacio público gestionaron, durante los años 1980, un claro mensaje ideológico y una fuerte presencia urbana. Así, la violencia terrorista y el comercio ambulatorio condicionaron los usos tradicionales del espacio, transformando la ciudad y el imaginario de sus habitantes. La Lima de las imágenes del poder, de las representaciones ideológicas del Estado, se confrontaba a un nuevo contexto de ocupaciones erráticas y habitantes marginados. Y si bien las gestiones institucionales carecieron de enfoque y claridad para intervenir aquel espacio convulsionado de la ciudad, casi en paralelo se iban gestando propuestas artísticas que buscaban extenderse de los espacios paradigmáticos del arte —museos y galerías— para intervenir la ciudad con un discurso político y social.

La ciudad, sus problemáticas urbanas y la coyuntura política eran temas que incidían cada vez más en la producción artística de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta. El grupo Signo x Signo, por ejemplo, se centró en la reflexión crítica sobre el espacio urbano con una apropiación adulterada de sus componentes sintagmáticos (Tarazona 2005: 29). En 1979, dicho grupo plasmó una postura transgresora y significativa para la época: colgar árboles sobre estructuras áreas en los edificios representativos del poder nacional. Así se pretendía criticar y evidenciar la contradicción de aquella arquitectura oficialmente impuesta y la arquitectura de la informalidad que emergía, pobre e ilegal.

Juan Acha, crítico de arte, ubica aquellas propuestas de arte contemporáneo en la categoría del no-objetualismo. Este concepto abarcaba aquellas intervenciones que buscaban un impacto en la producción artística

**FIGURA 4**

Vestigio de ofrenda realizada por devotos anónimos en la intervención de *Sarita Colonia*. Se observa el detalle del nombre sembrado con cactáceas junto a la obra. Fuente: E.P.S. Huayco. Documentos. Fotografía: Gustavo Buntinx.

más que en el objeto, utilizando soportes baratos y optando por el trabajo efímero, pero con una fuerte convicción sociopolítica. Las nuevas propuestas encontraron en la ciudad informal y en los espacios banales<sup>12</sup> de la urbe un campo de acción para gestar un arte crítico y subversivo que dialogara y expresara las inquietudes de una nueva generación de artistas.

E.P.S. Huayco,<sup>13</sup> uno de los colectivos artísticos más representativos de la primera mitad de los años 1980, produjo acciones urbanas desde una postura ideológica de izquierda, con interés por las dinámicas de lo popular-emergente. La intervención *Sarita Colonia*, realizada en 1980 en la carretera Panamericana Sur, marcó un hito en las intervenciones artísticas fuera de la galería o el museo. *Sarita Colonia*, un ícono religioso no reconocido formalmente, pero que constituye un fuerte símbolo en la cultura popular, se representó con una alfombra de latas recicladas, que emulaba las alfombras de flores religiosas, en una de las rutas más utilizadas en el proceso migratorio hacia Lima. Con ello se logró articular un discurso político desde lo simbólico espiritual: el territorio era leído como un espacio social, concebido desde la representación artística y vivido desde la experiencia popular (figura 4).

El curador Gustavo Buntinx calificó aquel accionismo como un intercambio con «una carga político-cultural hasta entonces inédita para la experiencia artística peruana» (2005: 104).

Una importante intervención artística en la ciudad fue la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, en el Centro Histórico de Lima. En 1986, un grupo de estudiantes de arquitectura —denominado Los Bestias— construyó este espacio cultural apoyado por el gobierno municipal de Alfonso Barrantes. Esta acción inédita, que tuvo como origen un pacto entre lo institucional y lo emergente, implicó la construcción de un espacio comunal cuyo valor residía en la gestión comunitaria y participativa,

<sup>12</sup> Francesco Careri define el “espacio banal” como aquel espacio negativo, residual e inconsciente de la ciudad, el cual, desde las corrientes surrealistas, sería el germen de la creación artística entorno a la investigación de la ciudad.

<sup>13</sup> E.P.S. Huayco estuvo conformado por Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar.

el valor de la ciudad informal en el Centro Histórico de la ciudad. La carpa se constituyó en un espacio autogestionado de diálogo entre la comunidad, los artistas y el gobierno municipal; un escenario para recuperar la expresión colectiva frente al contexto de crisis y violencia. Así, lo colectivo y participativo se configuró como una herramienta clave de la producción artística, que permitía la reapropiación —aunque temporal— del espacio público, y la resignificación de los imaginarios ligados a este.

### Segundo momento. Ciudad re-tomada

Las intervenciones artísticas de la década de 1980 fueron el punto de partida para un accionar enfocado en el espacio público que, desde lo cultural, buscaba integrar a la ciudadanía en intervenciones democráticas y simbólicas. En la década de 1990, Lima aún era un espacio en disputa. Desde 1992, luego del «autogolpe» del presidente Alberto Fujimori, la acción civil se vio progresivamente reprimida por la imposición de un Estado autoritario y por el miedo latente al accionar terrorista, el cual, con atentados como el de la calle Tarata (1992), seguía demarcando a Lima como su campo de batalla.

En este contexto, el gobierno municipal de Alberto Andrade marcó un referente en la gestión del espacio público. El Plan Estratégico de Recuperación del Centro Histórico (1996) inició un proceso de reubicación de casi 20 000 ambulantes que ocupaban el área central de la ciudad, así como la remodelación de los espacios públicos con mayor densidad simbólica de la ciudad —la Plaza Mayor y la Plaza San Martín, entre otros— (Chion y Ludeña 2009: 339). La inacción institucional en los espacios públicos del Centro Histórico se revirtió con los tres mandatos de Alberto Andrade durante los años 1990.

Desde mediados de los años 1990 se hicieron presentes más acciones ciudadanas desde el terreno del arte. Luego de que el Congreso, con mayoría fujimorista, aprobara una ley de amnistía a favor de los militares implicados en la violación de derechos humanos, artistas como Ricardo Wiesse —con *Diez cantutas en Cieneguilla*— o Eduardo Villanes —con *Evaporados*, en la Vía Expresa— comenzaron a intervenir en el espacio urbano con un discurso de denuncia mucho más directo que en años anteriores. En 1997, un sector de la población comenzó a tomar espacios representativos del Centro Histórico en oposición a la Ley 26657 «ley de interpretación auténtica», y le devolvió al centro su lugar como espacio de expresión ciudadana a través de acciones político-artísticas.

Posteriormente, el año 2000 constituyó un punto de quiebre en cuanto a la producción y transformación del espacio público por parte de la sociedad civil.<sup>14</sup> Las acusaciones de fraude en las elecciones presidenciales que llevaron a Fujimori a su tercer mandato fueron el móvil de protestas sociales y artísticas durante ese año. La ciudadanía vivía la necesidad de expresarse contra la dictadura y manifestar una oposición contundente ante los actos de corrupción. Las intervenciones artísticas buscaron reformular el imaginario colectivo de los espacios representativos, los edificios y los espacios del poder político. El lenguaje recogía el

<sup>14</sup> El primer gran gesto de ocupación contestataria de los espacios públicos tuvo lugar la noche del 9 de abril del año 2000, luego del desconocimiento de los resultados electorales tras la tercera reelección de Alberto Fujimori. En aquella manifestación fueron ocupados, por diversas manifestaciones, el histórico eje de la centralidad urbana limeña: el Paseo de los Héroes Navales, la Plaza San Martín y la Plaza de Armas.

concepto del no-objetualismo a través de las intervenciones efímeras, el cuerpo (o los cuerpos) y la experiencia participativa del hecho estético.

La primera acción artística de *Lava la bandera* sucedió el 24 de mayo del año 2000, casi como antesala a la Marcha de los Cuatro Suyos. El Colectivo Sociedad Civil, grupo artístico detrás del proyecto, buscaba generar actos participativos para incorporar actos rituales y prácticas ligadas a la cultura popular cotidiana (Tarazona 2005: 60). La intervención congregó a colectivos y transeúntes en un acto de lavado de decenas de banderas peruanas frente al Palacio de Gobierno. Luego las banderas eran colgadas en tendales improvisados entre las luminarias de la Plaza de Armas. El *espacio concebido* de la institucionalidad se transformó temporalmente. En palabras de Gustavo Buntinx, citado en el libro de Tarazona, «la plaza pública más resguardada del país se convirtió en una ampliación del patio doméstico» (2005: 60). La plaza adquirió una connotación de espacio comunal, en donde el *espacio concebido* es «vacío» y debe ser «dignificado», es decir, ocupado, transformado y apropiado mediante la gestión colectiva (figura 5). El vacío era simbólico, una ausencia de la noción de lo social y lo democrático que la arquitectura y el urbanismo del poder transformaron en espacios controlados, carentes de identidad ciudadana.

Aquel acto de apropiación (casi subversiva) del espacio ganó presencia —física y simbólica— una vez que se adoptó de forma casi ritual. Las personas que necesitaban expresarse frente a la represión vieron en *Lava la bandera* una oportunidad de representatividad; fue un reclamo ciudadano que encontró en esta performance un auténtico lugar de resistencia (Vich 2004: 69). La plaza y los edificios simbólicos de épocas y gobiernos pasados eran transformados por un sector de la sociedad que buscaba dignificar al país desde su mismo accionar (figura 6). En palabras de Miriam Chion y Wiley Ludeña: «*Lava la bandera* dejó de ser una performance artística para transformarse en un eficaz instrumento de resistencia y protesta política» (2009: 354).

Posteriormente, el grupo La Resistencia realizó otra serie de intervenciones en el Centro Histórico. *El Muro de la vergüenza* consistió en una pared virtual hecha de una tela de más 15 metros, sobre la cual se colocaban las fotografías de los protagonistas del régimen y corrupción fujimorista. El acto, también con una connotación casi ritual, se desarrolló durante dos años consecutivos y tuvo dos etapas de producción. La primera se planteó como instrumento de reflexión política contra la dictadura —durante el año 2000—, y se instaló en la Plaza San Martín, espacio que se había consolidado como un lugar para la libre expresión ciudadana (figura 7). La ausencia de edificios institucionales generaba un contexto de mayor flexibilidad y libertad. Aquello propiciaba usos más caóticos, pero también espontáneos, en contraste con la Plaza Mayor o el Paseo de los Héroes Navales.

La segunda parte de la intervención tuvo lugar frente al Palacio de Justicia, y el mensaje se abocaba a generar una conciencia antiimpunidad, a modo de recordatorio, con una función pedagógica. Se propuso y desarrolló de modo interactivo entre encargados y asistentes, quienes generaron, en conjunto, un espacio de expresión que utilizaba la escritura como herramienta de exteriorización. Aquella pared virtual frente

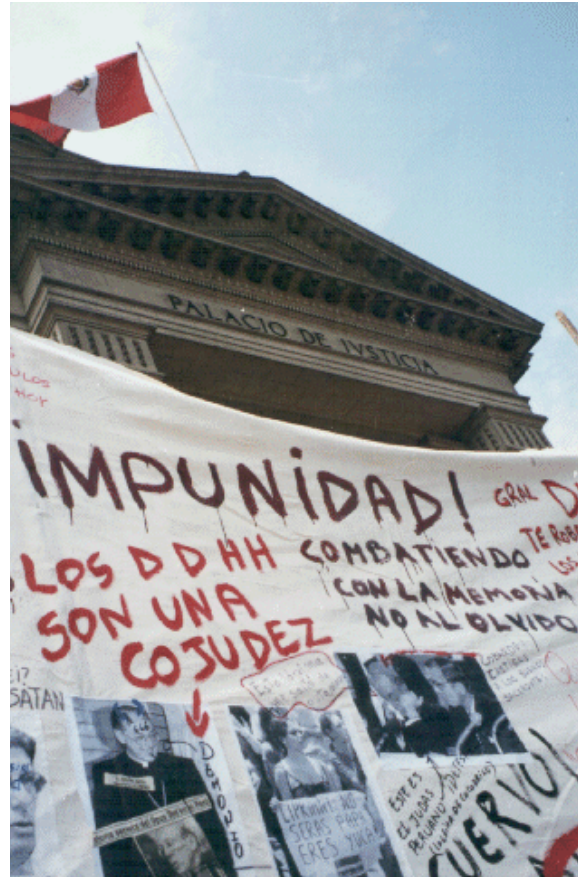
**FIGURA 5**

Vista general de la intervención artística de *Lava la Bandera*. Durante lo que fue un periodo de crisis política, la acción artística y la participación colectiva dieron como resultado una reapropiación inédita del espacio más representativo del poder. Fuente: Blog Resonancias.

**FIGURA 6**

Acción de *Lava la Bandera* en la Plaza Mayor de Lima (2000) del Colectivo Sociedad Civil, se convirtió en un acto ritual para muchos ciudadanos y ciudadanas. Fuente: Blog Resonancias.



**FIGURA 7**

*El Muro de la vergüenza* (2001) adquirió una condición de intervención-ritual, fomentando el diálogo y el debate en torno al acontecer político. Fuente: La resistencia Perú Blog.

**FIGURA 8**

*El Muro de la vergüenza* en el Palacio de Justicia, 2001. Para entonces, la intervención era un acto de memoria vigente. La intervención en el espacio del poder, generaba un estímulo y una función pedagógica. Fuente: Ann Kaneko, *Against the Grain*, 2008.

al Palacio de Justicia configuraba un espacio efímero que resignificaba temporalmente la arquitectura presente, convirtiéndola en un espacio de opinión y reflexión libre (figura 8).

Tanto *Lava la bandera* como *El Muro de la vergüenza* significaron la reapropiación del espacio físico y simbólico del poder desde la acción artística democrática, libre y participativa. El Centro Histórico constituyó el principal campo de batalla debido a la carga significativa de sus edificios. Como lo define Umberto Eco, la arquitectura es aquel objeto estimulante que «connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información». (1986: 288). Por lo tanto, podemos afirmar que dichas acciones fueron importantes debido a la sinergia simbólica que configuraban el marco edilicio de representaciones versus la espacialidad efímera de las performances. Es por la naturaleza de los acontecimientos performáticos que se reconfiguró el espacio en el imaginario colectivo. Una condición que resultaba necesaria bajo la coyuntura política y social del país, que había alejado a la ciudadanía del espacio público.

### Tercer momento. El espacio de la representación

A inicios del presente siglo, el Centro Histórico lucía una imagen distinta, en gran medida gracias al proceso de recuperación y ordenamiento urbano implementado durante la gestión de Alberto Andrade (1996-2002). En el año 2002 Luis Castañeda asumió la alcaldía de Lima, con una visión un tanto superficial de la producción del espacio público, que comenzó a ser utilizado como recurso de *marketing* y medio de posicionamiento político. Aun así, hacia fines de la década de 2000 el Centro Histórico había sido el escenario de acciones artísticas que consolidaron su presencia en el espacio público. El apoyo institucional fue un componente presente en la promoción de algunas de esas acciones, tal como fue el caso del programa *Centro Abierto*. Aquel fue un laboratorio de intervenciones artístico-urbanas «formales» que transformaron temporalmente los espacios públicos y edificios del Centro Histórico durante tres años (2009, 2010 y 2012). En 2011 asumió la alcaldía Susana Villarán, quien enfocó su gestión en el reordenamiento del transporte y en la gestión cultural.<sup>15</sup> Entonces la acción performática seguiría conservando aquel carácter espontáneo y transgresor característico de las décadas anteriores, y tuvo como móvil las nuevas denuncias sociales de la posdictadura.

Por otra parte, en el año 2006<sup>16</sup> la intervención *Se vende o se alquila este local*, del artista Lalo Quiroz, buscó interpelar la cuestionada reputación de los poderes de Estado. Para eso recurrió al enunciado «Se vende o alquila este local», formado por paneles colocados delante de las fachadas de los edificios de poder estatal —el Palacio de Justicia, el Congreso de la República y el Palacio de Gobierno—, reconfigurando así el espacio urbano inmediato. Se trataba de una evidencia del poder simbólico de dichas estructuras en el imaginario colectivo, y del carácter transformador de la performance (figura 10). Lo *monumental-concebido* se contraponía a lo *peatonal-vivido* a través de aquel elemento intermedio que configuraba

15 Centro Abierto fue un laboratorio de intervenciones artístico-urbanas “formales” que transformaron temporalmente los espacios públicos y edificios del Centro Histórico durante tres años (2009, 2010 y 2012).

16 Durante la gestión de Susana Villarán se promovió la intervención artística en muchos murales abandonados del Centro Histórico, que llegarían a ser casi 60. Sin embargo, dichas intervenciones fueron borradas tras la reelección de Luis Castañeda Lossio como alcalde de Lima en 2015.

**FIGURA 9**

Intervención de CKE, Artistas corredores, en la fachada del Palacio de Justicia. El recurso de la pantalla virtual, esta vez con un mensaje sugerente y de potencia visual, irrumpió en el escenario de la ciudad de cara a las elecciones de 2006.

**FIGURA 10**

Alquiler-venta en el Palacio de Gobierno. CKE, Artistas corredores, 2006. La intervención, acompañada del registro visual, buscaba cuestionar de forma colectiva la validez simbólica y espacial de los edificios gubernamentales.



una nueva fachada y un espacio de reflexión en torno a él.<sup>17</sup> Según el registro visual de Karen Bernedo, el recorrido llegó a su punto culminante en la Plaza de Armas, el escenario más importante de la representación gubernamental. La represión institucional se hizo visible en ese momento —a través de los policías—, pero también el consentimiento colectivo de los transeúntes que defendieron y legitimaron la acción, reconociéndola también como suya (figura 11).

En junio de 2013, *Alfombra roja* realizó su primera acción en el espacio público; ello, en el marco de la defensa de los derechos de la mujer. El colectivo ejecutó sus intervenciones frente a instituciones políticas como el Palacio de Justicia y el Palacio de Gobierno, pero también como soporte a muchas manifestaciones, en espacios como la Plaza San Martín. La dinámica de la intervención utilizaba el cuerpo y el color como herramientas para configurar un elemento colectivo que irrumpía en la arquitectura y el *espacio concebido*. La artista plástica Alejandra Ballón describe así la intervención: «El concepto opera y resemantiza la imagen de una alfombra roja para darle un significado de protesta a través de los medios de producción de la práctica artística colectiva» (Alfombra Roja 2018).

Como en décadas anteriores, aquel sentido político de las intervenciones fue el principal móvil de la protesta, que en el *espacio concebido* más representativo del poder encontró un lugar de acción estimulante. La acción llevada a cabo en las escalinatas del Palacio de Justicia fue, quizás, una de las más potentes de *Alfombra roja* y de las últimas décadas (figura 11). La condición arquitectónica que eleva y aleja del peatón el acceso al edificio, volviéndolo casi un objeto escultórico, se reinterpreta como un lugar de ocupación efímera. La alfombra roja colectiva representaba el reclamo al respeto de los derechos de las mujeres, aquellos arrebatados por el sistema y, simbólicamente, por la arquitectura institucional que desconocía —mediante su formalidad— al grupo más vulnerable del espacio público, las mujeres. El arte feminista de *Alfombra roja* utiliza aquel cuerpo rojo colectivo para apropiarse, aunque temporalmente, del espacio representativo de una ciudad concebida por y para los hombres.

En estas primeras dos décadas del siglo XXI, de posdictadura, ha surgido la necesidad de reafirmar la pertenencia ciudadana en el espacio paradigmático del poder, en donde los móviles, sin embargo, han constituido una forma de interpelar la acción de los regímenes democráticos aún débiles y fragmentados. Desde lo artístico se ha revalidado, también, la necesidad del cuerpo como un instrumento que reelabora lo simbólico y repiensa la realidad, situando al espacio urbano como un territorio de acción.

Tanto *Alfombra roja* como *Se vende o alquila este local* no se limitaron a intervenir un solo espacio, sino que evidenciaron muchas posibilidades dentro de la ciudad. Ello nos habla, también, de una perspectiva de la intervención artística en la que se visibiliza el problema urbano y arquitectónico de la ciudad. *Se vende o alquila este local* nos reafirmó la represión que existe en el Centro Histórico con las llamadas «zonas francas», así como el problema de movilidad y autonomía de los transeúntes en las mismas. Por su parte, *Alfombra roja* volvió a evidenciar el potencial de los espacios simbólicos de

17 La acción se llevó a cabo el 2 de abril de 2006, una semana antes de las elecciones presidenciales.

#### FIGURA 11

Intervención *Alfombra roja* en el Palacio de Justicia del Perú, julio del 2013. La acción buscó resignificar un objeto de reconocimiento y poder, como una representación de la vida y los derechos de las mujeres. Fuente: Alfombra Roja Perú.



la ciudad —convertidos en objetos de contemplación— como espacios de crítica, denuncia y apropiación colectiva.

### Aperturas

El contexto social y político del país, desde 1980, ha concebido dinámicas en el espacio público que convergen desde la dominación-represión hasta la banalización-mercantilización. Mientras, la mayoría de gestiones ediles han carecido de una visión que integre y disponga el espacio público del Centro Histórico a las demandas de la ciudad contemporánea. Sin embargo, aquella falta de visión y gestión del espacio fue remplazada, de alguna manera, por las intervenciones artísticas que vieron en los espacios paradigmáticos del poder una oportunidad de acción y expresión. Las emergentes producciones del arte no-objetual de los años ochenta sirvieron como marco referencial para la intervención artística de acción, teniendo como mecanismo de expresión la espacialidad del cuerpo y del evento.

En medio de un escenario de crisis política aparecieron intervenciones como *Lava la bandera* y *El Muro de la vergüenza* para transformar el espacio dominado por el miedo en lugares democráticos de esperanza y expresión artística. El cuerpo político, colectivo, interviene la ciudad reconfigurando las estructuras paradigmáticas que lo conforman. La acción, como afirma Luis González-Victoria, trasciende la ocupación y la actuación, pues genera tensiones dentro de la condición habitual de lo cotidiano, en torno a una reflexión sobre la frontera entre lo público y lo privado (2011: 61).

Aquella época accidentada, reforzada por acontecimientos como la Marcha de los Cuatro Suyos, generó una reapropiación física e imaginaria de lo colectivo sobre el espacio. Las percepciones sobre la ciudad y la sociedad no son inalterables. El espacio fue retomado por las luchas culturales y sociales que interpelaron la posdictadura. Con acciones como *Se vende o alquila este local* y *Alfombra roja* se reconció el espacio público como un territorio de fortalecimiento cívico, diálogo y oportunidad, pero también de conflicto entre la sociedad, las minorías, el arte y el poder. La arquitectura no solo evoca las representaciones simbólicas de lo institucional; también configura un papel mediador y detonador de la conformación de dinámicas de diálogo con la sociedad. Por su parte, el espacio público tiene un rol estratégico en la medida en que evidencia, físicamente, la esfera pública de la sociedad.

Las acciones performáticas son mecanismos efectivos para la reapropiación colectiva y resignificación simbólica del espacio público. Esa posibilidad transformadora —efímera, pero simbólicamente potente— del acontecimiento artístico ofreció una alternativa de producción del espacio social, una opción frente a las pobres gestiones institucionales y los estados de crisis y represión. La intervención simbólica en el *espacio concebido*, por lo tanto, ofrece herramientas de gestión para transformarlo desde lo eventual y participativo, desde el *espacio vivido* de las personas y colectivos. Espacios desde donde son posibles el diálogo y la producción transversal de ideas. Es importante visibilizar y reconocer su valor no solo como lugares históricos por las edificaciones que lo componen, sino también por

sus dinámicas, usos e imaginarios construidos a lo largo del tiempo. Aquel entendimiento, puede llevar a reconfigurar el abanico de intervenciones urbanas que buscan la conservación de la ciudad patrimonial, incorporando la sinergia de lo eventual y lo simbólico en pos de entenderla como un espacio vivo y representativo para la sociedad.

### Bibliografía citada

ALFOMBRA ROJA

2018 *Alfombra roja*, Concepto. Consulta: 30 de junio de 2018.  
<https://alfombrarojaperu.wordpress.com/>

BERNEDO, Karen

2013 *Se vende se alquila este local* [videograbación]. Lima: YouTube. Consulta: 11 de junio de 2018  
[https://www.youtube.com/watch?v=sEz2v\\_hXiHM&ab\\_channel=KarenBernedo](https://www.youtube.com/watch?v=sEz2v_hXiHM&ab_channel=KarenBernedo)

BUNTINX, Gustavo

2005 *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Centro Cultural de España.

CHION, Miriam y LUDEÑA, Wiley

2009 Espacios públicos, centralidad y democracia. El centro histórico de Lima, periodo 1980-2004. En: CIUDADES, Volumen 3, pp. 325-362.

ECO, Umberto

1986 *La Estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

GARCÍA DE JALÓN, Lucía

2017 *Excepción y cuerpo rebelde: lo político como generador de una arquitectura menor*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

GONZÁLES-VICTORIA, Luis Manuel

2011 Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. En: Revista nodo N° 10, Año 5, pp. 55-72.

KANEKO, Ann

2008 *Against the grain: An artist's survival guide to Perú* [videograbación]. United States: Random Films. Consulta: 27 de mayo del 2018  
[https://www.youtube.com/watch?v=AZtBdNLYS74&t=12s&ab\\_channel=AngelaBasauri](https://www.youtube.com/watch?v=AZtBdNLYS74&t=12s&ab_channel=AngelaBasauri)

LEFEBVRE, Henri

1974 *La producción del espacio*. España: Capitán Swing.

MEJÍA, Víctor

2012 La ciudad como escenario. Evolución del espacio público limeño. Intervenciones artísticas recientes. En: *Arquitectos N° 27*, pp. 15-22.

RAMÓN, Gabriel

2012 De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820). En: *Contextualizando la ciudad en América Latina*, pp. 287-327. Ediciones Abya-Yala.

RAMOS, Horacio

2014 *Destrucción y reinención de la Plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954*. Tesis de maestría en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RODRÍGUEZ COBOS, Luis

1983 *Arquitectura limeña: paisaje de una utopía*. Lima: Fondo Editorial del Colegio de Arquitectos del Perú.

SILVA, Raúl

2008 De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San Martín, 1980-1997. En: *Summa Humanitatis*, 2(1).

TARAZONA, Emilio e Instituto Cultural Peruano Norteamericano

2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000): Rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

VICH, Víctor

2004 "Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista". En: *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.