

LIMA: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y CIUDAD

JOHANNA HAMANN MAZURÉ (ED.)



LIMA: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y CIUDAD

JOHANNA HAMANN MAZURÉ, EDITORA



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATOLICA**
DEL PERÚ

Lima: espacio público, arte y ciudad

Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria 1801, Lima, San Miguel, Perú
www.pucp.edu.pe

Fotos: carátula, parte I, parte II y parte III

Evelyn Merino-Reyna Buchanan

Fotos

Silvio Assis, Jose Canziani, Veronica Crousse, A. Guillén, George Johnson, Wiley Ludeña Urquizo, María Pía Monteverde, Antoni Remesar, Johanna Saavedra, Saira Salazar Márquez, Juan Tokeshi, Alejandra Villanueva

Agradecimientos

Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte de la PUCP, Departamento Académico de Arte de la PUCP; Marta Cisneros, coordinadora de la especialidad de Escultura; Veronica Crousse, Jose Canziani, Paulo Dam, Evelyn Merino-Reyna, y un especial agradecimiento a Miguel Mora Donayre

Editora

Johanna Hamann Mazuré

Primera edición. Lima, setiembre del 2013

Tiraje de 500 ejemplares

Impresión

Forma e imagen de Billy Victor Odiaga Franco
Av. Arequipa 4558, Lima, Miraflores, Perú

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de la editora.

ISBN: 978-6124206023

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°: 2013-12869

contenido

Introducción 5

Parte I 10

- 1 Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño Urbano 13
Antoni Remesar
- 2 El lugar del arte y el lugar de la memoria 55
Mario Montalbetti

Parte II 70

- 3 Territorio, monumentos prehispanicos y paisaje 73
José Canziani
- 4 Sociedad y desarrollo urbano: Lima 1900-1980 91
Antonio Zapata

Parte III 114

- 5 Arte y Espacio Público. Una ventana abierta a la cultura popular 117
Juan Tokeshi
- 6 El Ojo que Lloro. Monumento contemporáneo de Lika Mutal 137
Lika Mutal / Veronica Crousse
- 7 Espacios públicos, arte urbano y diseño. La *otra* ciudad peruana 155
Wiley Ludeña Urquizo

Autores 191

Introducción

“El espacio mismo, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desconocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio.”¹

Michel Foucault

La inquietud por entender la relación que existe entre la práctica escultórica y las prácticas de otras disciplinas como la Arquitectura, el Urbanismo y la Historia en el proceso de “hacer ciudad” fue lo que motivó que la especialidad de Escultura organizara el Seminario Internacional *Lima: Espacio Público, Arte y Ciudad*.

El tema central del Seminario fue el Espacio Público, con énfasis en el análisis de la ciudad de Lima. Se abordó desde distintas perspectivas, aludiendo a la memoria de su configuración urbana, a los espacios públicos como escenarios sensibles en donde la ciudadanía se manifiesta y el arte público asume la importancia que desempeña en la construcción de la ciudad. En el Seminario se trataron aspectos teóricos, históricos, artísticos y urbanísticos, relativos a la configuración espacial de las ciudades prehispánicas y la complejidad del desarrollo de los espacios públicos contemporáneos, así como del rol del arte público como articulador de los mismos.

En la esfera del arte público, el tratamiento del tema de los monumentos, como hitos emblemáticos y referenciales dentro del patrimonio histórico de las ciudades, ha tenido un rol protagónico. Los monumentos como documentos vivos a través de los cuales se cristalizan las ideas y las tendencias sociales y políticas de una época histórica determinada, definiendo ideologías y modelando al ciudadano, conforman y entretejen el imaginario de la comunidad. Los monumentos se presentan en la actualidad como testigos mudos, emplazados en el territorio, con su materialidad y su valor histórico, indescifrables en lo más hondo, como una señal que reclama recuperar su memoria y actuar en las decisiones que comprometen el futuro inmediato de nuestra ciudad y su patrimonio. Asimismo, nos despiertan el deseo de imaginar el proceso urbano de Lima, a principios del siglo XX, como un vasto paisaje constituido con la presencia de elementos que simultáneamente la configuraban, donde emergían avenidas entre plantaciones y huacas, bosques y barrios incipientes. Hacer este ejercicio de visualización nos devuelve ilusoriamente la calma sobre una ciudad difícil de recuperar.

¹ FOUCAULT, Michel. Conferencia dictada, el 14 de marzo de 1967, en el Circle des études architecturales, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

La ciudad de Lima Metropolitana se ha generado como un organismo vivo y devorador no solamente de las tierras agrícolas, de sus parajes desérticos, de sus cerros y de sus barrios, sino también de su propia cultura. Una marabunta que avanza incluso sobre sí misma imponiendo su caos, destruyendo cualquier huella de principio de orden y planeamiento urbano, destruyendo inclusive su pasado original. Un magma destructor y desmedido que hasta hoy sigue abarcando y vitalizando nuestras zonas más inhóspitas. Su naturaleza ha sido sobre exigida, sus arterias han sido tapiadas, sus pulmones, su corazón y su cerebro colapsan cada día en cada uno de nosotros, habitantes de este vasto e inabarcable territorio. Situada en la costa frente al Océano Pacífico, el mar es por ahora nuestro límite.

En este convulsionado contexto, conservar la memoria de la historia urbanística de nuestra ciudad y de su patrimonio monumental y ponerlos en valor frente a la transformación del entorno urbano actual, es una responsabilidad que debemos asumir.

Entender la obra de arte —obra de arte público— aislada de su contexto urbano es un error que a inicios del siglo XXI resulta inadmisibles y son los artistas quienes deberán asumir un compromiso en la construcción del espacio público, sensibilizándose con el entorno e interviniendo en él. Esta relación supone, además, ampliar horizontes de conocimiento, enlazando la práctica artística con el contexto urbano en la construcción de la ciudad.

El Seminario Internacional *Lima: Espacio Público, Arte y Ciudad*, se realizó en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, del 17 al 25 de agosto del 2010 y contó con la participación de reconocidos investigadores peruanos, como Juan Tokeshi, Mario Montalbetti, José Canziani, Antonio Zapata, Wiley Ludeña y la artista escultora Lika Mutal. Asimismo, contó con la especial participación de Antoni Remesar, especialista internacional en espacio público y regeneración urbana de la Universidad de Barcelona, quien fue especialmente invitado por la especialidad de Escultura de la Facultad de Arte. El libro que aquí presentamos reúne los ensayos elaborados sobre la base de las ponencias expuestas en el Seminario.

Con la publicación de este libro nos proponemos difundir los conocimientos y experiencias recogidos en el Seminario, con la seguridad de que constituirán valiosos aportes a los aspectos fundamentales que comprometen el fortalecimiento de esta temática, como es el contribuir a la sensibilización y reconocimiento de la ciudad como valor patrimonial; aportar con contribuciones teóricas inéditas al debate sobre el arte y el espacio público en el Perú; abordar la compleja problemática del arte y del espacio público desde distintas disciplinas o áreas de estudio; generar la conciencia de que todos somos artífices y protagonistas dentro de los procesos de formación de la ciudad; sensibilizar a la comunidad acerca de las características singulares de nuestro territorio y de nuestra especificidad cultural; y poner en valor las distintas prácticas de configuración de espacios públicos en medios rurales, urbanos y en distintas épocas históricas.

La primera parte del libro recoge los trabajos dedicados a la discusión de los aspectos teóricos y prácticos que fundamentan el tratamiento del tema. Este es el caso de “Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño Urbano”, presentado por Antoni Remesar, donde el autor, a partir de su compromiso

como especialista internacional e investigador del Espacio Público, cuestiona la muerte del espacio público y la pretensión de considerar al modelo exportado de EE. UU. como la única alternativa para crear nuevos espacios públicos. Remesar sostiene que Barcelona ha conseguido buena parte de su nueva forma urbana a partir de la gestión, diseño y calificación del Espacio Público, con un modelo que la identifica, logrando poner a esta ciudad en el mapa de las buenas prácticas internacionales de diseño urbano y arte público.

En “El lugar del arte y el lugar de la memoria”, Mario Montalbetti nos propone una visión crítica sobre la construcción de un espacio para la memoria, donde disecciona literalmente el sentido de memoria, lugar, museo y arte. Montalbetti pregunta: “¿Cuál es, entonces, el lugar del arte respecto de la memoria? ¿Cuál es el lugar de la arquitectura, de la poesía, de la música respecto a la memoria? ¿Hace el arte memoria? Y ¿qué es lo que debe o puede recordar?”

Estos cuestionamientos crean en nosotros un tenso vacío, desde donde se origina una nueva capacidad crítica que nos devuelve la controversia de haber optado por consolidar selectivamente en “El lugar de la memoria” toda una herida abierta, aún no cicatrizada por los hechos sangrientos ocurridos en la década del ochenta en nuestro país, que más parece, desde la propia estrategia de su representación, concebida para aquietar nuestra conciencia.

La segunda parte reúne los trabajos que abordan el tema desde una perspectiva histórica, es el caso del ensayo “Territorio, monumentos prehispánicos y paisaje”, donde José Canziani nos propone un recorrido por los monumentos y espacios de las ciudades prehispánicas y la valoración de su rol en la edificación del territorio y la construcción de paisajes culturales. Por su parte, Antonio Zapata con “Sociedad y desarrollo urbano: Lima 1900-1980”, aborda el tema del desarrollo urbano desde lo social, es decir, creado y transformado por la colectividad humana que va ocupando el territorio. Como él mismo nos dice, como “*personas de carne y hueso que han incidido con sus iniciativas en el tejido social característico de la vida urbana.*” Éstas son las migraciones internas, nuevas ocupaciones del territorio, expansiones de los barrios incipientes, creación de nuevos barrios, ocupación de espacios periféricos, medios de transporte, etc. Todos ellos, factores que han generado las particularidades de la expansión urbana de Lima y la configuración morfológica de la ciudad.

La tercera parte del libro está dedicada a los temas urbanos contemporáneos. Es el caso del trabajo “Arte y Espacio Público. Una ventana abierta a la cultura popular” en el que Juan Tokeshi nos presenta un estudio elaborado a partir de recorridos por la ciudad popular, específicamente Villa El Salvador y el rescate del espacio público como patrimonio colectivo. En “El Ojo que Lloro. Monumento contemporáneo de Lika Mutal”, la intervención de Lika Mutal consistió en una visita al emplazamiento del monumento creado por ella, dedicado a la memoria de las víctimas del conflicto armado interno que asoló a nuestro país en la década del ochenta. Se presenta en este libro un breve ensayo realizado por Veronica Crousse sobre las características de la obra y una entrevista a la escultora, donde nos devela las motivaciones, las implicancias, el sentido de la gestión y la pertinencia del espacio público que ocupa.

Asimismo, Wiley Ludeña en su artículo “Espacios Públicos, Arte Urbano y Diseño. La *Otra Ciudad Peruana*” contextualiza históricamente la creación de los espacios públicos en Lima usando como referente el Parque de la Reserva, para desarrollar un análisis comparativo de los conceptos ideológicos y de ornato público, mostrando la evidencia de cómo él dice una sistemática degradación estética y material de los espacios públicos que vemos hoy en nuestra ciudad.

Está presente también en este libro Evelyn Merino Reyna, que con su generosa contribución de fotografías sobre la ciudad de Lima, aporta a esta publicación aún más sentido y belleza.

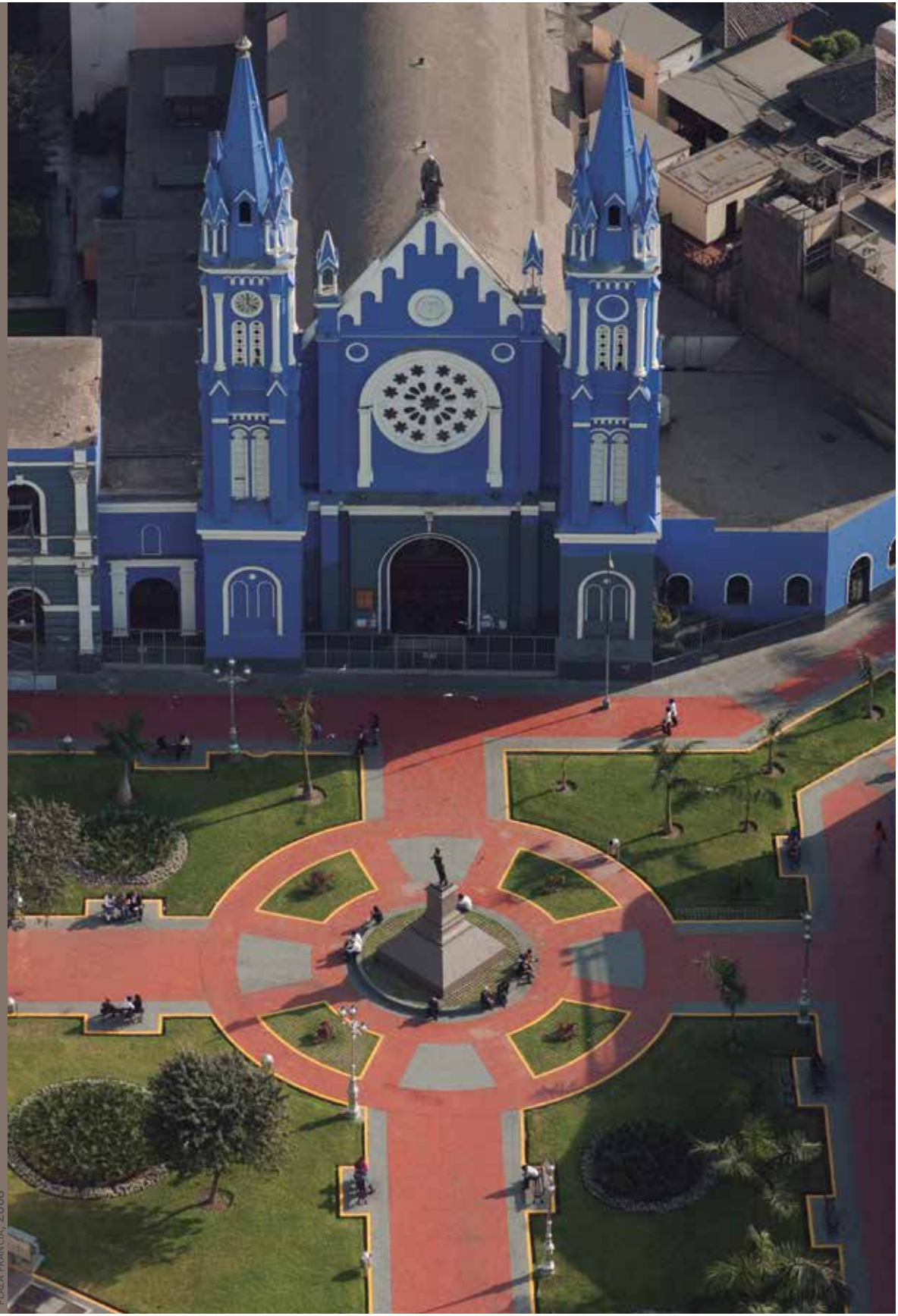
Por último, pero no menos importante, queremos agradecer a la Pontificia Universidad Católica y a la Facultad de Arte por el apoyo para llevar a cabo este Seminario. De igual manera, expresamos nuestra gratitud a todas las personas que colaboraron, en especial a los ponentes, y a todos los profesores, alumnos y público en general, que han contribuido con su participación a la realización de este evento.

JOHANNA HAMANN MAZURÉ

EDITORA

San Miguel, 5 de Julio de 2013

PARTE I



PLAZA FRANCIA, 2008

PARTE I

1 Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño Urbano

ANTONI REMESAR

Este trabajo se articula en dos apartados distintos que, en buena medida recogen mis aportaciones al Primer Seminario Internacional Lima: Espacio Público, Arte y Ciudad desarrollado en la Pontificia Universidad Católica del Perú en agosto del 2010. El primer apartado presenta de forma sintética los procesos de hacer ciudad que constituyen la esencia del denominado modelo Barcelona y que han conseguido, en terminología de la planificación estratégica, “poner a Barcelona en el mapa” de las buenas prácticas internacionales de diseño urbano y arte público. El segundo apartado, desarrolla la problemática de la participación ciudadana en los procesos de hacer ciudad, a partir de las experiencias que nuestro Centro de Investigación ha puesto en marcha en los barrios de La Mina y de Baró de Viver.

I. BARCELONA: CONTRA LA MUERTE DEL ESPACIO PÚBLICO

Posiblemente, uno de los tópicos más extendidos en la literatura dedicada a la ciudad, sea el de la muerte del espacio público. En esta literatura se insiste, constantemente, en este tópico, tomando como referencia (ideológica e imperialista) un determinado modelo de ocupación de territorio que los EE. UU. se han dedicado a exportar a medio mundo.

Sin embargo, esta idea no refleja ni la realidad material, ni la realidad de “*la voluntad de ser*” de muchas ciudades europeas, en concreto, Barcelona, que despliegan buena parte de su nueva forma urbana a partir de la gestión, diseño y calificación del espacio público.

MODERNIDAD POSTINDUSTRIAL

La introducción de la planificación estratégica como instrumento de regulación del crecimiento urbano ha tenido un impacto muy importante en lo que podemos denominar “políticas del espacio y del arte público”.

Debemos señalar que, en primer lugar, este tipo de planificación surge como respuesta a una situación de crisis de la ciudad. Una crisis determinada¹ por un agotamiento del modelo del crecimiento desarrollista de la ciudad basado —de forma directa o indirecta— en los presupuestos de la arquitectura

¹ Este trabajo surge del desarrollo de los proyectos HAR2009-13989-C02-01 y 2009SGR003 de la Generalitat de Catalunya.

moderna (funcionalismo, zoning, etc.), (2) por la emergencia de nuevas “clases urbanas” que desarrollan valores de vida diferenciados de los de generaciones anteriores y (3) por un profundo cambio en la base productiva de las ciudades que supone, por una parte, una reconversión del tejido productivo — con el efecto colateral del paro masivo— y, por otra, la aparición de un enorme stock de tejido urbano industrial que precisa de nuevos usos y funcionalidades. *“El propio desarrollo de la sociedad generó un nuevo escenario social en que los jóvenes, las mujeres, las minorías raciales y sexuales iniciaron un combate para tener voz en esta sociedad más o menos rica. Además, el desarrollo de disciplinas como la ecología que plantea la necesidad de revisión del sistema de producción industrial por sus efectos insostenibles.*

Crisis social, crisis cultural, crisis económica y crisis ecológica, son las dimensiones en las que se inscriben los programas de regeneración urbana. Estos programas deben actuar sobre la base económica y social, al mismo tiempo que sobre la fábrica urbana desde una perspectiva de sostenibilidad. Si añadimos la revolución en los sistemas de gestión de la información tenemos definido el panorama del tránsito de una sociedad industrial basada en la producción y el consumo masivo indiscriminado, a una sociedad postindustrial basada en los servicios.” (Remesar—Nunes da Silva, 2010).²

Las lógicas de construcción de la ciudad y del espacio público se mueven, pues, entre el paradigma del modernismo y los nuevos postulados del postmodernismo, concepto que, sin entrar en otras consideraciones, nos parece bien sintetizado en el análisis dialéctico de Harvey (1990).³

MODERNISMO	POSTMODERNISMO
• Planificación de gran escala	• Diseño Urbano
• Metropolitización	• Fragmentación y localidad
• Planes urbanos tecnológicamente racionales y eficientes	• Palimpsesto / collage de formas y usos
• Se considera que el espacio puede ser modelado para propósitos sociales	• El espacio se considera autónomo e independiente para ser modelado de acuerdo con intenciones y principios estéticos
• Basado en un proyecto social	• La belleza, concebida como intemporal y desinteresada, es el objetivo
adaptado de Harvey	

La progresión e implantación de los modos de hacer urbanos de corte postmoderno, ha generado un proceso de “urbanización”⁴ extensivo e intensivo. F. Muñoz (2008) parte de un trabajo José Luís

² REMESAR, A – NUNES DA SILVA. 2010

³ HARVEY, David. 1990

⁴ De URBAN + BANAL, MUÑOZ, F. 2008

Pardo⁵ para definir este concepto. Como señalan estos autores, la banalidad constituye una condición de nuestra sociedad contemporánea. Para analizarla Pardo establece dos sistemas de coordenadas que describirían la cartografía semántica de la banalidad.⁶

Para Pardo *“El modo en que las formas de actuar, pensar, decir y sentir quedan atrapadas en estas coordenadas del Sistema del Sabor y del Sistema del Brillo (Energía, Diversión, Limpieza, Suavidad), que pretenden encerrar todo lo que no es banal, todo lo que merece la pena sentir o decir”*. (op. cit. 118)

Es a partir de este esquema que Muñoz define la urbanalización. *“La producción de paisajes urbanales se puede explicar, como en el caso de los objetos banales de Pardo, desde la lógica implícita en los dos sistemas de coordenadas. Hablaríamos de paisajes “sabrosos” y “brillantes”, espacios que serían a un tiempo divertidos pero limpios, enérgicos pero suaves. Adaptando la frase de Pardo podríamos plantear la urbanalización como “El modo en que las formas de pensar, proyectar y, finalmente, habitar la ciudad son integradas en las coordenadas del sistema del sabor y el sistema del brillo. Ambos sistemas tratan de incorporar toda forma posible de ciudad no banal, toda forma urbana que vale la pena ser pensada, proyectada y, finalmente, habitada”*. (Muñoz, op. cit. 65)

Armado de este esquema, Muñoz señala que la urbanalización precisa de 4 nuevos requerimientos urbanos:

- La imagen como primer factor de la producción de la ciudad y de ahí, añadiría yo, la importancia de las referencias, de los skylines, de la arquitectura de piel⁷ singular, de los íconos urbanos en los que el arte público juega un papel esencial desde las primeras experiencias del arte de los grandes maestros en el espacio público

- La necesidad de condiciones suficientes de seguridad que suponen unos parámetros de diseño urbano que priorizan el control visual y de comportamientos y que facilitan el desarrollo estetizante de los elementos que amueblan este espacio

- La utilización de algunos elementos morfológicos de la ciudad como el espacio público en términos de “playas de ocio”, abarcaría zonas centrales de la ciudad (centro histórico, waterfronts, reservas naturales, parques fluviales...) con un claro efecto de [1] *tematización* en sus funciones y en su diseño, [2] *estetización* elevada a la enésima potencia, con una intervención determinante del Arte Público, de la Arquitectura y de las operaciones de restauración

- El consumo del espacio urbano a tiempo parcial, que implica el predominio de comportamientos vinculados a la experiencia del visitante entre lugares,⁸ más que a la del habitante de un lugar, como puede acontecer en buena parte de los centros históricos en fines de semana o con los nuevos espacios públicos para congregarse en momentos puntuales como la explanada del Forum 2004 en Barcelona

⁵ PARDO, José Luís. 2004

⁶ Pardo organiza la banalidad a partir de un doble eje de coordenadas: la del Brillo-Limpieza y la de la Energía-Diversión.

⁷ REMESAR, A. 2008

⁸ Concepto cercano al que Marc Augé (1992) utilizó en su análisis de los No-Lugares.

El gran problema de los paisajes urbanales es, según Muñoz, que “representan entornos genéricos donde la similitud de programas de diseño urbano⁹ va de la mano de la equivalencia de los usos y comportamientos que pueden tener cabida en ellos, al mismo tiempo, se hace evidente que no existe un proceso global de homogeneización de los territorios urbanos. Es decir, a pesar de que muchas veces se ha asociado la globalización de la ciudad, de las ciudades, con una repetición homogénea de determinados formatos espaciales —los mismos espacios comerciales de franquicia, las recurrentes áreas turísticas y de consumo— lo cierto es que siempre se encuentran diferencias entre unas ciudades y otras. [Lo esencial] es la gestión de las diferencias, de estas “pequeñas diferencias.” (op. cit. 197-198).

La gran conclusión de Muñoz es que la urbanalización, característica del desarrollo de la ciudad actual, opera no tanto como un factor de homogeneización global, sino como un “transformador, como un ecualizador”¹⁰ que domestica y encuadra las diferencias. ¿Con que finalidad? Para conseguir una narratividad de la ciudad más plana y fácilmente asimilable por las diversas y distintas capas de ciudadanía y usuarios de la ciudad: desde el residente al turista global; desde el commuter al inmigrante sin papeles. O siguiendo a Barthes¹¹ “la cité est un discours et cet discours c’est un vrai langage”.

El tránsito del paradigma moderno al postmoderno ha supuesto pues, un cambio de discurso sobre el hacer ciudad, un cambio de lenguaje en la aproximación a la propia ciudad y a su construcción.

Sin embargo, urbanalizados o no, los espacios de la ciudad siguen y seguirán siendo diseñados y este diseño comportará, en mayor o menor medida, una intervención de distintas disciplinas sobre los procesos materiales de hacer ciudad.

Ya en 1955, Josep Lluís Sert planteaba, en referencia a los procesos colaborativos entre las Artes: *“Muy a menudo se llama a la arquitectura ‘la madre de las artes’. No estoy de acuerdo con ello. La ciudad es*

⁹ Añadiríamos de Arte Público como uno de los elementos fundamentales de la calificación del espacio público de estos entornos.

¹⁰ Esta afirmación de Muñoz tiene resonancias con la propuesta de K. Frampton acerca de la ciudad catalítica. Señala Frampton (2003) “With the L’Illa block, we encounter the concept of the catalytic city in a more active sense, to the extent that it is inseparable from de Sola Morales’s strategy of ‘urban acupuncture’. Under this rubric, the critical designer brings to the spontaneous aggregation of contemporary urban form the possibility of intervening at a single meridian point in such a way as to release tensions and to engender new energy flows within the situation, not only in terms of the specific site but also with regard to future developments emanating from that site in ways which cannot be” (p. 76) y añade “I have devoted a considerable part of this presentation to the catalytic potential of the megaform or urban piece, that is to say, to its double critical capacity, to serve on the one hand as a topographic landmark within the placelessness of the megalopolis and, on the other, to embody within its programmatic matrix an urbanity which is otherwise largely absent from the space-endlessness of the urbanized region. None of this should preclude adopting more specifically nuanced responses to the renewal of existing traditional urban fabric, nor for that matter the application of reparatory interventions that are thought out and executed in exclusively landscape terms. On the contrary, all these different interventionist approaches ought to be seen as part of a continuous environmental spectrum that may rise and fall in face of the megalopolis according to the situation. What we really need in the end is a different level and intensity of focused engagement capable of transforming the immediate reality as found, rather than the endless over-reaching of master-planning the adoption of unduly aestheticized strategies with regard to the future of urban form”.

¹¹ BARTHES, Roland. 1965

la verdadera madre de las artes, pues, tal como la conocemos, las artes nacieron en la ciudad. Son producto de nuestra cultura cívica y fue en las ciudades donde prosperaron y se desarrollaron. Cuando las ciudades eran ejemplos de la cultura a la que representaban, fueron encuentro de las artes. Se produce una coordinación de las artes cuando se produce un período de urbanismo altamente desarrollado. [...] En las últimas décadas hemos sido testigos de un divorcio entre las artes, un divorcio que en realidad se inició en el siglo XIX¹² con una actitud revival, cuando los arquitectos tomaban cada vez más cosas del pasado y renunciaban gradualmente cualquier cosa que tuviera que ver con la vida real del periodo. [...] Una de las grandes dificultades actuales, consiste en que, tras este largo divorcio entre las artes, por lo general el arquitecto no está preparado para su integración, como tampoco lo están el escultor o el pintor.” (Sert 1955).

¿Quién y cómo debe intervenir en los procesos de Diseño Urbano? Pedro Brandão¹³ aborda el tema del diseño urbano desde la convicción de su necesaria interdisciplinariedad. En primer lugar Brandão se pregunta sobre la matriz y las señas de identidad del Diseño Urbano abordando el papel que el espacio público tiene en estos procesos, así como el cambio que en el espacio público se ha producido en los últimos años en relación a los factores de movilidad de los ciudadanos.

Reconoce, sin embargo, que el término, Diseño Urbano, es un término ambiguo puesto que puede ser analizado y considerado:

- Como producto o resultado
- Como interfase producto-proceso
- Como proceso

Para concluir con una síntesis de los tipos de práctica del diseño urbano que abordan desde el tipo de política y nivel de actuación urbana, hasta la problemática de qué profesiones deben ser las que han de intervenir en los procesos y proyectos de Diseño Urbano. *“Pela cidade interessam-se a arquitetura como a literatura, o cinema como a geografia, a arte como a sociologia, a historia como a fotografia... Pelo que, tudo sumado, a cidade é um ente diverso, embora como objecto de desenho em si mesmo seja uno. Por isso, o conhecimento da Cidade já não pode existir para legitimar uma u outra das disciplinas que a ela se dedicam (mesmo as que a si mesmas se atribuem uma ‘visão de conjunto’). [...] A interdisciplinariedade impõe-se porque, vista só de um único ângulo de abordagem, a vida da cidade escapa-se... e isso obriga a uma diferença de atitude tão radical, que exigiria de nos uma reidentificação”.* (Brandão, 2011:18)

¹² Es interesante constatar como Sert, uno de los pioneros del movimiento moderno, no hace recaer sobre éste el divorcio entre las artes. Efectivamente, a lo largo de su actividad en el CIAM, Sert, como otros, fue un acérrimo defensor de la “integración de las artes” en los procesos de hacer ciudad.

¹³ BRANDÃO, P. 2006. Este libro es uno de los dos derivados de la tesis doctoral de este autor, titulada “Ética e profissões do design urbano”, leída en la Universidad de Barcelona en 2005 y dirigida por quien firma el artículo.

BARCELONA, ESPACIO PÚBLICO Y DISEÑO URBANO

El apartado que contextualiza lo que ahora vamos a leer no es fortuito. En efecto, induce a pensar que para Muñoz, Barcelona es un ejemplo de urbanización y que para Brandão, podría entenderse como un paradigma de diseño urbano postmoderno. Diversos autores han señalado estos aspectos, desde la capacidad “publicitaria” de la ciudad a partir de su diseño urbano, hasta su pretensión y agencia en “exportar” el modelo,¹⁴ organizativo, de gestión y de procesos de diseño que han caracterizado su modo de hacer ciudad.

La reflexión sobre estos aspectos es fundamental para poder valorar la aportación de Barcelona a los modos contemporáneos de hacer ciudad. Desde inicio de la década de 1980, Barcelona se ha convertido primero en un foco de atención y, posteriormente, en un referente internacional de los procesos de hacer ciudad basados en la gestión y diseño del espacio público. En definitiva, en aquello que configura el denominado “modelo Barcelona” el espacio público ocupa un papel estructural, fundamental, siendo capaz de inducir sinergias que afectan a diversos aspectos del desarrollo económico, social y simbólico de la ciudad.

Como señala Borja (1995) *“La estética de los proyectos urbanos, el cuidado por el diseño del mobiliario y de la imagen de la ciudad, la atención que se preste a todas las expresiones artísticas o culturales, no es una cuestión únicamente de marketing (también lo es), menos aún de sumisión a la moda o al capricho de los profesionales. La estética urbana cumple una triple función. Primero, de integración ciudadana, tanto a nivel global como de barrio. Los monumentos y las esculturas (por lo que representan y por el prestigio de sus autores), la belleza plástica y la originalidad del diseño de infraestructuras y equipamientos (como algunos puentes, estaciones rehabilitadas, palacio de deportes, etc.) o el cuidado perfil de plazas y jardines proporcionan dignidad a la ciudadanía, hacen la ciudad más visible y refuerzan la identidad, incluso el patriotismo cívico de sus gentes. La estética urbana construye referencias culturales indispensables a los ciudadanos para apropiarse de la ciudad.*

“En segundo lugar, la estética es la prueba de calidad de las Administraciones públicas. No se trata únicamente de hacer obras o de prestar servicios de cualquier manera sino de la mejor manera posible.

“La preocupación estética, precisamente porque no es obligación convencional, define un comportamiento de la Administración en favor del trabajo bien hecho. Y contribuye a hacer una ciudad más igualitaria y más socializada. Esta calidad, asumida como obligación por la Administración, genera deberes y comportamientos cívicos en la población.

“El diseño y la escenografía de la urbe, lo que no parece útil, puede ser lo más útil. Porque proporciona sentido y visibilidad al todo.

“Y en tercer lugar, la estética urbana acentúa los elementos diferenciales y el atractivo de la ciudad. Es un elemento fantástico de City marketing. El ambiente urbano, la oferta cultural y la plástica o imagen de la ciudad son actualmente factores indispensables para atraer visitantes, turistas, congresistas e inversores, Es además de una buena obra, una buena inversión”

¹⁴Sobre las luces y sombras del Modelo Barcelona, puede consultarse Arantes *et al* (2002), Bohigas (1985); Borja (1995, 2010), Busquets (2004), Capel (2005), Delgado (2007), McNeil (1999), Montaner (1999), Monclús (2003).



La ordenación y sistematización de todos los elementos que intervienen en la construcción del espacio público, ha sido determinante para la configuración de un paisaje urbano homogéneo en toda Barcelona. Desde los pavimentos, elementos de accesibilidad, complementos de urbanidad, pasando por los kioscos o las “farolas urbanas”, los distintos equipos técnicos del Ayuntamiento han realizado un enorme esfuerzo en el desarrollo de estos elementos que, incluso, han dado pie a la constitución de una industria de elementos urbanos que, en la actualidad, está operando a un nivel “global”.

La sistematización de los elementos urbanos en sus materiales, formas y dimensiones ha sido fundamental para el desarrollo de una “imagen interna” de la ciudad fundamentada en una economía de los recursos y con el objetivo de garantizar el mejor mantenimiento posible.

La estetización (diseño urbano) de la ciudad cumple con una doble misión. Por una parte, gracias a la mejora cualitativa del entorno y en cuanto factor de creación de la “imagen interna”, se constituye como factor esencial de la co-producción del sentido de lugar, de aumento del orgullo ciudadano por su ciudad, de apego a aquello que la ciudad representa. Por otra, este diseño urbano configura una parte esencial de la “imagen externa”, global de la ciudad, posibilitando que gracias a ella, se puedan producir operaciones de marketing urbano que, como consecuencia tienen un impacto en su economía sea mediante la atracción de inversiones, sea en nuevos modos de gestionar la producción de territorio interviniendo desde lo internacional en el mercado del suelo local.

Mientras que el primer aspecto señalado tiene un impacto muy fuerte en la ciudadanía local, en la articulación¹⁵ de los distintos territorios locales y contribuye de forma determinante a la transformación de la base económica y social de la ciudad¹⁶, la contrapartida de la internacionalización, supone un cambio de perspectiva, que podría sintetizarse en la fórmula de un “pensamiento único” (Arantes *et al*, 2002)¹⁷ en que confluye el interés económico de la cultura y las excusas culturales del capital internacional, que acecha las ciudades en competencia¹⁸ a la caza y captura de los privilegios y financiación pública derivada de la fórmula del “apalancamiento financiero”¹⁹ propio de la planificación estratégica:

Como antes señalaba Muñoz, la ciudad, poco a poco, se convierte en un espacio privilegiado de consumo, no solo de mercancías, sino de sí misma. *“One element of consumerism is a heightened reflexivity about the places and environments, the goods and services that are ‘consumed’, literally, through a social encounter, or through visual consumption. ... As people reflect upon such consumptions, ... they develop ... the belief that*

¹⁵ “Las infraestructuras de comunicación y los sistemas de transportes: túneles, autopistas y rondas urbanas, articulación intermodal (tren regional-metro-bus) que hacen funcionar la región metropolitana como mercado de trabajo y de consumo unificado [...] La reconversión económica de una vieja región industrial en un territorio con un rápido desarrollo de sectores industriales modernos y de áreas de servicios avanzados a las empresas (parques tecnológicos y de oficinas), grandes equipamientos comerciales, culturales y de esparcimiento, centros universitarios, etc. Esta reconversión supone un uso más intensivo de la ciudad metropolitana, tanto por sus residentes-usuarios como por poblaciones externas [...] Este cambio de escala de la ciudad es, por lo tanto, la expresión de un cambio de estructura física y económica y de funcionamiento, movilidad e intercambio.” (Borja, 1995).

¹⁶ “El gobierno municipal democrático puso inmediatamente un especial empeño en reconstituir o generar buen ambiente ciudadano mediante iniciativas múltiples: mejora de la estética y de la seguridad, creación de pequeños espacios públicos allí donde fuera posible, promoción de fiestas tanto de barrio como de toda la ciudad, recuperación de tradiciones (desfiles, ferias, etc.), etc. Se multiplicó el uso de espacios públicos tanto en el centro de la ciudad como en cada barrio. Paralelamente se pusieron en marcha campañas de promoción interna, tanto de carácter genérico (Barcelona más que nunca), de rehabilitación urbana (Barcelona ponte guapa) o de los servicios públicos (mercados, transportes colectivos, limpieza pública, etc.” (Borja, 1995).

¹⁷ “Venho recorrendo a esta fórmula um tanto esdrúxula desde minha comunicação no Simpósio de 1998, referido em nota na abertura deste capítulo. Na ocasião procurava sugerir com ela algo como uma matriz conceitual comum na origem das novas estratégias urbanas” (Arantes, 2003).

¹⁸ Vid. HALL, Peter, 1988

¹⁹ Vid. BOVAIRD, A. (1997)

people are entitled to certain qualities of the environment, of air, water and scenery, and that these extend into the future and to other populations". (Lash and Urry, 1994, p. 297).

En definitiva, como apunta Monclús *"Del mismo modo que en los primeros años 80, lo que sucede en Barcelona en el periodo posterior puede entenderse como parte de un movimiento de carácter internacional que, con distintos ritmos temporales y variantes técnicas, se desarrolla en diversas ciudades norteamericanas y europeas. Es obvio que la inflexión experimentada con la recuperación económica a mediados de ésta década se inscribe en un ciclo que no es exclusivo de Barcelona. Aunque también es evidente la diferencia fundamental respecto a las mismas: el propio hecho de la nominación olímpica en octubre de 1986. Sin embargo, como sucedía con el urbanismo "cualitativo" y contextualista" anterior, la imposición de nuevas visiones "estratégicas" resulta de un proceso iniciado anteriormente y que acaba caracterizando la cultura urbanística internacional de los años 90."* (Monclús, 2003).

O lo que es lo mismo, el modelo Barcelona de espacio público, se desarrolla a partir de una clara contradicción "glocal"²⁰. Mientras que por un lado, el conjunto de operaciones urbanas resumidas por Bohigas (1985) en el concepto de "reconstrucción de la ciudad", se sitúan en una escala local y de proximidad con la ciudadanía,²¹ las operaciones vinculadas con el proyecto Olímpico, proyectan la ciudad hacia el espacio internacional y la entroncan con las operaciones urbanas globales. De este modo el "modelo Barcelona" es un modelo contradictorio, por no decir antagónico, en su misión, estructura y funcionamiento.

En su dimensión global, Barcelona, va a apostar, en parte, por establecer una clara competencia con las ciudades de su entorno, como por ejemplo con Marsella (Barcelona debe ser la puerta Sur de Europa) o con Toulouse (Barcelona Capital de la Región C7 de la UE), pero también por situarse en el "mapa" de las ciudades atractoras de inversiones industriales y comerciales, con una estrategia basada en la terciarización, especialmente en el campo de las industrias culturales (es una receptora nata de estudiantes ERASMUS), en la Medicina, en la investigación biomédica, en los servicios avanzados a empresas, en el deporte y, sobre todo, aprovechando el impulso de los Juegos Olímpicos, en el turismo.

En su caracterización más local, siguiendo una larga trayectoria, el propio emblema del modelo, el arquitecto Oriol Bohigas,²² va a llevar al terreno urbano, buena parte de sus ideas desarrolladas durante el franquismo y que, en terminología internacional, podríamos etiquetar de pensamiento en

²⁰ Vid. BECK, Ulrich (1998)

²¹ En el proceso que Antonio Font ha denominado "urbanismo remedial" o que Josep A. Acebillo etiquetó de "urbanización a posteriori".

²² *"La creació d'espai lliurei l'atribució de significat a aquest espai són els dos factors decisius per a la reconstrucció d'un barri vell. Aquesta és la política urgent de canvi, perquè hom aconsegueixi tres objectius molt clars: l'esponjament i la higienització sense malmetre l'estructura essencial del barri; el major aglutinament social del sector afectat a través dels processos de significació i monumentalització i la generació de transformacions succeïdes a partir del focus constituït pel nou espai lliure" (Bohigas 1985:57) "Però la unitat de la gran metròpoli, lluny dels equívocs romàntics de la sentència de mort de la ciutat, cal assegurar-la per a enrobustir la força social i cultural de l'aglomeració. I només es pot assegurar amb la introducció de l'espai tràgic que no és pas la ridícula de les autopistes, sinó la monumentalització integradora de l'avinguda, del carrer gran multifuncional i generós". (op. cit. 142)*

esta zona imprecisa de la cultura arquitectónica que Frampton denominó “regionalismo crítico”.²³ No es casual que Frampton, tenga una presencia destacada, junto a Robert Hughes y Giulio Carlo Argán, en la síntesis de 6 años de trabajo que el Ayuntamiento publicó en 1987. En este trabajo Frampton (1987) señala que el proceso de renovación de Barcelona se articula desde el pluralismo. Si por una parte podemos encontrar intervenciones como la de Piñon y Viaplana para la Plaza de los Països Catalans que recibió el premio Príncipe de Gales y que Frampton identifica con las características de la mejor arquitectura española de los últimos años caracterizada por tres atributos interrelacionados “1) una inflexión topográfica consciente del espacio dado; 2) la explícita articulación de una poética estructural a través de la obra y 3) la creación de un conjunto espacial mínimo pero dinámico”.²⁴ (Frampton 1987:20)

El pluralismo se manifestará, además, en las pequeñas intervenciones cotidianas “la importancia del barrio ha llevado a Bohigas a reclamar un tratamiento tipológico de los elementos urbanos al estilo del s. XIX, es decir, a la recreación consciente de las calles, de las avenidas y de las plazas” (p. 19) que en algunos momentos el crítico etiqueta de neohaussmannismo, para concluir “que una política de este tipo daría empuje a la olvidada, pero afectada, vertiente del estado del bienestar de la ecuación neocapitalista y evitaría de esta manera, en la medida de lo posible, los accesorios reaccionarios y la política elitista que se han convertido en las consecuencias comunes de la renovación urbana en otras partes de Europa”.

Según Frampton (1987), el modelo desarrollado en Barcelona, por lo menos en estos años iniciales, se articularía en una escala como la que sigue

1	2	3	4	5
Elaboración de modelos urbanos del XIX	Restauración del espacio	Obras de corte neohaussmanniano ^{24a}	Mejoras cívicas	Elaboraciones “modernas”

²³ Vid. FRAMPTON, Kenneth 1980, 1986

²⁴ En este sentido, Frampton, entronca las realizaciones de Barcelona con el concepto de regionalismo crítico que el propio acuñara unos años antes. “La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo ho resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, o una tectónica derivada de un estilo estructural peculiar, o en la topografía de un emplazamiento dado” (Frampton 1980:1986. p. 44).

^{24a} En la cultura urbana de Barcelona, la ruptura de los tejidos históricos, no proviene exclusivamente de una aplicación mimética del “modelo de Haussmann”, puesto que prefectos parisinos anteriores ya realizaron operaciones de este tipo que influyeron enormemente en el sventramento de la vieja ciudad de Barcelona para la construcción del eje “Ferran-Plaza San Jaime-Princesa” (Una primera propuesta es de J. Mas en 1826) o el papel central que las rupturas del tejido urbano tienen en la propuesta de Reforma y Ensanche de Barcelona de I. Cerdà de 1859.

Podría parecer con ello que el proyecto de reconstrucción de Barcelona no encajara con los postulados del regionalismo crítico, a no ser el desarrollo de proyectos concebidos bajo la categoría 5. Sin embargo, tanto Bohigas como Solà Morales, reivindican la “modernidad” del proyecto. Solà Morales apunta muy bien que en el movimiento moderno el Espacio Público es residual y discontinuo, puesto que el objetivo es la construcción del objeto arquitectónico como tal. Bohigas señala que el proyecto de Barcelona, el proyecto de reconstruir la ciudad se sitúa en el intermedio de un eje de fuerza que va desde las metástasis, sobre todo en zonas degradadas, a la estrategia articuladora de las zonas periféricas. Ambos están de acuerdo en denominar al proceso como de “neotradicionalista” en cuanto que, metodológicamente, su desarrollo se articula en base a la contextualización, al historicismo y al análisis morfo-tipológico.²⁵ Es por ello que la topografía, la escala, la arquitectura del entorno de intervención, la magnitud y la disposición de los elementos de vegetación y de articulación urbana, se muestran como fundamentales con un objetivo: conseguir el máximo de calidad visual y táctil de los nuevos espacios que se fundamenta en un amor por el detalle que requiere de las características que antes hemos mencionado.²⁶

De este modo la categoría de “elaboración de modelos urbanos del XIX” dejaría de ser una categoría del orden de lo empírico, para pasar a constituirse en categoría del orden del pensamiento, de la escritura de la ciudad²⁷ que procura en su pasado las soluciones del presente, entre otras cosas para:

- 1) Evitar la segregación funcional del espacio introducida por el planeamiento desarrollista
- 2) Generar una “gramática” del espacio público homogénea en toda la ciudad evitando el predominio de los estilemas individuales sobre la “langue” urbana

²⁵ Que se fundamenta en el trabajo desarrollado por el LUB (Laboratorio de Urbanismo de Barcelona) dirigido por Manuel de Solà Morales.

²⁶ En LA HISTÒRIA COM A MATERIAL DE PROJECTE I PLANEJAMENT, Oriol Bohigas plantea: “Fer urbanisme des de l’Administració, es adir, intervenir d’una manera real en el control del desenvolupament de la ciutat, reclama la utilització de diversos instruments. La discussió de llur• eficaçia i llur oportunitat —i, per tant, la decisió a favor d’una o altra metodologia— és més important que no sembla perquè comporta una presa de posició respecte als factors culturals i als factors polítics que configuren qualsevol proposta urbana. La discussió, per exemple, entre els nivells d’operativitat del pla i el projecte i llur intersecció en el procés de reconstrucció de la ciutat és alhora origen i conseqüència d’una nova manera d’entendre la gestió urbanística i situar el paper dels aspectes formals en la identitat urbana.

Un instrument avui indiscutible és precisament la història, el seu coneixement i la seva interpretació: la història com a material de projecte i planejament”.

²⁷ Según Acebillo(1987) “És cert que les propostes de Le Corbusier no s’apliquen en la seva totalitat, i cal dir sobretot que ni ell mateix no pot dur-les a la pràctica completament, fet pel qual no és possible d’analitzar-les amb la perspectiva que produeix el pas de la teoria a la pràctica; però, sigui com sigui, l’urbanisme del Moviment Modern naixia sobre aquestes bases. La necessitat de construir molt i molt de pressa per pal·liar els devastadors efectes de la Segona Guerra Mundial i els desitjos d’especulació d’alguns estrats socials, així com la interpretació acrítica i esbiaixada que arquitectes i urbanistes fan de les tesis de Le Corbusier, aplanen el camí cap a una manipulació tendenciosa de la interpretació de l’espai a l’empar del subterfugi de la modernitat. La manca d’atenció envers l’espai urbà com a element estructurador, la simplificació funcional com a rèplica a tot allò que no sigui explicable des del programa, així com la manca d’atenció envers els problemes contextuals, aboquen l’espai urbà a Europa a una situació que es perllonga fins a ben entrada la dècada dels setenta”.

3) Articular un modelo de actuación²⁸ que desarrollado a partir de las premisas de la calle corredor del centro de la ciudad, pueda irradiarse a la periferia urbana que no está morfotipológicamente tan consolidada como el centro.²⁹

Es el espacio público³⁰ de esta forma “crítica de hacer ciudad” —en cuanto que es capaz de pensarse a sí misma, desde su propio pasado, contextualizándose con una voluntad de ser internacional y proyectándose al futuro; que es capaz de extraer consecuencias de diversas líneas de resistencia: a su pasado gris reciente, a los embates de la crisis económica, a la adopción indiscriminada de modelos exteriores— el que nos interesa comentar.³¹ La andadura del Modelo Barcelona se inicia desde la precariedad y desde la incertidumbre. La precariedad deriva tanto del rebufo de los más de 40 años de franquismo, como del pésimo estado de las arcas municipales en el contexto de la crisis económica internacional.

²⁸ *“Aquest urbanisme té només l’interès de ser una de les primeres experimentacions eals —i en una quantitat apreciable— d’una nova manera d’entendre el control físic i l’equilibri social de la ciutat que, uns ara, havia estat només un tema d’estudis i de polèmiques teòriques”* (Bohigas, 1987).

²⁹ En este sentido Torres Capell (1985) plantea la gran influencia que en el desarrollo del modelo Barcelona tuvo el pensamiento de Aldo Rossi (1966) *“Latenció als processos de construcció formal de la ciutat que va desvetllar el corrent rossità va significar un gran avenç en relació a les formulacions racionalistes, en les quals la forma difícilment assolía cap autonomia envers el programa d’optimització d’unes relacions urbanes prefixades. Latenció al temps i el lloc que reflecteixen moltes interpretacions dels fenòmens urbans que s’han elaborat en els darrers anys, revolucionant tota la història urbana i urbanística, tenen l’origen en les tesis d’aquell arquitecte Italia”*.

³⁰ *“El espacio urbano, entendido como el vacío entre las edificaciones con capacidad de definir la estructura urbana, ha de tener un orden propio, formado mediante leyes compositivas y proyectuales autónomas. Morfológicamente, la razón de ser del espacio urbano nace en principio de la dialéctica entre la confrontación del vacío con las estructuras que lo limitan, o de su autonomía respecto a las aceras, pero, en cualquier caso, su carácter está marcado, como en todas las arquitecturas públicas por una doble exigencia: el reconocimiento de su condición de componente esencial de la estructura urbana, con las implicaciones funcionales que ello comporta, y, al mismo tiempo, por su formación como episodio urbano significativo y reconocible”*. (J. A. Acebillo, 1987:41)

³¹ Sobre la Barcelona global puede consultarse la bibliografía crítica apuntada en la nota 9.



El antes (*porciolismo* en la urbanización de la periferia) y el después (operaciones de acupuntura urbana) del pasaje de Arenys (1982).

La incertidumbre queda bien expresada en la metáfora del hundimiento del Titanic “*El caso es que Barcelona está yéndose a pique. Que sus noches son cada vez más breves, y una tristeza de perdedores de Liga se va amparando en las Ramblas. Que esa insoportable ñoñería que los forasteros llaman seny, y que es un defecto de las capas más prehistóricas de la burguesía catalana, está acabando con la ironía, que es la única virtud del pueblo catalán que ha dado muestras de verdadero talento: la ironía es lo vivificante de Pla, de Foix, de Carner, de Brossa, de Ferrater, y corto por no ponerme pesado.*

“*Dentro de poco esta ciudad parecerá un colegio de monjas, regentado por un seminarista con libreta de hule y cuadratín de madera, a menos de que las capas más vivas de la ciudad salgan de su estupefacción. Jaime Gil, en un célebre poema, habla de ‘estos chavavos nacidos en el Sur’ despreciados por sus patronos. Que la ciudad les pertenezca un día’, grita bíblicamente, con un gesto de horror hacia la patronal que él tan bien conoce. Pero la astucia de los poderosos nos está devolviendo la misa de doce en Pompeya, el paseo por la Diagonal, el verano en S’Agaró y la esquiva mirada de un proletariado tiznado de hollín espiritual.*” (Azúa, 1982).

Si unos años atrás, la pregunta era Barcelona, ¿a dónde vas?,³² en referencia al tránsito entre el largo gobierno del alcalde Porcioles, caracterizado por una enorme especulación inmobiliaria, y las directrices derivadas del nuevo Plan General Metropolitano,³³ la cuestión ahora, a inicios de la década de los ochenta, es cómo conjugar la reconstrucción de la ciudad con un urbanismo concertado,³⁴ cualitativo y contextualista.³⁵

Jordi Borja, uno de los protagonistas de la primera etapa de la “reconstrucción de Barcelona” sintetiza muy bien la solución adoptada: una política social urbana. *“(una) política dura de creación de espacios y equipamientos públicos en todos los barrios y también la descentralización de la política cultural y de servicios sociales. El primer año de gobierno democrático ya se realizó un programa de inversiones urbanas por barrio. La descentralización se inició con los servicios sociales (junto a las oficinas administrativas y de información). Esta política, de efectos exitosos inmediatos y que obtuvo un importante reconocimiento ciudadano (también internacional: p. ej. Premio Príncipe de Gales de Urbanismo a los espacios públicos de barrio) fue decisiva para el desarrollo posterior de la ciudad.*

“Dio lugar a una mejora considerable de la calidad de vida de las gentes y del funcionamiento de la ciudad y de sus servicios. Se demostró que era posible hacer mucho y más en las zonas más abandonadas, a pesar de la escasez de recursos. La limitación económica principal no era la inversión de construcción sino el coste de mantenimiento. Se dio calidad de ciudad a los barrios periféricos y se cuidó tanto la funcionalidad como la estética de los proyectos. La combinación de la descentralización de servicios sociales culturales con la actuación urbana en los barrios favoreció tanto su integración interna como su articulación ciudadana. Se crearon las bases de un fuerte consenso social. Pero también se favoreció indirectamente la reactivación económica por lo que significó de cualificación de espacios urbanos (más adecuados a nuevas actividades de carácter terciario) y de recursos humanos (el dar atributos de ciudadanía a los habitantes de los barrios populares)”. (Borja, 1995)

³² MARTÍ, Francesc y MORENO, Eduardo 1974. Revisada la pregunta 17 años más tarde en MORENO, Eduard y VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, 1991.

³³ Aunque aprobado en 1974, no sería hasta 1976 que este Plan de Ordenación de Barcelona entraría en vigor.

³⁴ *“El urbanismo concertado es, pues, una filosofía de gobierno pragmática, nacida de la insuficiencia financiera del Ayuntamiento de Barcelona (interpretación benévola) o de la coincidencia real de intereses entre los promotores privados y los gestores públicos (interpretación malévola). El municipio renuncia, en ciertos casos, a llevar la iniciativa de determinadas realizaciones a cambio de recibir compensaciones y dando por supuesto que los objetivos de la actividad privada son, de hecho, un beneficio público. La renuncia a la soberanía sobre el suelo conlleva, en caso de conflicto entre los sistemas públicos y privados, que prevalezcan habitualmente los segundos. Es una política que potencia la administración en época de vacas flacas, de arcas vacías; es decir, que actualmente esta clase de operaciones aumenta cada día. El urbanismo concertado en nuestra ciudad se lleva a cabo entre el Ayuntamiento y los propietarios del suelo, constructores o grandes promotores, y necesita la bendición de la Comisió d’Urbanisme de la Generalitat de Catalunya. Su realización obliga a modificar o a vulnerar las calificaciones urbanísticas del suelo, aumentando el volumen de construcción en las zonas de alto rendimiento a cambio de una parcela o porción de zona verde” (La Barcelona de Maragall).*

³⁵ No es por casualidad que Jenks (1991) incluya la “escuela de Barcelona” en la línea del historicismo.

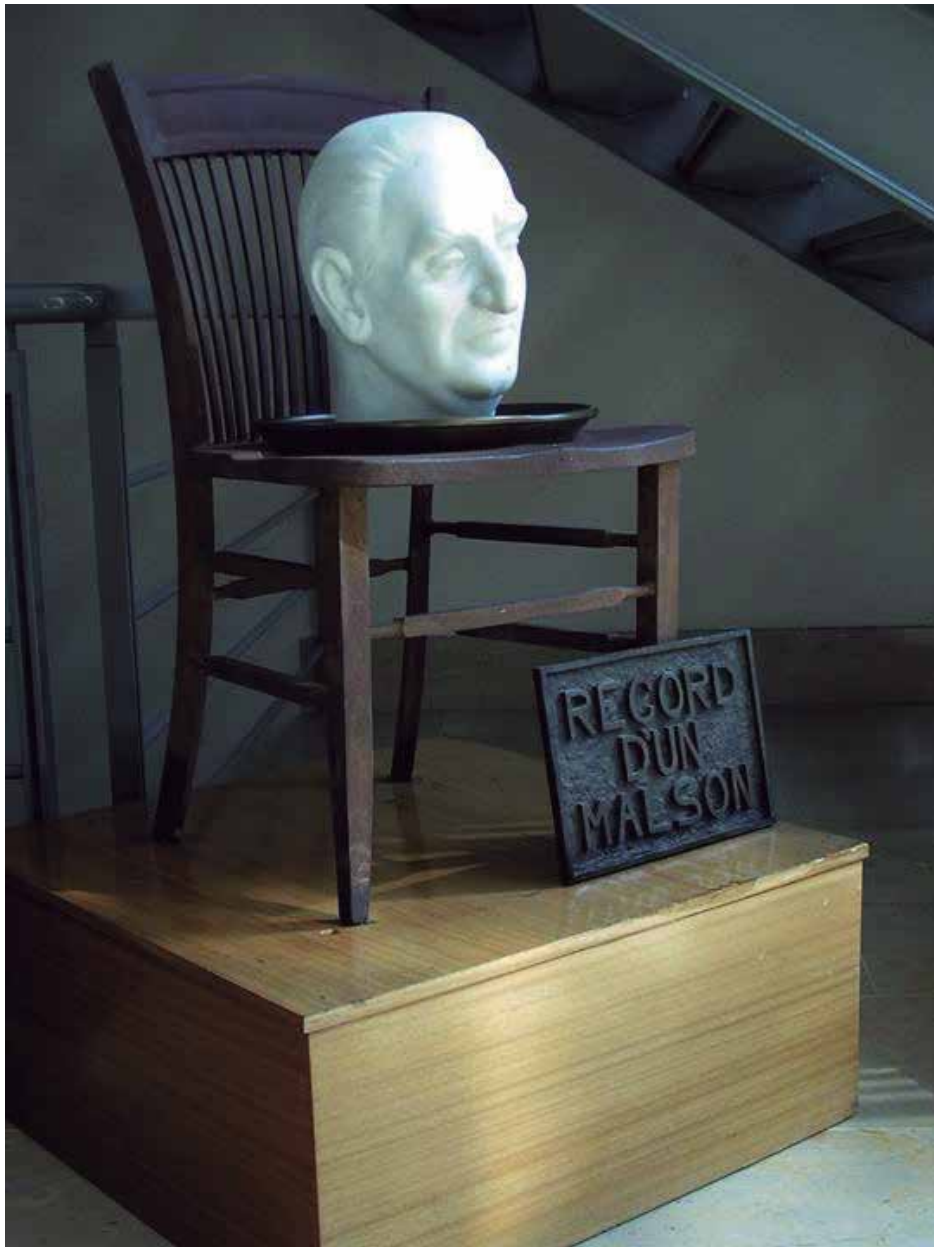
Siguiendo la argumentación, el propio Borja plantea que los proyectos urbanos de los 80, han sido fundamentales para la articulación de esta nueva Barcelona. Señala que las actuaciones infraestructurales han sido fundamentales para, no sólo, mejorar la accesibilidad y la movilidad, sino para permitir el desarrollo urbano posterior. El impulso dado a las Áreas de Nueva Centralidad³⁶ se ha demostrado imprescindible para la articulación metropolitana de inicios del s. XXI. La ciudad ha conseguido un cierto equilibrio y cohesión social (claramente deteriorado en los últimos años como consecuencia de la crisis internacional).

Pensar la ciudad como un lugar de vida para todo el mundo, luchando contra la desigualdad social, en un contexto de sustentabilidad, ha sido posible al:

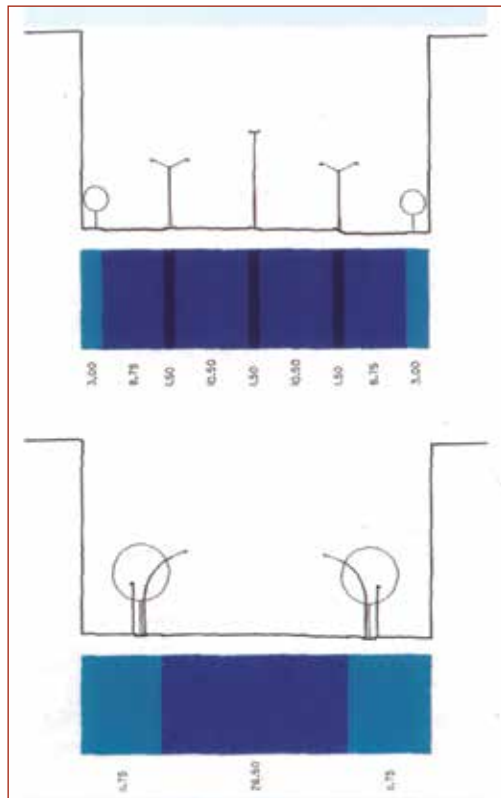
- rehabilitar y mejorar el tejido urbano
- aumentar y mejorar el espacio público y las infraestructuras
- hacer que la ciudad sea accesible a todo el mundo
- recualificar y equipar barrios periféricos dotándolos de funciones centrales (descentralización/ áreas de nueva centralidad)
- integrar las actividades rurales, los parques forestales, los *waterfronts* y los terrenos de nadie de la ciudad y sus alrededores, en la vida urbana
- proteger y mejorar el medio ambiente
- recuperar el patrimonio histórico
- mejorar la calidad de vida mediante la superación de las desigualdades sociales

³⁶ “Término acuñado por el Ayuntamiento para dar nombre a 10 áreas urbanas que por diversas razones —estaciones ferroviarias, industrias obsoletas, especulación de propietarios, etc.— habían quedado como vacíos al margen del desarrollo urbano.

El nombre de “nueva centralidad” les viene dado porque uno de sus objetivos es la descentralización de los usos terciarios (oficinas), comerciales y hoteleros, usos que siempre buscan el centro de la ciudad —Ciutat Vella y Eixample— para instalarse. En el año 1987 se definían diez áreas: Diagonal-Sarrià; calle Tarragona; Renfe Meridiana; Plaza Cerdà; Vila Olímpica; Port Vell; Pina de las Glòries; Vall d’Hebron; Sagrera; Diagonal-Prim. El planeamiento especial de todas estas áreas permite aumentar su edificabilidad en referencia a la máxima prevista en el Pla General Metropolità, y priorizar los usos terciarios y comerciales frente al uso de la vivienda. Se hace, en estos casos, el traje a medida al promotor privada correspondiente. El objetivo de descentralización perseguido no se consigue. El Eixample y Ciutat Vella siguen sufriendo un proceso acelerado de terciarización (oficinas y hoteles) porque el Ayuntamiento todavía no ha establecido una normativa de regulación de los usos en la ciudad. Las áreas de nueva centralidad donde la iniciativa privada invierte son las de la zona oeste de la ciudad —Diagonal-Sarrià y calle Tarragona—, mientras que las de la zona este y norte —la zona pobre— requieren inversión pública.” (La Barcelona de Maragall).



Record d'un mal son (Recuerdo de una pesadilla) es una interesante obra de Jaume Brossa que sintetiza los largos años del porciolismo, en que las clases menos pudientes fueron desplazadas hacia una periferia poco dotada y con pésimas infraestructuras. Creada para el barrio de La Mina, actualmente se encuentra en el Museo de la Inmigración de Sant Adrià de Besòs (ref. www.bcn.cat/artpublic)



El tratamiento de la sección transversal, como proceso clave del diseño del espacio público, puede apreciarse en la modificación del trazado de la Avenida Meridiana, una de las avenidas más importantes de salida de la ciudad.

En la primera imagen (1994) podemos apreciar una sección fundamentada en criterios de circulación rodada, en la que el peatón es expulsado del espacio público.

La sección inferior, reproduce la actual sección que desde 1999, preside la avenida y que hace compatible una arteria de gran circulación con su utilización por parte del peatón.

La semaforización adecuada completará el diseño y permitirá que la vía no segregue territorios urbanos.

En la imagen superior vista de la Meridiana tras su rediseño.



La segregación del tejido urbano introducida por las vías rápidas de los años 1960-1970, fue solventada en Barcelona, mediante la utilización de infraestructuras de cobertura que permitían la generación de nuevos espacios públicos y que ayudaban a la conectividad territorial entre diversas partes de la ciudad. En la imagen primer tramo de la cobertura de la Rambla Brasil (Jordi Henrich- Olga Tarrassó, 1995-2003).



Otro buen ejemplo de la reconversión de infraestructuras segregadoras en espacio públicos de conectividad la podemos hallar en el conjunto del anillo viario rápido, las Rondas. En la imagen la Ronda del litoral transcurre enterrada convirtiendo su parte superior en el sistema de parques de la Villa Olímpica.

Al decir de J. Busquets (1992) podemos resumir esta visión de Barcelona en su idea de ciudad compacta. Compacta en el terreno urbanístico, compacta en el terreno social. La compactación de la ciudad en el terreno urbanístico se ha producido a través de las actuaciones siguientes:

1.- Rehabilitación de los espacios interiores de la ciudad, mediante la mejora de la oferta de habitación y mediante la obtención de los espacios de esponjamiento urbanos necesarios para una mejora ostensible del paisaje urbano.

2.- Generación de la necesaria conectividad de los diversos territorios de la ciudad, intentando concluir el necesario Plan de Enlaces que ya propusiera Jausseley (1905)

3.- Creación de las áreas de nueva centralidad, mediante:

- Descentralización de la toma de decisiones urbana mediante la dotación de autonomía a los distintos distritos de la ciudad

- Descentralización de las actividades económico-sociales mediante la expansión del tejido económico y comercial a todos los barrios de la ciudad

- Creación de centros directores en los barrios periféricos hasta mitad de la década de los 80

- Potenciación de la articulación de industria, comercio y habitación en los distintos barrios, rompiendo con las consideraciones del zoning moderno

4.- Potenciación de la reserva de espacio público mediante la creación de áreas peatonales, plazas, parques, grandes centros privados de uso público zonas deportivas, etc.

5.- Dotación de sentido visual y social a las nuevas zonas mediante el programa de arte público en la ciudad con el objetivo planteado por Bohigas de “*monumentalizar la periferia*”

6.- Potenciación de la ciudad a partir de los conceptos de la sustentabilidad que afecta a toda la política medio-ambiental del Ayuntamiento

7.- Cooperar mediante el diseño de políticas comunes de transporte e infraestructuras con el resto de Ayuntamientos al definir la ciudad como el espacio en el que residen los ciudadanos que en ella viven, pero también como el espacio de uso de los *transmuters*.

8.- Aprovechar todas las potencialidades de Barcelona para ofertar al mundo entero una plaza de inversión y de turismo a nivel internacional, facilitando así la necesaria reconversión del tejido económico e industrial, el aumento de las rentas y... posiblemente, la socialización de sus ciudadanos

En definitiva, una ciudad, con un espacio público ordenado y de calidad³⁷ en el que:

- La calle no es una carretera
- La avenida no es una autopista
- El espacio público no es un almacén de trastos
- La ciudad no es un museo al aire libre

Como apuntara Jordi Parpal (1987), el espacio público requiere en primer lugar que los ciudadanos sean capaces de recuperar la exigencia por la calidad del espacio urbano y que lleguen a encontrar natural la exigible ornamentación urbana que incide en la resolución de las exigencias funcionales. Ello requiere de una nueva actitud interdisciplinaria entre arquitectos, ingenieros y artistas, que tienen el reto de diseñar el espacio público desde exigencias funcionales y presupuestarias cada vez más coercitivas. Finalmente, es preciso que la administración local, a quien corresponde la construcción y el mantenimiento del espacio público, sepa hacer suya esta actitud de cualificación para convertirla en política urbana.

³⁷ J. A. Acebillo (1987) lo planteaba certeramente “*L’espai urbà, entès com a buit entre les edificacions amb capacitat per definir l’estructura urbana, ha de tenir un ordre propi, format mitjançant lleis compositives i projectuals autònomes.*

Morfològicament, la raó de ser de l’espai urbà neix en principi de la dialèctica entre la confrontació del buit amb les arquitectures que el limiten, o de la seva autonomia respecte a les vores, però en qualsevol cas el seu caràcter està marcat, com en totes les arquitectures públiques, per una doble exigència: el reconeixement de la seva condició de component essencial de l’estructura urbana, amb les implicacions funcionals que això comporta, i alhora la seva formació com a episodi urbà significatiu i recognizable.

Aquesta doble connotació estructural i significativa ha estat sempre present en la formació dels nostres espais urbans, des de l’àgora grega fins al bulevard haussmannià, i constitueix una nota essencial de la cultura urbanística europea, sobretot a partir de la seva aplicació en les dues estructures urbanes més característiques: la plaça i el carrer.”



En la actualidad Barcelona dispone de la réplica de dos de los edificios emblemáticos del Movimiento Moderno. A la izquierda réplica del pabellón Mies van der Rohe, diseñado para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 como emblema de la modernidad de la Republica de Weimar.

A la derecha réplica del Pabellón de la República, diseñado por Sert y La Casa para la Exposición Universal de París de 1937, en pleno conflicto bélico español, y que desde nuestro punto de vista se convierte en un paradigma de lo que actualmente podemos entender por Arte Público, no tanto en relación al edificio, sino a la integración de distintas artes en el proyecto del mismo.

II. ARTE PÚBLICO Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA

« —Une statue de quoi? demanda Tristouse. / En marbre? En bronze? /— Non, c'est trop vieux, répondait l'oiseau du / Bénin, il faut que je lui sculpte une / profonde / statue en rien, comme la poésie et comme la / gloire » Apollinaire, *El Poeta asesinado*

De forma implícita, en este texto, definiendo la inclusión del arte público en el concepto más amplio de Diseño Urbano.³⁸ *“El arte público tiene como objetivo la cualificación urbana, tanto en sus aspectos físicos como simbólicos. En este contexto, podemos afirmar que, a pesar de las diferencias existentes entre distintos periodos históricos, la práctica del Arte Público es consustancial a los procesos de “hacer ciudad”.*³⁹

Las “formas” que adoptan las prácticas artísticas en el campo del Arte Público difieren de un momento a otro desde el “monumento” a la escultura “ambiental” y tan sólo tienen un valor relativo, seguramente más en el contexto de los análisis disciplinares académicos que en el contexto de las materializaciones de proyecto”. (Remesar- Ricart, 2010) o podríamos añadir *“Si la estatuaría fue el paradigma dominante durante siglos, hoy la situación ha cambiado radicalmente. La piedra y el bronce tradicionales, ceden lugar al hierro, al acero y a otros materiales. La materialización volumétrica cede lugar a la desmaterialización del objeto escultórico, a veces en forma de agua, luz y tierra [...] podemos constatar la presencia de otras tecnologías que gestionan la desmaterialización del arte mediante: la fotografía, el video, la imagen digital, el holograma o el sonido. Tecnologías de difícil implementación en el espacio público, pero utilizadas en otros medios, como la publicidad”.*⁴⁰



La Via Júlia se ha convertido en una referencia obligada para ilustrar el concepto de “monumentalizar la periferia”. Antiguo trazado sin urbanizar, el proyecto urbano supone su remodelación como eje de conexión y articulación de barrio, al mismo tiempo que como gran ejemplo del papel que el arte público puede tener en este proceso. En la imagen de la izquierda “Als nous catalans” (1986) de Sergi Aguilar. En la imagen de la derecha “Torre Favència” (1986) de Antoni Roselló.

³⁸ A menos que volviendo a la acepción original de Arte Público, formulada a finales del S. XIX, lo identifiquemos con el propio Diseño Urbano. A este respecto ver N. Ricart (2009) y J. G. Abreu (2007).

³⁹ RICART, N.-REMESAR, A. 2010

⁴⁰ REMESAR A. 2005



La Avenida Mistral, eje de entrada a la ciudad central, tras su rediseño como espacio peatonal cualificado mediante el “Homenaje a Mistral” (1995) de Norman Weiner, en la imagen contemplando el resultado de su trabajo.

En el fondo existe una cierta voluntad de intervenir en el paisaje, modificarlo y estetizarlo. *“El paisaje integral, es decir el tratamiento material del territorio asumiendo de donde viene (su memoria) y a donde va (su sostenibilidad) se convierte en uno de los actuales paradigmas de intervención. El doble movimiento de recuperación y de proyección contiene la intención de consumir los mínimos recursos, de reciclar los existentes y de reutilizarlos en otra dimensión: la cultural y turística. Por ello que el objeto material, el emplazamiento e incluso el mensaje,⁴¹ ceden lugar a los elementos naturales (el agua, la tierra y la luz) y al documento con la finalidad de construir un paisaje integral con el que las personas se sientan identificadas. Curiosamente, muchas de estas iniciativas, utilizan tecnología informacional muy sofisticada como sucede con los trabajos del equipo Wet-design o la última realización de Jaume Plensa con la Crown Fountain en Chicago.”* (Remesar-Nunes da Silva, *op. cit.*).

⁴¹ Recuperando en parte la clasificación del campo expandido de R. Krauss 1977.



La *Crown Fountain* de Jaume Plensa en Chicago (2004) traduce uno de los éxitos de la política de gestión del Arte Público en Barcelona. La producción del Arte Público en la ciudad se basó en una programación de invitaciones directas a artistas y en el rechazo a la utilización sistemática del concurso público como solución. En este sentido se adoptó una fórmula de 3/3 (un tercio catalanes, un tercio españoles, un tercio internacional) considerando siempre el hecho de potenciar la obra de artistas españoles que ya tuvieran una cierta proyección internacional, con la finalidad de ayudar a su potencialización en el sistema del arte público internacional.

Sin embargo, el diseño urbano, la fabricación de la ciudad, el arte público se han banalizado de tal forma que, algunos municipios, piensan ya en introducir “moratorias” de diseño y arte público. El diseño urbano y el arte público se han multiplicado de tal forma que la lógica del exceso ha conquistado el territorio del “hacer ciudad”. Aquí es cuando podemos preguntarnos ¿es necesario el arte público para los procesos de regeneración urbana?⁴²

⁴² Ya hace años, los vecinos de Barcelona (1997) expresaban, entre extrañeza y sorpresa, el valor que el Arte Público podía tener en la transformación de la ciudad. *“Nuestra ciudad, nuestras calles y plazas, tienen numerosas esculturas. En algún lugar hemos leído que llegan a las 500, situadas, la mayoría de ellas, en lugares céntricos como la plaza Catalunya. El Ayuntamiento de Maragall ha dado un fuerte impulso a la monumentalización de la ciudad, y un buen ejemplo de ello es la lista de artistas que han colocado sus obras en estos últimos años. Sólo una minoría son recuperaciones de una época que negó la libertad de expresión, y la mayoría son obras de creación reciente.*

En el libro ‘Barcelona, espais i escultures’ (Barcelona, espacios y esculturas), Pasqual Maragall explica que con esta política se pretende “devolver a nuestro paisaje su dignidad perdida, para crear un ambiente de controversia y de debate en una sociedad catalana amenazada por el conformismo, por el uniformismo ideológico y por el miedo a la confrontación”.

Incluso estando completamente de acuerdo con el diagnóstico del alcalde, dudamos que sólo poniendo estatuas se pueda modificar la actual sociedad catalana. No obstante, me parece positivo que muchas de estas obras se hayan colocado en la periferia y que su ubicación se haya decidido en colaboración con los autores de los proyectos urbanísticos.

Creemos que este esfuerzo económico no está suficientemente rentabilizado. Echamos en falta una amplia información entorno las obras y sus autores; es imprescindible una extensa divulgación, sencilla y pedagógica entre la población. Mientras, a falta de esta información, el saber popular va bautizando las distintas esculturas.

Las obras instaladas estos últimos cuatro años han costado 650 millones (casi 40 millones de los euros actuales) de pesetas; los artistas en general han cobrado cantidades simbólicas y el grueso del coste corresponde al coste de los materiales. El tema preocupante es la deficiente iluminación y el pésimo mantenimiento de estos monumentos; durante los últimos tiempos muchos ciudadanos y diferentes artistas han protestado en este sentido, pero nos tememos que la administración no tiene dinero ni ha previsto dotar suficientemente esta partida en los presupuestos futuros”.

En parte la respuesta ha sido la decisión de dedicar una parte del 1% de las inversiones en construcción a generar un sistema de mantenimiento, al mismo tiempo que a partir del 2004, desarrollar el Sistema de Información del Arte Público de la ciudad (www.bcn.cat/artpublic).

La respuesta no es fácil. Sí y No. Depende como se desarrollen estos procesos. Sabemos que, en estos procesos, la calificación del espacio público tiene efectos significativos sobre el mercado inmobiliario. Sabemos que los ciudadanos expresan su satisfacción por la calificación producida por el arte público.

Pero también sabemos que la aplicación mecánica de políticas de arte público pueden llevar al sinsentido, a la acumulación por la acumulación que, finalmente, sólo sirve a las lógicas del “marketing de ciudad” y no, necesariamente a las de Regeneración urbana⁴³ en el sentido que planteábamos en la primera parte.

La propia historia de la ciudad desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, nos señala que el Arte Público es necesario para “hacer ciudad”, para “arredare” la ciudad, para “amenéger” la ciudad y por extensión, el conjunto del territorio.

Sorprendentemente será en la República de Cuba, donde nos clarifiquen de forma precisa estas cuestiones.⁴⁴ El decreto que regula la práctica de cualificación del espacio colectivo en la República de Cuba plantea la “especial atención debe darse al desarrollo escultórico, monumental y muralista, con obras destinadas a perpetuar hechos históricos y la memoria de los próceres, héroes y mártires de la nación. El trabajo en esta esfera debe también contribuir al mejoramiento del diseño ambiental y a profundizar en el concepto social de esta manifestación”.⁴⁵

La ciudad y el territorio precisan de operaciones que hagan pervivir la memoria de los hechos, a través del monumento, pero precisa también de operaciones de calificación mediante la intervención artística. Pero como se ha repetido constantemente, la ciudad no es un museo. El arte público, en sus diversas acepciones, tiene sentido en el contexto del desarrollo de proyectos urbanos. Es en el marco de los proyectos en que el arte público tomará significación ciudadana.

⁴³ En este sentido consultar la crítica al paisaje “chicha aculturado” en la Tesis Doctoral de Veronica Crousse (2011).

⁴⁴ República de Cuba. Decreto No. 129 17 días del mes de julio de 1985. Resolución “*Sobre la cultura artística y literaria*”, aprobada por el Segundo Congreso del Partido Comunista de Cuba en la que se plantea lo que llamaríamos arte público, a partir de dos estrategias de intervención: dos estrategias de intervención: “*la escultura monumento*”, y “*la escultura ambiental*”. Ambas integradas en su contexto arquitectónico, urbanístico y paisajístico: la primera se destina “*a perpetuar hechos históricos y la memoria de los próceres, héroes y mártires de la nación*”; la segunda, tiene como objetivo “*enriquecer culturalmente un entorno determinado, mediante obras o conjuntos no conmemorativos*.”

⁴⁵ Prosigue el texto en su articulado “*Artículo 1.- El presente Decreto tiene por objeto establecer los lineamientos que se observarán en el desarrollo de la escultura monumental y ambiental, concebida como parte perdurable del entorno ambiental y elemento importante en la formación cultural de nuestro pueblo, y para las medidas que a ese efecto adopte el Ministerio de Cultura en su carácter de organismo rector de la esfera de las artes plásticas*” y en el siguiente artículo, el artículo 2, precisa “*El diseño ambiental, como proceso de cuyo resultado procede la integración coherente de todas las manifestaciones técnicas y artísticas, confiere diferentes significados sociales, económicos, ideológicos y culturales a los espacios urbanos y rurales, interiores y exteriores, en que nuestro pueblo desenvuelve su vida. Estas manifestaciones comprenden la escala urbanística y el diseño del paisaje, la escala arquitectónica, el equipamiento, las obras escultóricas, y otras manifestaciones de las artes plásticas, integradas al conjunto en su contexto social y cultural*”. No voy a entrar en el análisis pero el decreto cubano vuelve a plantear los principios que guiaron la emergencia de los movimientos finiseculares del *Art Public* y del *Civic Art* que debiéramos considerar como antecedentes directos de una buena parte de las actuales prácticas de Arte Público.



Desde el 2004 la ciudad dispone de un sistema de información del Arte Público elaborado por el Departamento de Urbanismo e Infraestructuras del Ayuntamiento de Barcelona y el Centro de Investigación POLIS de la Universitat de Barcelona.^{45a} Esta especie de “museo virtual” organiza la información de los contenidos artísticos desde la óptica del desarrollo urbano de la ciudad. (www.bcn.cat/artpublic). Referimos a este sistema para una exploración sistemática del Arte Público de la ciudad.

Otra cuestión estratégica al Arte Público en los procesos de regeneración urbana, se refiere a la participación. Como bien señalan Merlin y Choay,⁴⁶ a pesar de su gran utilización el concepto de participación es ambiguo y nebuloso. Sin embargo, el Consejo Europeo de Urbanistas⁴⁷ plantea la participación:

[1] cómo garantía de la mejora medio ambiental de las ciudades⁴⁸

^{45a} Con el apoyo del Ministerio de Innovación español a través de los proyectos BHA 2002-00520; HUM 2004-22086-E; HUM 2005-00420 (Arte); HUM 2006-12803-C02-01 y HAR 2009-13989-C02-01 y de los de la Generalitat de Catalunya 2005SGR0289 y 2009SGR0903

⁴⁶ MERLIN, P – CHOAY, F. (1988) 2005

⁴⁷ *Nueva Carta de Atenas 2003. La visión de las ciudades en el siglo XXI.*

⁴⁸ “La sostenibilidad —que integra las dimensiones económicas, ecológicas y sociales del cambio, fundadas en la participación y el compromiso— será un objetivo prioritario que permitirá hacer todo ello posible.”

[2] Cómo garantía de la cohesión territorial y social⁴⁹ 50

[3]) cómo garantía del cambio en la base económica de la ciudad para permitir su desarrollo en el contexto de la economía del conocimiento⁵¹

No voy a profundizar sobre el concepto ni sobre el papel que puede jugar en los procesos de implementación del arte público,⁵² sino que voy a tratar directamente de alguno de las conclusiones que los trabajos que nuestro centro de investigación ha desarrollado en esta vertiente.

Gestionar los procesos de empoderamiento⁵³ de la población se ha convertido en uno de los grandes retos de las democracias representativas, tanto de las consolidadas como de las emergentes.⁵⁴

Es obvio que, como ya se ha manifestado de forma continuada desde mediados de los años sesenta del pasado siglo, debemos entender los procesos de participación desde una perspectiva al mismo tiempo procesual y escalar.

- **Procesual**, por el hecho de que se encabalgan unos con otros, entroncan con ciclos políticos, atraviesan distintas instancias de la vida cotidiana y, sobre todo, porque un proceso conduce a otro en una lógica dinámica y espiral que supone una política clara en la gestión de la participación teniendo en cuenta que cuando se pone en marcha un proceso participativo se sabe cuando se inicia pero difícilmente se sabe cuando acaba. Los imponderables, los efectos colaterales y su gestión son muy difíciles de predecir.

- **Escalar**, porque los procesos pueden afectar a la vida cotidiana en sus diversas escalas. La gestión de los procesos de presupuestos participativos entronca con una escala territorial que, muchas veces no se circunscribe al ámbito del territorio que está abordando el proceso. En esta gestión la relación entre lo global y lo local es fundamental. Al mismo tiempo, los procesos de presupuestos participativos

⁴⁹ PINTO, Ana Júlia; REMESAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro; NUNES DA SILVA, Fernando 2010

⁵⁰ *“Las ciudades son lugares de encuentro donde se nutre la interacción social. La planificación se debe esforzar en crear un concepto de vecindad para reforzar la identidad local, el sentido de pertenencia y una atmósfera humana. En particular, las unidades más pequeñas de la ciudad —la manzana, el barrio, o el “distrito”— deben jugar un papel esencial en proporcionar un marco para el contacto humano y permitir la participación pública en la gestión del programa urbano. Al mismo tiempo, estas células urbanas han de relacionarse con la red de la ciudad, para proporcionar el contexto para la acción local. Para dar apoyo a las comunidades locales es necesario que haya flexibilidad en la toma de decisiones”.*

⁵¹ *“Otro desafío importante es el desarrollo de procesos innovadores de democracia local —buscando nuevas maneras de involucrar a todos los agentes sociales para aumentar la participación y garantizar los intereses comunes de todos los grupos. La participación de ciudadanos proporciona una mejor comprensión de sus demandas y puede iniciar una evolución cultural que lleve a la aceptación de una diversidad de soluciones para hacer frente a las diferentes necesidades de los distintos grupos, aunque conservando una identidad compartida de toda la ciudad.”*

⁵² Refiero a la tesis de doctorado de Nuria Ricart, *Cartografies de La Mina: Art, espai públic i participació*, dirigida por mí mismo y el Dr. Tomeu Vidal y presentada en la Universidad de Barcelona en 2009.

⁵³ REMESAR, A. 2008b. y REMESAR, A.; PINTO, A. J.; RICART, N. 2010

⁵⁴ Los siguientes párrafos corresponden, literalmente, a la presentación que Xavier Salas y yo mismo hicimos del proceso participativo en Baró de Viver (Barcelona) en el marco del Congreso Internacional de la ODP en Reggio Emilia (2009).

se enmarcan en la política local, con P mayúscula. Esto significa que estos procesos interfieren con los procesos legales de la orgánica de la democracia representativa y su gestión no resulta, la mayor parte de las veces, ni fácil ni tranquila.

Desde la perspectiva escalar y procesual no hemos avanzado mucho. Sin negar la importancia de la consulta y de la toma de decisiones finales, debemos procurar alternativas a esta situación.

Una primera consideración que deberíamos plantearnos es ¿qué objetivo tenemos? Simplificando las respuestas son dos. La primera es legitimar la acción de gobierno mediante estos procesos, al mismo tiempo que podemos detectar, entre la ciudadanía,⁵⁵ “síntomas” de malestar referidos a determinadas actuaciones.

La segunda se define de otro modo y, en consecuencia, tiene otras implicaciones, tanto ciudadanas como políticas. El objetivo es

[1] dar poder,⁵⁶ entendido como la capacidad de asumir y como la capacidad de solucionar un problema por parte de una determinada población, al mismo tiempo que

[2] dar poder a esta población para intervenir de forma directa —es decir política— en la toma de decisiones que van a conducir a la solución efectiva del problema.

⁵⁵ GÓMEZ AGUILERA; Fernando. 2004, pp. 36-51.

⁵⁶ Respecto al papel de la participación en el largo periodo del Modelo Barcelona, Vázquez Montalbán sentenciaba: *“¿Ha llegado plenamente la democracia a la ciudad? No del todo y para que llegara sería necesaria la presencia fiscalizadora, crítica, pero participante, de la ciudadanía. De la recuperación del movimiento vecinal depende el futuro de la ciudad y esa recuperación es tan urgente en el tiempo como necesaria en su cualidad de instrumento de transformación inteligente.*

‘No hay que darse cabezazos contra el muro de lo inevitable, sino conocer qué es necesario y qué o quiénes se oponen a la realización de la ciudad necesaria. En este vocabulario hay memoria y deseo, roza pues la subversividad en unos tiempos de descrédito de lo uno y lo otro, de propuesta de instalarnos en la dictadura del presente y sacar peras al olmo de lo inevitable.

‘La variedad de redactores, de datos y de subjetividades exigirá una cierta polémica y un necesario debate. Ojalá esta ciudad recuperara la capacidad de autpensarse sin dejar esta tarea en las exclusivas manos del príncipe y del arquitecto. Por cierto, ¿se han incluido las voces “príncipe” y “arquitecto”? Si no ha sido así, que las añadan los lectores desde la soberanía de la participación’. (1997)

En este mismo volumen, epígrafe “Los arquitectos del príncipe” se detalla *“En Barcelona, y a raíz del nombramiento de un arquitecto, Oriol Bohigas, como delegado de Urbanisme del Ayuntamiento de Barcelona en 1983, este fenómeno se volvió a producir. ‘La mayor parte de las obras oficiales, olímpicas o no, y un buen número de obras privadas pero emblemáticas, han sido proyectadas por un pequeño grupo de arquitectos.*

‘Ya sea por la capacidad profesional, ya sea por la capacidad de hacer pasillo, si hacemos un repaso a las publicaciones de la arquitectura reciente en Barcelona nos daremos cuenta de la repetición de algunos nombres: Martorell-Bohigas-Mackay, Feuater, Garcès-Soria, Piñon-Vilaplana, Bach-Mora, Tusquets-Díaz, Miralles-Pinós, Margarit-Buxadé, Bofill, Ignasi Solà-Morales, Calatrava, Borrell-Rius, Torres-Martínez Lapeña, y algunos más, no muchos.

‘Paralelamente, un pacto de silencio planea sobre la profesión. El Col·legi d’Arquitectes ya no es el fórum de debate y crítica que había sido. La posibilidad de perder un hipotético encargo oficial acalla más bocas que la falta de libertad de expresión’.

Fases del proceso y niveles de participación	Actividades de talleres de Proyecto	Validación social	Relaciones con la Administración
FASE I. Toma de decisiones sobre un problema mediante jornadas locales, fórums, formación mediante el desarrollo del trabajo...	1. Análisis de la situación 2. Diseño de escenarios		“sin”, “con”, o “contra”
Jornadas Generales de Barrio		3. Diseño de escenarios	Negociación
FASE II. Seguimiento mediante fórums, formación mediante talleres de proyecto	4. Estudio del escenario propuesto y concreción 5. Diseño del programa de funciones y usos 6. Formulación de esquemas directores		“Con” <i>partnership</i> : hoja de ruta “Contra” estrategias de resistencia “Con” soporte técnico “Contra” soporte técnico alternativo
Jornadas Generales de Barrio		7. Diseño de escenarios	Negociación / Reivindicación
FASE III. Seguimiento mediante fórums, formación mediante talleres de proyecto. Evaluación del proceso	8. Desarrollo de Proyectos 9. Proyecto “ejecutivo”		“Con” soporte técnico “Contra” soporte técnico alternativo
Jornadas Generales de Barrio		10. Aprobación	“Con” soporte técnico “Contra” soporte técnico alternativo
FASE IV. Seguimiento de la implantación del proyecto mediante fórums, comisiones de seguimiento, talleres de gestión u otras fórmulas	11. Materialización		“Con” soporte técnico “Contra” soporte técnico alternativo

Esquema de los procesos de participación en Arte Público y Diseño Urbano desarrollado por el equipo de Centro de Investigación POLIS-Grupo de Investigación Consolidado Arte, Ciudad, Sociedad de la Universitat de Barcelona, a partir de las experiencias desarrolladas en los barrios de La Mina y de Baró de Viver.

Esta definición nos plantea inmediatamente dos “temporalidades distintas”. Una lenta, otra más rápida, al mismo tiempo que nos determina “fases procesuales” que se deben organizar en un continuo. Capacitar (uno de los elementos clave del empoderamiento) es dar herramientas —conceptuales, metodológicas, instrumentales, lingüísticas, etc.—. Dar herramientas de este tipo no se logra en un tiempo corto, teniendo en cuenta que estamos manejando temporalidades físicas muy escasas. Dar herramientas requiere “tiempo”, seguramente un tiempo largo.

Pero, dar herramientas, supone, también, un cambio radical en el juego de papeles que tienen los distintos actores que participan en el proceso, especialmente en el papel que tienen los “técnicos”. Normalmente los técnicos (comunitarios, educadores, de urbanismo...) despliegan un papel de mediadores entre la población y la administración a cargo del proceso. El desempeño de su papel es muy técnico para no decir tecnocrático.

Una consideración importante. Los procesos participativos “consumen una enorme cantidad de tiempo”, recurso que en el contexto actual, es un recurso muy apreciado. Así, en los procesos participativos nos encontramos con la paradoja de que necesitamos mucho tiempo y tenemos poco tiempo. Mucho y poco que afecta a todos los actores participantes.

- Al ciudadano porque debe “restar” el poco tiempo que tiene para el descanso y lo que llamamos conciliación familiar.

- A la administración y técnicos porque, en el marco de las políticas urbanas, la gestión del tiempo de los procesos de participación “choca” con la gestión del tiempo de los procesos administrativos, de los procesos políticos, de los procesos urbanísticos...

Es por ello que, desde esta óptica escalar de la participación, debemos saber gestionar el tiempo y, como consecuencia los procedimientos —métodos, que van a permitir lograr resultados en el proceso.

Ahí reside una de las claves del éxito o fracaso de los procesos participativos. Por lo general, los métodos de trabajo desarrollados desde las perspectivas disciplinares de la Sociología o de la Politología, tienen tendencia a compactar el tiempo, a acortar al máximo los procesos entre el planteamiento del problema y la obtención de soluciones para dicho problema. No es de extrañar que, en estas circunstancias, estos métodos no superen en mucho los procedimientos habituales de la “consulta” con el resultado de reducir los problemas o soluciones a un esquema binario de blanco y negro, de a favor y en contra, de sí o de no.

F. Muñoz aborda, también la importancia del tiempo *“Pero si el proceso global de urbanización se refiere tanto a la equalización del espacio como del tiempo, entonces la persecución de sociedades urbanas sostenibles e integradas no pasa sólo por cuestionar la planificación del territorio o el diseño de la ciudad, sino que debe referirse igualmente al reparto y la gestión del tiempo”.* (op. cit. p. 213)⁵⁷

En este tipo de fase de un proceso de participación el técnico debería transponer su rol de mediador al que llamamos rol de facilitador.

⁵⁷ Puede consultarse, también, REMESAR, A.-RICART, N. 2010, pp. 89-120 y REMESAR, A. 2009, Páginas 384-388.

¿Qué sería un facilitador? Una persona preparada técnicamente que, en un proceso participativo, tiene como misión el acompañamiento del proceso y la formación —aportación de recursos instrumentales, conceptuales, metodológicos...— del colectivo participante para lograr un objetivo fundamental: que el proceso finalice con “propuestas operativas” y no únicamente con “propuestas reivindicativas”. En definitiva un “facilitador” sería quién es capaz de introducir un salto cualitativo en la estructura de argumentación de un determinado problema, sobrepasando los planteamientos y soluciones tópicos.

El trabajo de facilitación⁵⁸ requiere tiempo pero también cambio de los dispositivos metodológicos para realizar la facilitación. Los métodos de consulta no son apropiados.

Nuestra experiencia en Baró de Viver nos ha llevado a experimentar con nuevos procedimientos de trabajo que reúnen las siguientes características:

- [1] son simples en su formulación y despliegue;
- [2] son dinámicos y comprensibles permitiendo una rápida implicación por parte de los ciudadanos;
- [3] son fraccionables, con lo que permiten una buena gestión del tiempo —dentro de las limitaciones de la lentitud— produciendo resultados parciales que pueden acumularse en relación a los objetivos generales;
- [4] son divertidos, atrayentes, lo que garantiza la participación de los ciudadanos;
- [5] son formativos introduciendo, paulatinamente, recursos, conceptos, técnicas, etc., orientados a la solución del problema que se debe solucionar y
- [6] tienen capacidad multiplicadora en el entorno puesto que los resultados que se van obteniendo son físicos, visibles, tocables y explicables a parte de la población que no interviene directamente en el proceso.⁵⁹

Los resultados, como hemos comentado, “propuestas operativas” que —en una fase posterior— pueden ser objeto de negociación con la administración responsable del territorio.

En Baró de Viver entre 2004 y 2011 desarrollamos un proceso de participación ciudadana que tenía por objeto la imagen del barrio a través el espacio público y, como objetivos, plantear soluciones colectivas para ciertos espacios en desuso.

Nueve años de trabajo, obviamente ni cada día ni durante todo el día. Los resultados un programa de usos de estos espacios, asumido por todo el barrio gracias al efecto multiplicador que mencionamos, y que concentraba buena parte de las soluciones posibles, incluidas algunas formales, para conseguir un espacio público de calidad.

Con los resultados, visibles, comprensibles y tocables —una maqueta, no una lista de proposiciones— los vecinos del barrio entraron en un proceso de negociación con el Ayuntamiento (distrito) que se prolongó casi un año. Una parte y otra tenían ARGUMENTOS, una parte y otra podían CONTRARGUMENTAR los argumentos de los otros.

⁵⁸ REMESAR, Antoni; VIDAL, Tomeu; VALERA, Sergi; SALAS, Xavi; RICART, Núria; HERNÁNDEZ, Adriana; REMESAR, Nemo. 2004, pp. 75-80.

⁵⁹ Ver REMESAR, A.; VALERA, S.; VIDAL, T.; SALAS, X. 2003

El resultado, innovador, un acuerdo a tres partes entre Vecinos, Ayuntamiento y Universidad, para profundizar y avanzar en los resultados obtenidos, hay que decirlo, en un escenario complejo y variable sobre todo por la crisis económica.



Baró de Viver es un pequeño barrio situado en el NE de Barcelona y totalmente segregado del resto de la ciudad por vías férreas, nudos viarios, zonas industriales.

Los resultados de la primera fase permiten desplegar un conjunto de soluciones programáticas que deben pasar al estadio de “proyecto previo”. El proceso se acelera, no sólo por la voluntad política de llevar a ejecución una parte del programa desarrollado por los vecinos, sino por el propio interés de los vecinos de ver plasmados y realizados alguno de aquellos sueños que les robaron tiempo y energía y que fueron capaces de negociar entre ellos y de compartir con el resto del barrio. En las negociaciones

posteriores con el Distrito de Sant Andreu, las propuestas de los vecinos fueron recogidas en el PAD (Plan de Actuación de Distrito) y en la candidatura de reforma del barrio en el marco de la financiación de la Ley de Barrios.



La firma de un convenio de colaboración entre vecinos, distrito de Sant Andreu y Universidad de Barcelona, permitió el desarrollo de varios proyectos participativos relacionados con la calidad del espacio público que, finalmente se pudieron convertir en obras ejecutadas. En la imagen "Mural de la Memoria". Aprovechando el soporte de una barrera acústica, se desarrolló un proceso de trabajo en que los vecinos "escribieron su historia, la historia del barrio". En este proceso fue fundamental la aportación de fotografías por parte de todos los vecinos. El objetivo de proyecto fue (1) aumentar el orgullo cívico de los residentes del barrio y (2) iniciar el proceso de "monumentalización" de la zona, puesto que hasta el momento de la instalación de este Mural (febrero de 2011) el barrio no disponía de ninguna obra de Arte Público.



Otra de las intervenciones derivadas del proceso de participación fue la reordenación de la Rambla de Ciudad de Asunción. Esta reordenación incorporaba asfaltado de la plataforma central, diseño de arborización y mobiliario urbano, así como la construcción del “Monumento a las Casas Baratas”.



Como puede verse en la imagen inferior, la utilización de asfalto de color permite intervenciones compactas y coherentes pero de bajo coste. En 2008, siguiendo también un proceso de participación, pudimos realizar el proyecto de la Rambla de La Mina, otro barrio de periferia de Barcelona.



El proceso participativo no ha finalizado. En las ilustraciones imágenes del taller de participación en que se plantea la posibilidad de que los vecinos intervengan sobre el monumento a las casas baratas.

Como se aprecia, la búsqueda de soluciones concretas, tiene un efecto importante en la gestión del tiempo. Hay “poco” tiempo, porque si alargamos el tiempo no vamos a poder ver, tocar y disfrutar las soluciones. Por ello es importante proceder a un replanteo metodológico: los problemas ya no se plantean desde el tedio repetitivo de las reivindicaciones históricas, sino desde las “soluciones” aportadas en el programa de espacios públicos participado por todos los actores.

Este hecho permite trabajar a varias bandas a la vez, puesto que los actores implicados en las distintas soluciones, no forman parte de los mismos colectivos. Podríamos decir que entramos en una fase de soluciones más “sectoriales”. Por ello, es importante mantener el efecto de “multiplicación” entre los distintos colectivos del barrio y por ello es fundamental diseñar una estrategia de “meeting points”. Es decir cuándo, cada cuánto nos encontramos todos —en ambiente festivo, en jornadas, etc.— para poder hacer una valoración colectiva de lo que se está desarrollando sectorialmente y poder seguir con las etapas planteadas para llegar a la solución.

En estas circunstancias el papel del técnico se modula de forma distinta a la que vimos. Continúa siendo facilitador, pero seguramente con menor aportación formativa (no hay tiempo). Pero opera ya como mediador en una doble dimensión. Por una parte “entre” los distintos colectivos barriales, por otra entre vecinos-ayuntamiento / ayuntamiento-vecinos, sin olvidar una necesaria “mediación técnica” entre vecinos-técnicos.

Por el momento al actuar en un escenario controlado de gestión de tiempo entre Administración y vecinos, el trabajo se desarrolla con normalidad. No hay presión exógena y el desarrollo del trabajo no está produciendo efectos colaterales que pudieran perjudicar los intereses de administración y administrados.⁶⁰

Pero, dado el contexto político y económico de la ciudad, esta relativa paz que permite un buen desarrollo del trabajo podría romperse por causas exógenas. No debemos olvidar que este barrio de Barcelona es limítrofe con uno de los proyectos de futuro de la ciudad: el eje de La Sagrera.

Los procesos de participación deberían perseguir generar poder, en el sentido antes señalado, hacer que los ciudadanos se apropien de su propia ciudad, no tan solo en la utilización, sino, también, en la creación de sus formas.

Los resultados factuales mejora del espacio público. ¿Serán suficientes para denominarlos Arte Público?

⁶⁰ Sin embargo, las elecciones municipales de marzo del 2011 dieron el triunfo a la derecha nacionalista por primera vez desde 1979, lo que ha supuesto un frenazo a los procesos de trabajo y de desarrollo de proyectos.

EL ESTATUTO DEL ARTE PÚBLICO⁶¹

La primera pregunta que nos puede venir a la cabeza cuando contemplamos el Mural de la Memoria de Baró de Viver es ¿es una obra de arte público?

Hace ya algunos años escribía⁶² intentando delimitar el campo que se denomina Arte Público “*El arte público está bajo sospecha*”. Desde los años cincuenta del s. XX el interés de sacar el arte —sobre todo el arte contemporáneo— en tales, dibujan un escenario muy particular: las formas tradicionales de representación (los monumentos y alegorías) van siendo substituidas por obras de arte contemporáneo que ocupan distintos espacios públicos: calles, parques urbanos, pero también espacios naturales; bibliotecas, hospitales, edificios públicos, llegando incluso a estos “falsos espacios públicos” que son los centros comerciales.

Pero en pleno contexto de la ruptura de los lenguajes tradicionales de operar en el espacio público,⁶³ los artistas intentan exportar al espacio ciudadano las formas y materiales que desde inicios del s. XX se han estado experimentando en el contexto de la galería de arte⁶⁴ y las aproximaciones conceptuales y espaciales al territorio contenidas en las rupturas del minimalismo, el conceptualismo y el *Land Art*.

Todo género de pequeñas y grandes esculturas, de todo tipo de materiales, pero también murales, elementos de mobiliario, pavimentos, fuentes, paradas de autobús o de metro, puentes y arcos, torres de comunicación, vallas, sistemas de señalización, *outdoors*, opis, señales luminosas, por no hablar de las “acciones”, ... se convierten en el objeto de las prácticas artísticas en arte público en un contexto de expansión de los límites de las disciplinas artísticas tradicionales.⁶⁵ Así, la lógica de los campos tradicionales, sustentada en el dominio de un “medio de expresión y sus materiales asociados” queda substituida por las operaciones lógicas necesarias para la realización de una obra, por lo que cualquier medio es válido.

En un reciente artículo Joana Cunha Leal⁶⁶ establecía “*El Arte Público cuestiona la hipótesis principal de la teoría del arte contemporáneo, ya que, desafía dramáticamente la concepción de la autonomía del trabajo creativo. Me estoy refiriendo a la idea de que el arte público no puede ser meramente pensado como otro territorio disponible para el arte contemporáneo. Sino que, por el contrario, el arte público tiene*

⁶¹ LECEA, Ignasi de. 2004, pp. 5-17.

⁶² REMESAR, A. 1997

⁶³ Tradicionalmente las formas artísticas que ocupaban el espacio público podían estar exentas (estatuas) o incorporadas a los edificios (relieves). La forma-monumento tradicional consistía en el retrato (incluso cuando la pieza era una alegoría) sobre un pedestal que contenía alguna placa o inscripción.

⁶⁴ REMESAR, A. 2003

⁶⁵ KRAUSS, Rosalind 1993 [1983], pp. 31-42

⁶⁶ CUNHA LEAL, J. 2010, pp. 35-52.

que adaptarse al complejo y exigente contexto del espacio público, donde a los artistas no se les debería permitir nunca desplegar libremente su voluntad creadora”.⁶⁷

Buena parte de las discusiones acerca de si una obra de arte público es arte se fundamentan en la persistencia del principio de autonomía del arte. De ahí la complicada situación en que programas de arte público —o simples intervenciones— se rigen por un doble patrón. Por una parte las reglas del juego establecidas para el diseño de la ciudad. Por otra, las reglas derivadas del complejo sistema galería-museo que no tiene por objeto la ciudad, sino la obra de arte.⁶⁸

Pero ya hace algún tiempo G. C. Argan apuntaba *“La estética no es una cuestión de belleza o de fealdad, sino de significado”*. Y, en este caso, como en el del lenguaje, el significado es una construcción social, históricamente determinada.

Debray⁶⁹ señalaba muy acertadamente que el “monumento” es *“el útil por excelencia de una producción comunitaria [en tanto que el monumento] atrapa el tiempo en el espacio y convierte lo fluido en duro, es la habilidad suprema de un único mamífero capaz de producir una historia [...] El hombre sin monumento es la barbarie; el monumento sin hombres es la decadencia”*. A partir de este posicionamiento Debray distingue:

El monumento mensaje	Que se refiere a un acontecimiento pasado, real o mítico
El monumento forma	Hecho arquitectónico, civil o religioso; antiguo o contemporáneo que se impone por sus características intrínsecas, de orden estético o decorativo, independientemente de sus funciones utilitarias o de su valor de testimonio
El monumento trazo	Es un documento sin motivación ética o estética

No es de extrañar que Oriol Bohigas, uno de los artífices de la reconstrucción de Barcelona planteara la “monumentalización de la periferia” como un eje fundamental de la reconstrucción de la Ciudad Condal. *“El monumento es la expresión de una identidad y no un enorme y retórico vacío construido para ocultar los hechos problemáticos”*.⁷⁰

⁶⁷ La organización PPS (Project for Public Spaces) señala acertadamente que el espacio público ni es una galería ni es un museo y que las reglas para evaluar la implantación del arte público difieren radicalmente de las que se aplican para la exposición de la obra de arte. Una obra de arte público, para tener éxito, debe pasar por un proceso de recreación, aceptación y apropiación por parte de los usuarios del espacio. Si los códigos utilizados para construir la obra (identidad, estructura, significado) no son apropiados por los usuarios, la obra de arte producirá (1) incompreensión; (2) depreciación de los posibles significados(¿Qué es esto?); (3) confusión entre innovación y extravagancia; estereotipación de la obra; (4) usos no esperados de la obra; (5) agresiones; (6) vandalismo (<http://www.pps.org/>).

⁶⁸ Las políticas de arte público dependen, por lo general de los Departamentos de Cultura de las distintas administraciones. Pocas ciudades, Barcelona es una excepción, se han dotado de los mecanismos necesarios para ligar las prácticas artísticas con las de diseño urbano con el objetivo de conseguir obras de arte ajustadas a los procesos de hacer ciudad.

⁶⁹ DEBRAY, Régis. 1980 pp. 27-44

⁷⁰ BOHIGAS, Oriol. 1985

Pero ¿qué podemos entender como expresión de una identidad? ¿Cómo traducimos esta identidad en una expresión? ¿Quién decide el tipo de identidad?

Diversos autores han intentado responder a estas preguntas. No es el momento aquí de profundizar en la discusión.⁷¹ De forma simple y siguiendo a Lewis⁷² y Blake⁷³ las operaciones que pretendan tener éxito en cuanto a poner en marcha la simbolización necesaria para lanzar los procesos identitarios, debe regirse por algunos patrones de orden ético que se sustenten en los siguientes valores:

- *El valor de la diversidad.* Se puede mantener el paisaje urbano existente, calificándolo
- *El valor de la innovación,* experimentando nuevos materiales y nuevos modos de utilizar los antiguos
- *El valor del placer social* trabajando a una escala humana
- *El valor de la expresión creativa* vehiculando las capacidades y previniendo la idea de realizar una “obra de arte”
- *El valor social del arte,* empleando las intervenciones artísticas como una forma de promoción y desarrollo local
- *El valor ambiental* haciendo que los elementos incorporados mejoren el entorno, tanto en su aspecto físico como social

Señalaba muy acertadamente Cunha Leal⁷⁴ que en referencia al arte público “*Particularmente en juego aquí, está la capacidad de las formas participativas de intervención en el ámbito público —que dependen no de un efecto de oposición, sino del consenso social— para eclipsar la incredulidad generalizada sobre su pregnancia estética*”.⁷⁵

⁷¹ BRANDÃO, Pedro. 2011. El prefacio del libro es de VALERA, Sergi. Ver también VALERA, S. (2010), pp. 125-136.

⁷² LEWIS, J. 1990

⁷³ BLAKE, P. 1974

⁷⁴ *op. cit.*

⁷⁵ Recordemos lo que decía Susan Lacy «*works of public art enter a preexisting physical and social organization. How the work relates to, reinforces or contends with the forms of expression of that community is a question that contributes to the critical dialogue*». Y añade “*Whether it operates as symbolic gesture or concrete action, new genre public art must be evaluated in a multifaceted way to account for its impact not only on action but on consciousness, not only on others but on the artists themselves, and not only on the artists’ practices but on the definition of art. Central to this evaluation is a redefinition that may well challenge the nature of art as we know it, art not primarily as a product but as a process of value finding, a set of philosophies, an ethical action, and an aspect of a larger sociocultural agenda*”. LACY, S. (ed). 1995

III PARA CONCLUIR

Las obras realizadas en Baró de Viver, son obras de arte público. Cumplen con los argumentos que hemos expuesto y en resumen:

- Conmemoran
- Mejoran el paisaje
- Ayudan a generar el orgullo de barrio y a identificar una comunidad
- Facilitan el empleo del espacio público y,
- Sobre todo no son de nadie y son de todos dado que son de autoría colectiva derivada de un proceso de participación real

No siempre ha sido así en la Barcelona que hemos tratado de describir. La participación siempre ha sido un *leiv motif* del “modelo”, pero en pocas ocasiones ha superado el nivel de negociación derivada de la confrontación entre vecinos y administración.⁷⁶ El modelo ha derivado hacia actuaciones más de

⁷⁶No hace tanto, los vecinos de Barcelona (ver La Barcelona de Maragall) planteaban que la participación es un “Tema planteado permanentemente por las asociaciones de vecinos; cabe recordar que reivindicábamos “ayuntamientos democráticos y participativos”. La participación de los movimientos ciudadanos en las transformaciones realizadas en Barcelona durante los últimos años ha sido muy deficiente, bien sea por las limitaciones de las propias asociaciones de vecinos, bien por las poquísimas facilidades dadas por el Ayuntamiento.

Las prisas, añadidas a la falta de voluntad política, suelen dar como resultado una cuota muy baja de participación. Por lo que se refiere a la participación en general de la sociedad civil, desde hace un tiempo existe un flamante reglamento de participación, del cual destacan algunas limitaciones:

Audiencias públicas. El reglamento obliga a celebrarlas anualmente, para presentar los presupuestos anuales y rentas fiscales. Hasta la actualidad se han celebrado sin prácticamente avisar a los ciudadanos, la administración se resiste mucho a convocarlas.

Carta municipal. Por lo que se refiere al compromiso de elaborar una nueva carta municipal, se incumplen una vez más los plazos. El movimiento asociativo considera urgente contar con esta nueva carta. Nos remitimos a una propuesta de modificaciones publicada en La Barcelona dels barris: Se deben reconocer explícitamente a las asociaciones de vecinos; y también la obligatoriedad de una memoria participativa como un apartado más de todo proyecto urbanístico, cultural o de servicios sociales. Respecto a los distritos, deberían ser unos órganos de gobierno y los consejeros deberían ser elegidos por sufragio universal. Participar es poder y aumentar el grado de participación es profundizar en la democracia.

Consejo Consultivo de Entidades. Los que existen en los distritos no acostumbran a recoger la realidad e incluso alguno —caso de Nou Barris— no está ni constituido.

Consejo de distrito. Actualmente los plenos del distrito son débiles canales de participación. Acostumbran a estar mal convocados, ocasionalmente el carácter presidencialista del regidor de turno los ahoga, y si se tratan temas importantes, el concejal y los consejeros son la voz de su amo —la plaza de Sant Jaume—. La asistencia a los plenos de distrito es muy irregular, pero a pesar de todo, son instrumentos válidos.

Derecho de voz en los plenos. Derecho no reconocido en los plenos del Ayuntamiento de Barcelona, al contrario de lo que pasa en otros ayuntamientos de Cataluña.

Derecho de información. Sin información no hay participación. Derecho fundamental y a menudo difícil de alcanzar. Conseguir una reunión o tener copia de un expediente son, a veces, objetivos inalcanzables”.

imagen externa, pero ha continuado cultivando los principios de los proyectos urbanos contextuales y concretos.

Sin embargo, parafraseando a G.C. Argan⁷⁷ una parte importante de la “reconstrucción de Barcelona”, no está “hecha por sino parar”. En parte se han acallado los gritos colectivos que permiten a cada quien sentirse orgulloso de haber participado en el proceso que llevó a la materialización de estos proyectos.

En Baró de Viver, una experiencia excepcional, hemos conseguido obras que eluden la banalización urbanal y que se alejan de la ciudad del espectáculo para calificar la ciudad real.⁷⁸

Como también plantea Argan (1987) *“La estética de la ciudad no es cuestión ni de belleza ni de fealdad, sino de significados. Es un conjunto complejo de informaciones en el que la calidad de las imágenes recibidas garante la originalidad y la eficacia de los mensajes; al tiempo que es emisora y receptora, puesto que podemos decir que todo ciudadano, voluntaria o involuntariamente, marca la ciudad. Está claro que mensajes y señales tienen intensidades y longitudes de onda muy distintos. Los grandes edificios representativos comunican valores que se consideran generales y permanentes, constitutivos de las comunidades ciudadanas, elementos de su homogeneidad pasada, presente y futura; otros elementos tienen caducidad previsible, al tiempo que no faltan mensajes y señales instantáneos y efímeros, como el mobiliario urbano, los escaparates, los rótulos, las señalizaciones, incluso los medios de transporte y la gente que pasa por la calle. Con su propio ser, la ciudad manifiesta su devenir: tiene fases de formación y de extinción, de progreso y de decadencia. No es un hecho casual, son que se ha pensado históricamente ... e implica méritos, responsabilidades y culpas”*.

Algunas de las críticas más recientes consideran el fracaso del “modelo Barcelona” y, como señalábamos, las acercan a las políticas urbanas de la banalidad. Sin embargo, atrás, queda una historia de “reconstrucción” que ha posibilitado un cambio histórico. De esta historia deberíamos aprender, como sus artífices aprendieron de la historia anterior. Pero como ello, también de modo crítico, sabiendo ver la luces y las sombras, sabiendo separar las luces de las sombras. Podría ser que como plantea Harvey (1990:359) una cierta reconducción del modelo posibilitaría *“to launch a counter-attack of narrative against the image, of ethics against aesthetics, the problems of time-space compression, and the significance of geopolitics and otherness are clearly understood [...] From the standpoint of the moderns, every age is judged to attain the fullness of its time, not by being but by becoming. I could not agree more”*.

⁷⁷ ARGAN, J. C. 1968

⁷⁸ “ ... is there an alternative to the pessimistic notion, all too well documented by recent assessments of arts-led regeneration projects, of the «city of the spectacle», —term used by Harvey (1987)— where the arts only contribute to increasing cultural standardization and commodification, social inequality and spatial segregation?”. BIANCHINI, F. A. 1990

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *Barcelona: arquitectura y ciudad: 1980-1992*. Introducciones de Oriol Bohigas, Peter Buchanan, Vittorio Magnano Lampugnani. Publicació Barcelona: Gili, copo 1990
- AA. VV. *Barcelona: La Segona Renovació*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona Publicacions, 1996.
- AA. VV. *Barcelona: Gobierno y Gestión de la Ciudad. Una Experiencia de Modernización Municipal*. Barcelona: ediciones Días de Santos, S.A., 1999
- ALABART, Anna; NAYA, Andrés; PLUJA, Marta (Coord.) *La Barcelona dels Barris*. Barcelona: Federació d'associació de Veïns i Veïnes de Barcelona. 1999. Ajuntament de Barcelona.
- ARANTES, O.; VAINER, C; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único. Desmachando consensos*. Petrópolis. Ed. Vozes, 2002
- ARGAN, J. C. *Proyecto y Destino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1968
- BOHIGAS, Oriol. *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1985
- AUGÉ, Marc (1992). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona. Gedisa, 2000
- AZÚA, Félix. "El hundimiento del Titánic". *El País*, 14/05/1982
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture. Elements de sémiologie*. Paris. Mediations/Livre de poche, 1965
- BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 1998
- BIANCHINI, F. A new Renaissance? The arts and the Urban Regeneration Processes, en MACGREGOR & PIMLOTT (Ed.) *Tackling Inner Cities*, Oxford, Clarendon Press, 1990
- BLAKE, Peter. *Form follows Fiasco*. Boston. Toronto. 1974
- BORJA, Jodi. *Barcelona: un modelo de transformación urbana I* Publicació Quito: Programa de gestión Urbana (PGU-LAC), 1995
- (Con Zaida Muxí) *El Espacio público: ciudad y ciudadanía Barcelona*. Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis: Electa, copo 2003
- *Llums i ombres de l'urbanisme de Barcelona*. Barcelona: Empúries, 2010
- (con Manuel Castells) *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: United Nations for Human Settlements (Habitat): Taurus, 1999 4a ed.
- BRANDÃO, P. *A Cidade entre desenhos*. Profissões dl desenho, ética e interdisciplinaridade. Lisboa. Livros Horizonte.2006.
- *Imagen de la ciudad. Estrategias de identidad y comunicación*. Barcelona. Publicacions Universitat de Barcelona, Col. Imagen, 2011. El prefacio del libro es de VALERA, Sergi "La pérdida del espacio público: antídotos". Ver también 125-136.
- BUSQUETS GRAU, Joan. *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004
- CAPEL SÁEZ, Horacio. *El Modelo Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2005
- CUNHA LEAL, J. On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory, *On the w@terfront, The online magazine on Waterfronts, Public Space, Public Art and Civic Participation* Public art and Urban Design. Vol.16, Issues on theory and interdisciplinarity Decembre, 2010, pp. 35-52. ISSN 1139-7365
- DEBRAY, Régis. *Trace, forme ou message?* Cahiers de la Mediologie, 7, pp.27-4
- DELGADO, Manuel. *La Ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid; Los Libros de la Catarata, copo 2007
- FAVB. *La Barcelona de Maragall*. Madrid. CAVE - Biblioteca Básica Vecinal, 1997

- DE TORRES I CAPELL, Manuel. *La Formació de la Urbanística Metropolitana de Barcelona: L'urbanisme de la diversitat*. Barcelona: Mancomunitat de Municipis de l'Àrea Metropolitana de Barcelona, 1999
- DE CÁCERES, Rafael; FERRER, Montserrat. *Barcelona, Espai públic*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, regidoria d'Edicions i Publicacions, 1993
- ESTEBAN, Juli; BARNADA, Jaume. *Urbanisme a Barcelona*. Barcelona: Sector Urbanisme, Direcció de Serveis Editorials, Ajuntament de Barcelona Publicacions. 1999
- FONT, Antoni; SOLA-MORALES, Manuel; *et al.* (Coord.). *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* N° 87. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. 1972
- FONT, Antonio. *La Construcció del Territori Metropolita: Morfogenesi de la Regió Urbana de Barcelona*. Barcelona: Àrea metropolitana de Barcelona, Mancomunitat de Municipis, 1999
- FRAMPTON, Kenneth. *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia en FOSTER, Hal et al. La posmodernidad*. Barcelona. Barcelona: Kairós, 1986
- *Modern Architecture, A Critical History*. London. Thames and Hudson, 1980
- The catalytic city: Between strategy and intervention. *World Heritage Papers*, 5, 2003: 71-80. The UNESCO World Heritage Centre
- GÓMEZ AGUILERA; Fernando. Arte, ciudadanía y espacio público. *On the w@terfront, The online magazine on Waterfronts, Public Space, Public Art and Civic Participation Public art and Urban Design*. Vol.5. Arte Público: memoria y ciudadanía, 2004, pp. 36-51. ISSN 1139-7365
- HALL, Peter. *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning in the twentieth century*, Oxford: Basil Blackwell, 1988
- HARVEY, David. *The postmodern condition*. San Francisco, Polity Press. 1990
- KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass. MIT Press, 1977)
- Sculpture in an expanded field, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (ed. Hal Foster). Seattle: Bay Press, 1993 [1983], pp. 31-42
- LACY, S. (ed). *Mapping the Terrain. New Genre of Public Art*. Bay Press, 1995
- LASH, S. & URRY, G. *Economies of time and Space*. London. Sage, 1994
- LECEA, Ignasi de. Arte Público, ciudad y memoria. *On the w@terfront, The online magazine on Waterfronts, Public Space, Public Art and Civic Participation Public art and Urban Design*. Vol. 5. Arte Público: memoria y ciudadanía, 2004, pp. 5-17. ISSN 1139-7365
- LEWIS, J. *Art, Culture & Enterprise*. Routledge, 1990
- MARTÍ, Francisco; MORENO, Eduardo. *Barcelona ¿a dónde vas?* Barcelona. Ed. Dirosa, 1974
- MERLIN, P. – CHOAY, F. (1988) *Dictionnaire de l'Urbanisme e de l'aménagement*. Paris. PUF, 2005
- MONCLÚS, F. J. El "Modelo Barcelona" ¿una fórmula original? De la "Reconstrucción" a los proyectos urbanos estratégicos (1979-2004). *Perspectivas Urbanas / Urban perspectives*. N°3, 2003. <http://www.etsav.upc.edu/urbpersp/num03/index.htm>
- MORENO, Eduar; VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Barcelona, cap a on vas?* Barcelona. Ed. Triangle, 1991
- MUÑOZ, Francesc. *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona. Gustavo Gili, 2008 ISBN 978-84-252-1873-6
- PARDO, José Luís. *La Banalidad*. Barcelona, Anagrama 2004
- SOLA-MORALES I RUBIÓ, Manuel de ... (*et al.*). *Barcelona: remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la Ribera Oriental*. Barcelona: Gili, 1974

- MCNEILL, Donald. *Urban Change and the European Left: Tales From the New Barcelona*. New York: Routledge, 1999.
- MONTANER, Josep M^a. (ed.). *Barcelona 1979 - 2004: del desarrollo a la ciudad de calidad*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999. ISBN 84-7609-909-6
- PINTO, Ana Júlia; REMESAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro; NUNES DA SILVA, Fernando. *Planning Public Spaces Networks towards Urban Cohesion*. 46th ISOCARP International Congress. Nairobi, Kenia, 19 -23 septiembre, 2010
- REMESAR, A. Public Art. An Ethical Approach en REMESAR, A. (Ed.). *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*. Barcelona. Monografies Socio Ambientals 6. Publicacions de la Unviersitat de Barcelona 1997 ISBN 84-475-1737-3. Accesible on-line www.ub.edu/escult/epolis/epolis.htm
- REMESAR, A. Arte e Espaço Público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano en BRANDÃO, P. – REMESAR, A. (Ed.) *Design de Espaço Público: Deslocação e Proximidade, Lisboa*. Centro Português de Design, 2003
- REMESAR, A. Civic Empowerment: A challenge for Public Art and Urban Design en Acciaiouli, M.- Cunha Leal, J. – Maia, M. H. *Arte e poder*. IHA. Estudos de Arte Contemporânea. Lisboa, 2008, pp. 421-424
- REMESAR A. Ornato público, entre a estatuária e a Arte Pública. En AA. VV. *Estatuária e Escultura de Lisboa*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005
- REMESAR, A. Només edificis o també entorns?. *Quaderns d'Acció Social i Ciutadania* SEP. 2008 Número: 3 Páginas, inicial: 67 final: 70 Barcelona (ESPAÑA) ISSN: 1888-4636
- REMESAR, A. Citizens vs. Users / Consumers. En Maringe, Félix & Guedes, M-Graça (Ed.). *Global Competitiveness in Higher Education: New Marketing Challenges for Research and Practice*. Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, Dezembro 2009
- REMESAR, Antoni; VIDAL, Tomeu; VALERA, Sergi; SALAS, Xavi; RICART, Núria; HERNÁNDEZ, Adriana; REMESAR, Nemo. Poblenou y La Mina [Barcelona], participación creativa con la metodología de las CPBoxes. *On the w@terfront, The online magazine on Waterfronts, Public Space, Public Art and Civic Participation Public art and Urban Design*. Vol. 5. Arte Público: memoria y ciudadanía, 2004, pp. 75-80. ISSN 1139-7365
- REMESAR, A.; VALERA, S.; VIDAL, T.; SALAS, X. Public art and urban design: the challenge of civic participation en Brandão, P. (Ed.) *User Design*. Lisboa. Centro Português de Design, 2003
- REMESAR, A.; PINTO, A. J.; RICART, N. *Citizen Participation. Challenges and Opportunities*. 54th World Congress Porto Alegre, 14th-17th November 2010
- REMESAR, A. – NUNES DA SILVA, F. Arte Pública e Regeneração Urbana en AA. VV. *Arte Pública e Cidadania. Novas Leituras da Cidade*. Lisboa, Caleidoscópio 2010
- REMESAR, A.- RICART, N. ¿Arte contra el pueblo? Cuestiones de participación y accesibilidad. En AA. VV. *Arte Público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación*. Valladolid. AECA, 2010, pp. 89- 120. ISBN 978-84-614-2152-7
- SUBIRÓS, Pep; ACEBILLO, Josep. (et al). *El Vol de la Fletxa. Barcelona 92: Cronica de la reinveniô de la Ciutat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, Electa España, Ajuntament de Barcelona, ISBN 84-8156-007-3
- VALERA, Sergi. (2010). Identidad y significado del espacio urbano desde una perspectiva psicosocioambiental. Nuevo espacio público y nuevos retos sociales. *Arquitectonics*, 19-20, pp. 125-136.

2 El lugar del arte y el lugar de la memoria

MARIO MONTALBETTI

“El lugar de la memoria” es una frase intencionalmente ambigua que alude tanto a la posición de la memoria dentro de las facultades cognitivas humanas cuanto a un cierto proyecto del Estado Peruano de consagrar un Museo en homenaje a las víctimas del terrorismo denominado, precisamente, “El lugar de la memoria”.

Se suele decir que el ser humano es el único animal que comete el mismo error dos veces. Y la moraleja que se suele extraer de este dicho es que recordar debería servirnos para evitar el error, como aparentemente le sirve a los otros animales. Como todos los dichos, éste también tiene un lado cierto y un lado perverso. El lado cierto es obvio: es preferible no cometer errores a cometerlos; y si la memoria ayuda a no cometerlos, tanto mejor. En esto, la frase se parece a esa otra frase que dice que el diablo sabe más por viejo que por diablo— y sin embargo, el diablo también sabe por diablo. Hay algo en la memoria, en revivir eventos pasados, que resulta valioso como dato para el cálculo al momento de obrar en el presente.

Este lado cierto de la memoria tiene muchos usos, especialmente cuando hablamos de memoria reciente. En el caso de la poesía, por ejemplo, es imposible leer un poema sin hacer funcionar la memoria: es indispensable, por ejemplo, recordar rimas internas y externas, metros, ritmos, palabras, para poder retomarlos más adelante. Un poema nunca es lineal en el sentido estricto: requiere volver sobre sí mismo para retomar ciertas cosas que la memoria nos las tiene ahí, nos las guarda para su empleo. Un ejemplo rápido: el primer verso de los *Heraldos Negros* de César Vallejo requiere, además de las palabras organizadas linealmente en el sintagma, que recordemos no los golpes de Dios sino los del ritmo, que aparecen antes.

hay golpes en la vida tan fuertes yo no sé

Aquí hay cuatro golpes métricos y si no los recordamos, perdemos buena parte del sentido del poema y no entenderíamos 15 versos después el éxito del verso penúltimo que indica que “todo lo vivido”

se empoza como un charco de culpa en la mirada.

Similarmente, en el caso de la música es imposible apreciar una sonata, una sinfonía, una balada, un bolero, sin recordar los compases o los versos anteriores, que siempre deben ser re-tomados para poder seguir. En buena cuenta, esto es lo que hace el lado cierto de la memoria: nos permite *re-tomar algo para poder seguir*.



Concurso arquitectónico "Lugar de la Memoria", proyecto ganador.

Pero, como he dicho, la memoria tiene un lado perverso, una cierta proclividad a la cosificación del recuerdo y a su consiguiente fetichización. Cuando la memoria asoma este lado perverso se nos aparece como algo bueno en sí porque nos promete ayudar a recordar *lo que pasó*. Y, aparentemente, saber *lo que pasó* puede ser un instrumento idóneo para permitir (o evitar, según sea el caso) que lo que pasó vuelva a pasar —es decir, un instrumento para “no cometer el mismo error dos veces”, un instrumento animal.

El problema con este lado perverso es que pareciera que la memoria tiende un puente directo entre la actividad del recuerdo y lo que pasó, de tal forma que parece ser suficiente recordar para que *lo que recordamos* coincida con *lo que ocurrió*, y una vez hecha esta asimilación la memoria puede *fijar* lo que ocurrió para darle cerrazón, para determinar, como decimos, “de una buena vez”, qué fue lo que pasó. Objetivar nuestro recuerdo es lo que permite darle una zurcida y presentarlo como hecho reificado.

Es, entonces, cuando la memoria aparece como un fin en sí mismo, como una cosa, que asoma su lado perverso.

Si la memoria no nos o permite re-tomar algo, la memoria se vuelve, por ejemplo, nostalgia. A diferencia del recuerdo del ritmo en el poema de Vallejo, la nostalgia no es un dato; es meramente un recuerdo hecho cosa, de tal forma que nuestra única relación con el hecho nostálgico es sentir placer o displacer, repulsión o atracción, y ello sólo es posible si el objeto del recuerdo se nos aparece como un dato cerrado en sí mismo, un dato cuya cerrazón lo hace precisamente, *otro* —y no algo que nos permite retomar otra cosa. La distancia entre esa cerrazón y el sujeto que la experimenta (o que la construye) es lo que llamamos nostalgia. En estos casos, la memoria no aparece como dato que debe ser re-tomado para seguir, sino como cosa al final de una distancia.

En general, el lado perverso de la memoria es aquél que no trata de incorporar el recuerdo al presente para continuar un *sentido* sino aquél que trata de dejar lo recordado en el pasado como forma higiénica de no afectar al presente. La nostalgia, por ejemplo, es la muerte del sentido. No me opongo a la nostalgia como perversidad; después de todo es lo que nos permite gozar de boleros, blues y rancheras. Pero es claro que la nostalgia no es la que nos impedirá cometer el mismo error dos veces; al contrario, probablemente lo asegure, porque la nostalgia no hace sino repetirse como nostalgia una y otra vez.

Uno de los lados de la memoria perversa es pues hacernos creer que podemos recordar *lo que pasó*, como si la memoria fuese un puente a una realidad pasada objetiva. Si “lo” recordamos, entonces “lo” ocurrió. Por supuesto, sabemos que no es así. Lo sabemos teórica y prácticamente. No hay mejor prueba de ello que el uso gramatical. Cuando se nos pide recordar, se nos pide “hacer memoria”. Éste es un dato gramatical que revela una intuición fundamental de los hablantes: *hacemos* memoria. Es decir, la fabricamos. Y yo diría que hacemos memoria de la misma manera en que hacemos una casa. Queremos dos dormitorios, una sala, una cocina, un pequeño jardín interior, dos baños, etc. Cuando hacemos una casa la hacemos a pedido, un poco para satisfacer nuestros deseos y necesidades y otro poco dependiendo de nuestras posibilidades reales (de espacio y de dinero, por ejemplo). Propongo que algo similar ocurre cuando hacemos memoria. Acomodamos lo que recordamos a nuestras necesidades y deseos, recordamos a pedido—pero queremos creer que lo recordado ocurrió.

Esto nos debería advertir ya de entrada que *confiar* en la memoria es algo que debe hacerse con mucho cuidado porque no es otra cosa que confiar en algo que hemos fabricado nosotros mismos. El ser humano es, entre otras cosas, *homo faber*. Hacemos cosas. Entre ellas, memorias.

El lingüista americano Noam Chomsky ha dicho algo que suele sorprender a muchos. Adaptando su ejemplo, Chomsky dice que, por ejemplo, la Historia del Perú no existe. Es decir, en el sentido en que el volcán Misti existe, en *ese* sentido la Historia del Perú no existe— y no por la naturaleza concreta/ abstracta de ambos. Regresar al argumento es apropiado ahora que estamos hablando sobre el papel de la memoria. Uno podría preguntarse: ¿qué hace que algo sea parte de la Historia del Perú? Solemos responder, circularmente, “debe ser un hecho histórico” o “importante”. Pero ¿qué es eso? Supongamos que yo en este momento levanto mi mano derecha, ¿es este acto parte de la Historia del Perú? Probablemente, no. Supongamos, sin embargo, que levanto mi mano derecha, mi mano derecha empuña una piedra, y supongamos le lanzo la piedra al Arzobispo de Lima y le parto el cráneo. ¿Sería ese acto parte de la Historia del Perú? Probablemente, sí. La pregunta es ¿quién decide? La respuesta es obvia: la Historia del Perú está formada por una serie de hechos que a algunos personajes (los “historiadores”) les parece que deben ser parte de la Historia del Perú. No hay nada objetivo en que un hecho *tenga* que ser parte de la Historia del Perú y otro no. Hay criterios, sin duda. Pero, si cambiamos de “historiadores” cambiamos de Historia. De hecho, por ejemplo, la reciente fama que la moda gastronómica tiene en el mundo y en nuestro continente (y en especial en mi país) puede sugerirle a ciertos historiadores que la popular feria gastronómica “Mistura” que ocurre cada año en Lima, es parte de la Historia del Perú. A otro historiador, puede parecerle una mera banalidad de los medios que no merece mención. Esto no ocurre con el volcán Misti, ciertamente; la existencia del Misti como dato de la realidad no depende de nosotros, ni de un grupo de nosotros, en el sentido relevante. Pero esto es lo que ocurre con la memoria, con la memoria individual y con la colectiva. *Elegimos* los hechos a recordar. Toda memoria es selectiva; nunca recordamos todo.

Ahora bien, hay ciertos hechos que recordamos porque se imponen, y no porque los elegimos recordar; por el contrario, a veces elegimos no recordar un hecho y lo reprimimos. La suerte de estos hechos que reprimimos suele ser siempre la misma: reaparecen en nosotros. Eso es lo que podemos llamar un *trauma*. Un trauma es un dato que regresa sin cesar y sin invitación. Y es curioso, porque parecería que la función de la memoria es evitar el trauma; pero si la memoria elige, entonces al mismo tiempo, lo no elegido tiene la opción de regresar como trauma— ya no como memoria. El trauma es algo así como un resto indispensable de la memoria, como si la memoria fuera un acto de división inexacta de hechos que siempre deja un resto; como dividir 10 entre 3: siempre resta 1. Sospecho que algo así nos está ocurriendo a nosotros colectivamente. Queremos recordar algo para que no regrese, para que no vuelva a ocurrir, para que se quede en el pasado, pero lo estamos haciendo de tal manera que no hacemos otra cosa que alimentar la opción de que regrese como trauma. Pareciera que lo que hacemos es dejar un resto, literalmente, in-calculable.

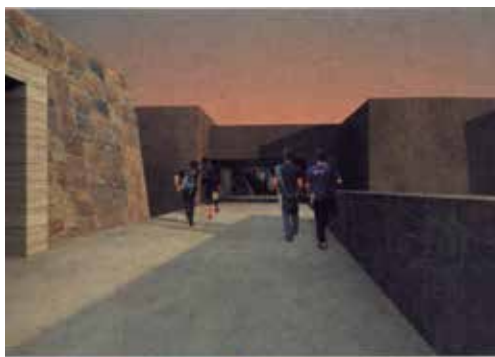
Y esto es delicado porque, como sabemos, el trauma asoma como dato bruto, no simbolizable, y por lo tanto no sabemos bien cómo enfrentarlo. Lanzo, entonces, una de mis ideas centrales: hacer un “Lugar del trauma” en lugar de hacer un “Lugar de la memoria”. Pero, me adelanto.

HABLEMOS DE LA MEMORIA Y DE SU LUGAR

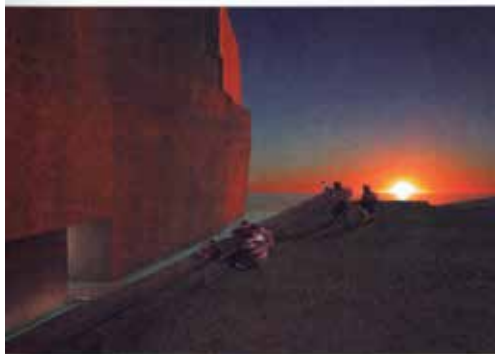
La memoria ha sido tema de especulación desde antiguo. Platón, por ejemplo, hablaba de ella como “el regalo de Mnemosine” (*Teeteto* 191c) y la asemejaba a un bloque de cera en el que se grababan las cosas que luego recordábamos. San Agustín (*Confesiones* X) asociaba la memoria a la cuadrícula de un palomar, en cada una de cuyas casillas se almacenaba un trozo de memoria.

Pero la memoria como tema político, como ingrediente de la discusión política, recién asoma a mediados del siglo XX, específicamente a partir de 1945, luego de que los ejércitos aliados entraran a los campos de exterminio alemanes y revelaran al mundo la magnitud del genocidio nazi. En ese momento, dos instituciones se alzaron para encargarse de *recordar lo ocurrido*, e hicieron de la memoria un tema central de discusión. Por así decirlo, pusieron el recordar —el hacer memoria— sobre la mesa. Pero para esto, ambas instituciones debieron redefinirse en términos de la noción de *no olvidar que algo ocurrió*. No debemos olvidar que ocurrieron los campos. Voy a sugerir, sin embargo, que ambas instituciones terminaron generando, paradójicamente, el mismo producto en contra del cual manifiestamente se habían redefinido, el olvido, de tal forma que la misión manifiesta de *no olvidar que algo ocurrió* se transformó en ambas instituciones en su contraria, en *olvidar que algo ocurrió* —y el olvido se transformó, a su vez, en un producto de consumo más, insertado dentro de la lógica del capitalismo contemporáneo y, por supuesto, en caldo de cultivo del trauma. Estas dos instituciones son el museo y el periodismo.

El museo actual es la continuación, por otros medios, de la idea tradicional, ptolomeica, del lugar de las musas. El museo es ante todo un lugar, un lugar de exhibición. No simplemente el lugar de exhibición de objetos hermosos sino (y aquí entra la redefinición) el lugar de exhibición de objetos que ilustran una narrativa verbal consciente que intenta ordenar, explicar y fijar *lo que ocurrió*. En otras palabras, lo que ocurrió no fueron los objetos exhibidos, ni siquiera lo representado por ellos, sino lo expresado por una narrativa que, refiriéndose a algún pasado más o menos remoto, llega a nosotros. Recuerden que esta narrativa es selectiva y como en el caso de la memoria o de la Historia del Perú, es elección de algunos. El punto es entonces ¿cuál es el uso al que sometemos dicha narrativa? Hay dos posibles: o la usamos para re-tomar y seguir o la usamos para fijar y proyectar. En el caso del museo, dicha narrativa suele ser proyectiva, suele tener necesidad teleológica y se nos aparece como una conclusión deductiva: dado esto, esto. Para ello, el objeto seleccionado deja de ser objeto y se convierte en *pieza*, como en la frase “pieza de museo”: un objeto que no es sólo el agregado estético cualitativo a una colección sino un elemento estructural de la narrativa, algo que encaja en ella y en ese sentido, más que bello, es importante. Por supuesto, la idea de que el museo refleja una cierta flecha imaginaria que surge remotamente y concluye en el tiempo presente es una ilusión y solamente se la entiende si se la invierte: la dirección de la flecha va *hacia* un pasado que es iluminado por una idea, por un deseo presente, de ser algo que (aún) no se es. Lo que el museo exhibe no es algo que ocurrió sino algo que el museo quiere que haya ocurrido. No está demás citar al filósofo francés G. Deleuze: si estás atrapado en el sueño del otro, te jodiste. En el caso del museo, el pasado ha caído atrapado en los sueños del presente. En ese sentido, no hay nada más moldeable que el pasado. De

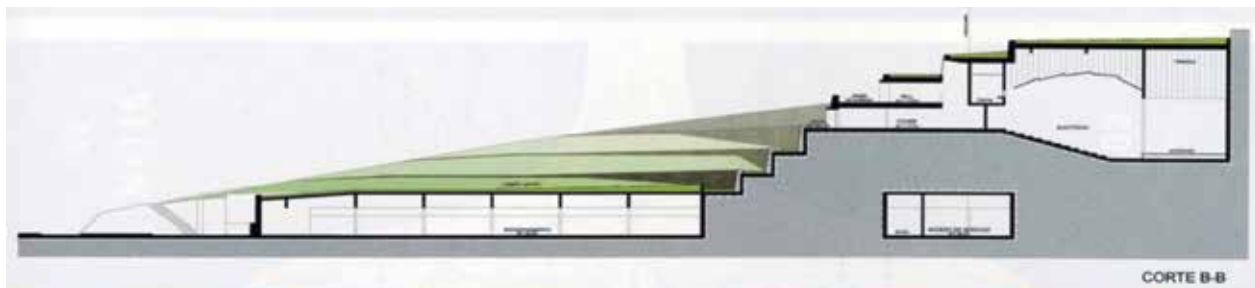


Concurso arquitectónico "Lugar de la Memoria", proyectos seleccionados.





Concurso arquitectónico "Lugar de la Memoria", proyecto seleccionado merecedor del cuarto puesto.



Concurso arquitectónico "Lugar de la Memoria", proyecto seleccionado merecedor del tercer puesto.

ahí surge, por ejemplo, la figura perversa, finisecular, del curador: la figura tutelar que se encarga de darle dirección proyectiva a la empresa. En la mayoría de los casos, la narrativa resultante que pretende definir y fijar lo que ocurrió no es sino una justificación de la noción de estado/nación o de su encarnación ocasional.

La segunda institución, el periodismo, también es una institución dedicada manifiestamente a no olvidar que algo ocurrió. El mecanismo es distinto que el del museo pero es igualmente transparente: lo que hace el periodismo es reemplazar al evento (digamos, *lo* que ocurrió) por la noticia, de tal forma que ahora *lo* que ocurre son las noticias; pero éstas, ya indistinguibles de los eventos, se nos presentan también como un flujo caótico incomprensible cuyo significado solamente se aprehende si se divide, selecciona, y domestica, emitiéndose. Una radio peruana (Radio Programas del Perú, RPP) ha llevado esta práctica al paroxismo y ostentaba hasta hace poco como lema publicitario el siguiente: “Las noticias siguen su curso imparables. Las tenemos aquí.” La moraleja que debemos extraer del lema no es tanto que las noticias son tomadas por una suerte de manada desbocada, algunos de cuyos miembros deben ser atrapados en el redil de lo informativo sino, más importante, la moraleja a extraer es que “las tenemos aquí”. En otras palabras, uno puede no saber dónde está Putis (el lugar de una de las más célebres ejecuciones extrajudiciales del Perú en los 80s), pero ahora uno ya sabe dónde está “Putis”. “Putis” (la noticia) está en RPP, lo que vuelve finalmente irrelevante donde esté Putis (el evento). En Platón hay ya una advertencia temprana de esto en boca del rey Thamus (*Fedro* 247c). En consecuencia, el evento no sólo se transforma en noticia (con todo lo inevitable e ideológicamente selectivo que dicha transformación conlleva) sino que es desplazado, es sacado de lugar y puesto en otro: en un lugar mucho más efímero y que no deja huella. Pero este desplazamiento ejecuta una sustitución inmediata: ya no hay evento, ahora hay noticia. Y el carácter intrínseco de toda noticia es ser efímero. En otras palabras: el carácter intrínseco de la noticia es el poder ser reemplazada por otra y no dejar huella (el estar, literalmente, *fuera de lugar*). El lugar del periodismo es pues, como en el caso del museo, el lugar de un reemplazo. Renunció el Canciller, ganó Boca, el lomo saltado es el plato preferido de los peruanos, la ola de frío mata a 45 en ..., etc.

Por ello no debe resultar sorprendente que luego de abandonar el lema señalado RPP pasó a divulgar este otro: “La noticia existe”. Como si hubiera que re-afirmar que no son los eventos, los hechos, los sucesos, lo importante sino que *lo que existe* es la transformación de ellos en esta banalidad efímera llamada noticia.

De esta forma, el museo y el periodismo, las dos instituciones encargadas de *no olvidar que algo ocurrió* han terminado proponiendo *olvidar que algo ocurrió*, cada una con su peculiar manera de borrar o borrar la idea de que, después de todo, algo ocurrió. Una, volviéndolo dato cerrado y deseo proyectivo; la otra, desplazándolo hacia un lugar apropiadamente efímero donde es reemplazado por otra cosa, una noticia. Es por esto que el tema de la memoria/olvido se ha hecho tan decisivo a fines del siglo pasado, porque bajo la misión manifiesta de no olvidar se esconde la voluntad tácita de *no dejar huella*. El museo y el periodismo son los dos grandes artífices de esta paradoja, las dos grandes máquinas de olvidar, los dos grandes agentes del ‘crimen perfecto’; no de aquél que queda impune porque nunca

se atrapa a sus perpetradores (sabemos perfectamente bien quiénes son) sino, como dice G. Wajcman, de “aquél otro que queda impune porque nadie jamás sabrá que tuvo lugar” (*El objeto del siglo*, p20).

El dilema estético que surge inmediatamente post-Auschwitz (¿qué tipo de objeto, si alguno, merece crearse ante un irrepresentable? —que es la pregunta de Adorno) se expande para albergar ahora este otro: ¿qué tipo de objeto merece crearse, si alguno, en medio de esta aniquilación de la memoria a manos del museo y el periodismo? La respuesta es afirmativa (sí merece crearse) y es simple: un objeto que trate de *olvidar que no ocurrió nada*. Ya no el objeto que trata de recordar algo, porque eso termina siendo el lado peor de la nostalgia, sino el objeto que trabaja contra el olvido organizado. En contra del periodismo, dicho objeto reivindica la noción de lugar, de lugar no desplazado, no puesto en otro lugar y reemplazado. En contra del museo dicho objeto reivindica la noción de tiempo presente, del ahora no proyectivo, de la experiencia, en el sentido menos retórico del término.

Después de Auschwitz el objeto de arte es posible siempre y cuando no sea ni pieza de museo ni noticia.

Parece paradójico, entonces, por todo lo dicho hasta aquí, que un Estado, en este caso el Estado peruano, le encargue al arte “hacer Museo” y, sin embargo, eso ha sido exactamente lo que ha ocurrido con lo que originalmente se llamó el “Museo de la Memoria”, y ahora se llama el “Lugar de la memoria”. El Estado peruano le encargó a una comisión presidida por Mario Vargas Llosa (que luego renunció a dicha comisión), que, en palabras de Freddy Cooper, arquitecto y miembro de la comisión, “se construya en el Perú —no necesariamente en Lima— un museo que evoque los veinte aciagos años de terrorismo en el Perú.” [*Arkinka* Año 14 No.174 Mayo 2010, p14]. La comisión decide hacer un “concurso de ideas” a tal efecto, se presentan cerca de 100 proyectos, la comisión eligió cinco finalistas y finalmente un ganador.

Desmenuemos estas circunstancias y veamos qué concepción de memoria subyace a este encargo y qué concepción de arte emerge como producto de dichos proyectos. Debo aclarar de antemano que no soy arquitecto y que, por lo tanto, no voy a hablar de Arquitectura como el “arte de construir” ni como el “arte de construir cierto tipo de objetos”. Más bien, voy a considerar el proyecto arquitectónico como *representación*.

La noción de representación que voy a emplear es la confiable noción del lógico americano Ch. S. Peirce por la cual una representación es “algo que toma el lugar de algo”. Ésta es la noción de representación que hallamos, por ejemplo, en política: un Presidente *representa* a una nación, un congresista *representa* a un Departamento, etc. Cuando hablamos de “democracia representativa” hablamos de representación en este sentido de Peirce. Este mismo sentido de representación aparece en otras áreas, por ejemplo, en estética. Podemos preguntarnos ¿qué representa el famoso cuadro de Montero “Los Funerales de Atahualpa” o qué representa la famosa foto del indio gigante de Martín



Luis MONTERO: *Los funerales de Atahualpa*, Florencia, 1867



Martín CHAMBI: *Gigante de Paruro*, Cuzco, 1929 [?]

Chambi? o “¿qué representa Trilce IX de Vallejo?”. Nótese que en este último caso, la pregunta asume preguntarse “¿en lugar de qué está Trilce IX?”. Este es el signo de que estamos ante una representación.

Ésta es la noción de representación que traigo al ámbito arquitectónico, entonces. Y, a partir de ahí, podremos examinar ciertos supuestos sobre memoria, olvido, recuerdo, huella, lugar, obra de arte, etc.

Un proyecto arquitectónico (en proyecto o realizado, da lo mismo), en tanto representación, es una solución Imaginaria a algo que se resiste a la simbolización. Puesto en nuestros términos: es una solución Imaginaria, no al recuerdo o la memoria que por definición acceden a ser simbolizadas sin problemas mayores, sino al trauma, al resto de toda simbolización. Esto es lo que los lacanianos llaman lo Real. La solución arquitectónica emerge entonces como una solución a un cierto Real, a un Real-emotivo, a un Real-colectivo, etc. Por supuesto, las soluciones más cercanas al límite de lo simbolizable terminan siendo las más interesantes. Las menos interesantes son, por así decirlo, las más retóricas, las más predecibles, las más literales, las que a fin de cuenta no son soluciones sino repeticiones. Para dar un ejemplo claro: cuando la bandera peruana se “lee” como representando con el rojo “la sangre de nuestros héroes” y con el blanco “la pureza de nuestros santos”, tal como me enseñaron en el colegio, me siento estafado. La solución de esa lectura es demasiado literal, demasiado retórica, como para despertar algún entusiasmo en mí. Alguien dirá: “no se trata de entusiasmo”. Yo diré: ¡claro que sí!

REGRESEMOS AL ENCARGO DEL ESTADO PERUANO.

La comisión le cambia el nombre de Museo de la memoria a “lugar”. La ambigüedad se aumenta ahora: ¿se trata de un lugar en el que se ejercita la memoria o de un lugar que contiene la memoria? Posiblemente, se trata de ambas cosas, pero obsérvese que, en cualquier caso, designar un lugar para la memoria, crear un lugar de excepción consagrado a la memoria, fijar la memoria a un sitio, ya resulta especial. En particular, por la singularidad del lugar. *Un* lugar, no varios. En lugar de varios lugares (digamos, uno en cada región o en cada Departamento) se privilegia uno, singular. Alguien pudo imaginar, alternativamente, construir múltiples lugares de la memoria por todo el país, más austeros, menos costosos, en lugar de arrojar todo el dinero en un solo lugar, por ejemplo. Pero se eligió no solamente el lugar, sino se eligió también que ese lugar sea uno, único, singular.

Pero además, la elección de *ese* único lugar es especial también. Si hacemos un rápido experimento mental y nos preguntamos: si hay *un* sólo lugar que vamos a consagrar a la memoria de los años del terrorismo en el Perú ¿cuál sería ese lugar? Probablemente lo primero que pasa por nuestras mentes sea “Ayacucho”; o tal vez, más específicamente, Uchuraccay, Lucanamarca,... inclusive, Tarata. Pero la comisión eligió Lima, eligió el límite entre los acomodados distritos de San Isidro y Miraflores, en los acantilados, frente al mar, contiguo a la bajada San Martín a la Costa Verde. Un lugar, sin duda, de una gran belleza paisajística.

Debo incluir una palabra irónica sobre esos acantilados, sin embargo: el lugar de la memoria se sitúa sobre lo que era un relleno sanitario; tanto es así que en los informes técnicos sobre el suelo que les entregaron a los arquitectos participantes en el concurso se advertía que se había excavado 6 metros de profundidad en el acantilado y solamente se había encontrado basura. Es sobre este espacio, ahora lugar, que la comisión encarga construir el Lugar de la Memoria. Sin duda, esto da para otras lecturas que no ensayaré aquí.

La elección del lugar no es, pues, gratuita. No solamente se trata de un lugar con valor paisajístico, la gran Bahía de Lima se abre frente a él, sino que está ubicado a pocas cuadras del principal cordón gastronómico de la zona, la Av. La Mar. De hecho, el Punto 7 de las Bases del concurso recuerda que la zonificación ZT-2 corresponde al de una “zona turística” y el Punto 5.1 de las mismas exige, metonímicamente, la existencia de una cafetería en el complejo.

Bello paisaje, cordón gastronómico, zona turística, cafetería, ... algo comienza a ser dicho por el lugar elegido aún antes de que sea Lugar de la Memoria. Y lo que parece que quiere ser dicho es que el Lugar de la Memoria debe ser parte del Circuito Turístico limeño, una parada más del Mirabús (una flotilla de ómnibus rojos de dos pisos que pasean por las zonas turísticas de la Capital) que puede enlazar el moderno mall de Larco Mar con el Lugar de la Memoria.

La idea de que el Lugar de la Memoria sea un lugar turístico merece ponderarse. Los turistas, sin duda, han de ser nacionales y extranjeros; el Lugar debe ser para visitantes que vienen, ven y vencen su culpa. Exhibir ante el mundo que somos civilizados porque consagramos un lugar a la memoria es una forma extraña de turismo. No somos los únicos, sin embargo. El portal español “dondeviajar.

es” ofrece a “aquellos intrépidos viajeros que deseen conocer más a fondo aquella realidad” un viaje a Auschwitz, porque según ellos “la mejor forma de conocer la historia es volver a vivirla”. ¿Volver a vivirla? ¿Se está sugiriendo acaso volver a vivir los baños de gas venenoso o las cremaciones colectivas? Pero igual que con el Lugar de la Memoria, no sería extraño que también se ofrezca alta gastronomía y un polito a salida con la leyenda “Yo escapé de Auschwitz”. La banalización de la experiencia a través de su comercialización turística es lo último que nos permitirá “conocer más a fondo aquella realidad” como propone el portal. De hecho, la des-turistización del Lugar de la Memoria debería comenzar por hacerlo un lugar para peruanos y aún con todo lo feo que tiene la exclusión, yo le diría a los visitantes de fuera, “lo siento, esto es para nosotros”. Pero, entonces, la pregunta que se impone es “¿qué hay aquí que es sólo para nosotros?”.

Los cinco proyectos finalistas (incluyendo al proyecto ganador) son muy similares desde el punto de vista que hemos adoptado, es decir, el punto de vista de la representación. Es probable que arquitectónicamente los proyectos resuelven los problemas propios del diseño de manera diferente, no lo sé, no soy arquitecto. Pero la lectura que podemos hacer de ellos no los distingue significativamente— aunque hay, después de todo, aspectos que discernir.

En general, hay dos formas de regresar al trauma, dos formas que hemos practicado los peruanos: una es la forma-Uchuraccay y la otra es la forma-Tarata. Como sabemos, el pueblo de Uchuraccay fue el escenario de una matanza de periodistas en 1983 y Tarata, una calle céntrica del distrito de Miraflores en Lima, fue el escenario de un coche bomba en 1992. Las dos formas de encarar el trauma que emergieron, tal vez inconscientemente, luego de estos sucesos son significativas. En el caso de Uchuraccay, los pobladores abandonaron el pueblo al año siguiente y en 1993 lo re-fundaron, pero no en el mismo lugar sino a cierta distancia. Del Uchuraccay original no queda nada, apenas los vestigios del campo de fútbol y algunas paredes de piedra derruidas. Es decir, en Uchuraccay se abre un vacío imposible de cicatrizar y el vacío se mantiene como vacío. Los pobladores, por así decirlo, regresaron a los márgenes, haciendo ver mediante este evitamiento el vaciado del lugar. El caso de Tarata es todo lo contrario: la calle se re-fundó, por decirlo de alguna manera, como lugar turístico, se cerró al tránsito vehicular y se llenó de cafecitos, restaurantes y tiendas. El vacío aquí trató de llenarse. Fuera de una pequeña señal conmemorativa, la idea que emerge del tratamiento mirafloresino es que “aquí no pasó nada”, la vida sigue, llenemos el pasado de presente.

Los proyectos finalistas adoptan estas dos soluciones en sus propuestas arquitectónicas de maneras ingeniosas pero predecibles.

Uno de los proyectos asume la posibilidad de construir un gran espacio público en lugar de un monumento, un lugar donde —tal como lo presentan sus propias imágenes— puedan confluír tablitas que bajan a la Costa Verde a correr olas, niños que vuelan cometas, parasoles multicolores y pequeñas procesiones al Señor de los Milagros. Esta mezcla debería hacernos reflexionar o, tal como lo proponen sus autores, “también puede ser un espacio de reflexión” [*Arkinka* p17]. ¿Por qué y cómo es que la explanada promueve la reflexión —sobre qué es que se debe reflexionar?— es un misterio. En otro proyecto, la idea de una gran explanada es retomada para ofrecer diferentes actividades frente



Concurso arquitectónico "Lugar de la Memoria", proyecto seleccionado merecedor del segundo puesto.

al mar, como practicar Tai-Chi o ver la puesta de sol. Una gran banalidad recorre estas expresiones. El arquitecto Wiley Ludeña ha detectado la presencia transversal de una estética "Asia-chic". Como saben, Asia es el balneario de moda de la burguesía limeña, situado a unos 90 kilómetros al sur de la Capital. Así, los proyectos arquitectónicos para el Lugar de la Memoria reflejarían una cierta estética casa-de-playa. "Esto es lo que construimos si nos dan un mar al frente", parecería que dijeran en coro los proyectistas.

La idea central que recorre los proyectos finalistas es que la presencia del mar actúa como un potente ansiolítico. Es en el mar donde nos apaciguamos, juntamos, re-encontramos; para algunos, es en el mar al final de la tarde con una puesta de sol. Además del carácter fuertemente anti-andino de esta conexión, todo esto no es sino el grado cero de la representación y se parece mucho a lo que dijimos sobre la bandera peruana: es retórico, es predecible, y no tiene nada que ver con hacer memoria sino que tiene que ver con lo memorístico. Si veo el mar entonces me calmo, si veo una escalera entonces mi ascenso es trabajoso, si veo un muro entonces hay una obstrucción, etc. Noten la necesidad de justificar vía la representación los proyectos. La necesidad es obvia: en tanto es un encargo del Poder hay que mostrarle al Poder cómo es que cada detalle del diseño responde al encargo.

Otro tema central que recorre los proyectos es el de *fusionarse* con los acantilados, la idea de confundirse con el paisaje, finalmente, de “ser uno con la naturaleza”. Parecería que buena parte de la arquitectura peruana ha sido azotada por un golpe New Age irresistible. Ciertamente, esta es una tendencia popular, e inclusive justificable, en arquitectura rural. Por ejemplo, si construimos un hotel en una zona de construcciones pre-incaicas es deseable que la arquitectura no afecte nuestra visión del conjunto arqueológico. Pero ¿por qué hacer lo mismo en el caso del Museo de la Memoria? ¿Por qué tratar de disimular el lugar confundiendo con el acantilado? No vaya a ser que la memoria desagradable de los sucesos pasados manche la belleza prístina de la bahía limeña. Parecería que hemos importado una solución para otra cosa. Lo que necesitamos para un lugar de la memoria, o del trauma, es mostrar justamente lo contrario: lo que ocurrió fue un horror y no tiene nada que ver con la belleza del paisaje. Tiene que ver con nuestra estupidez, con nuestro fundamentalismo, con nuestra intolerancia. Si algo debe *hacer* ver el lugar de la memoria es el horror insimbolizable de lo ocurrido y no la cicatriz después de cerrar, la calma después de la tormenta, el aire apacible después de la paraca. La idea central parecería ser entonces la de cerrar heridas y no la de hacer memoria, ni la de hacer ver, ni finalmente la de hacer lugar.

Sugiero recordar unas palabras del filósofo italiano Giorgio Agamben: “lo que exige lo perdido (lo olvidado) no es el ser recordado o conmemorado, sino el permanecer en nosotros en tanto olvidado, en cuanto perdido. Lo único que resulta realmente inolvidable es el olvido en nosotros”. Es decir, lo único que no olvidamos es olvidar, es el olvido mismo. *Ese* es el trauma: el llevar olvido en nosotros.

Sería bueno comparar ese intento de fusión con la naturaleza de los proyectos finalistas para el Lugar de la Memoria con una serie de fotografías de la artista peruana Natalia Iguíñiz denominada *Chunniqwasi* (“casa vacía” en quechua). Iguíñiz nos muestra una serie de casas abandonadas en la sierra central del Perú, especialmente en las zonas rurales de Ayacucho: muros de barro, paredes derruidas, ventanas abiertas, entradas sin puertas,... Ninguna de esas casas, situadas en medio de parajes alto-andinos, puede *fusionarse* con el paisaje. De las casas y el paisaje emerge una incomodidad visceral. Distintas de las ruinas de los castillos en Irlanda o Escocia, que los poetas románticos asimilaban tan bien al paisaje, las casas abandonadas de Iguíñiz rechazan esta asimilación y se muestran como vacías y llenas de fantasmas al mismo tiempo. Esta presencia ausente insoportable es la que nos hace ver algo. En el caso de los proyectos del concurso para el Lugar de la Memoria, nada se nos hace ver más allá de las asociaciones retóricas mencionadas.

Hace un momento he dicho que una de las formas que tiene el Museo de borrar lo que ocurrió es transformarlo en narrativa. Esto es un dato neutro, no está ni bien ni mal. Es simplemente así. En el caso del Lugar de la Memoria los proyectos no plantean una narración al servicio de un sentido. Nada está siendo *narrado* por estos ensayos arquitectónicos, más allá de las asociaciones retóricas mencionadas. El único intento de narración que fue el voluminoso *Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, desaparece y es tachado por el peso de las imágenes, los objetos y las fotografías.

¿Cuál es, entonces, el lugar del arte respecto de la memoria? ¿Cuál es el lugar de la arquitectura, de la poesía, de la música respecto a la memoria? ¿Hace el arte memoria? Y ¿qué es lo que debe o puede recordar?

Al final de su magnífico libro *El objeto del siglo*, Gerard Wajcman se hace estas mismas preguntas. ¿Qué hace el arte? ¿Cuál es su lugar?

Nosotros hemos sugerido que hoy en día el objeto de arte es posible solamente si no es noticia ni pieza de museo, si no cae en las manos del periodismo o del museo. Hemos sugerido también que una forma de abordar el objeto de arte es desde el punto de vista de la representación *peirciana*, la noción de que “algo está en lugar de otra cosa”, pero hemos advertido igualmente del peligro retórico de solucionar ambos flancos de la representación. Es decir, hemos advertido en contra de las asociaciones domesticadas y seguras. Los proyectos para el Lugar de la Memoria parecen haber caído en estos tres errores simultáneamente:

- a) son periodísticos en tanto tratan de desplazar los hechos de la memoria hacia la reflexión, la sutura, la cicatriz, el ansiolítico;
- b) pretenden hacer museo, pretenden encontrar piezas para una narrativa que fije lo que pasó;
- c) son imposiblemente representacionales: cada proyecto viene con una justificación representacional detallada: hacemos la escalera porque x, hacemos la explanada porque y, hacemos el techo porque z, etc. Todo viene explicado, no hay nada que digerir; todo sale de un manual de retórica básica.

Sospecho que la ejecución de un Lugar de la Memoria con esas características no hará sino nutrir el resto de lo no recordado, el resto del olvido. Regreso a Agamben: lo que olvidamos, lo que falta en todo estos proyectos, y lo que falta en nosotros, es darnos cuenta que llevamos dentro el olvido, que el olvido es lo único inolvidable, y que lo único que vale la pena recordar es exactamente eso: que olvidamos.

El arte no puede ser representacional entonces. Porque el arte no puede *representar* el olvido que nunca olvidamos. Si lo hiciese, si fuese propiamente una representación del olvido, el olvido dejaría de serlo y crearíamos, como creo que algunos creen ahora, que se puede recordar plenamente olvidando que tenemos una voluntad para el olvido formidable; olvidando, que el recuerdo es una división con un resto inevitable.

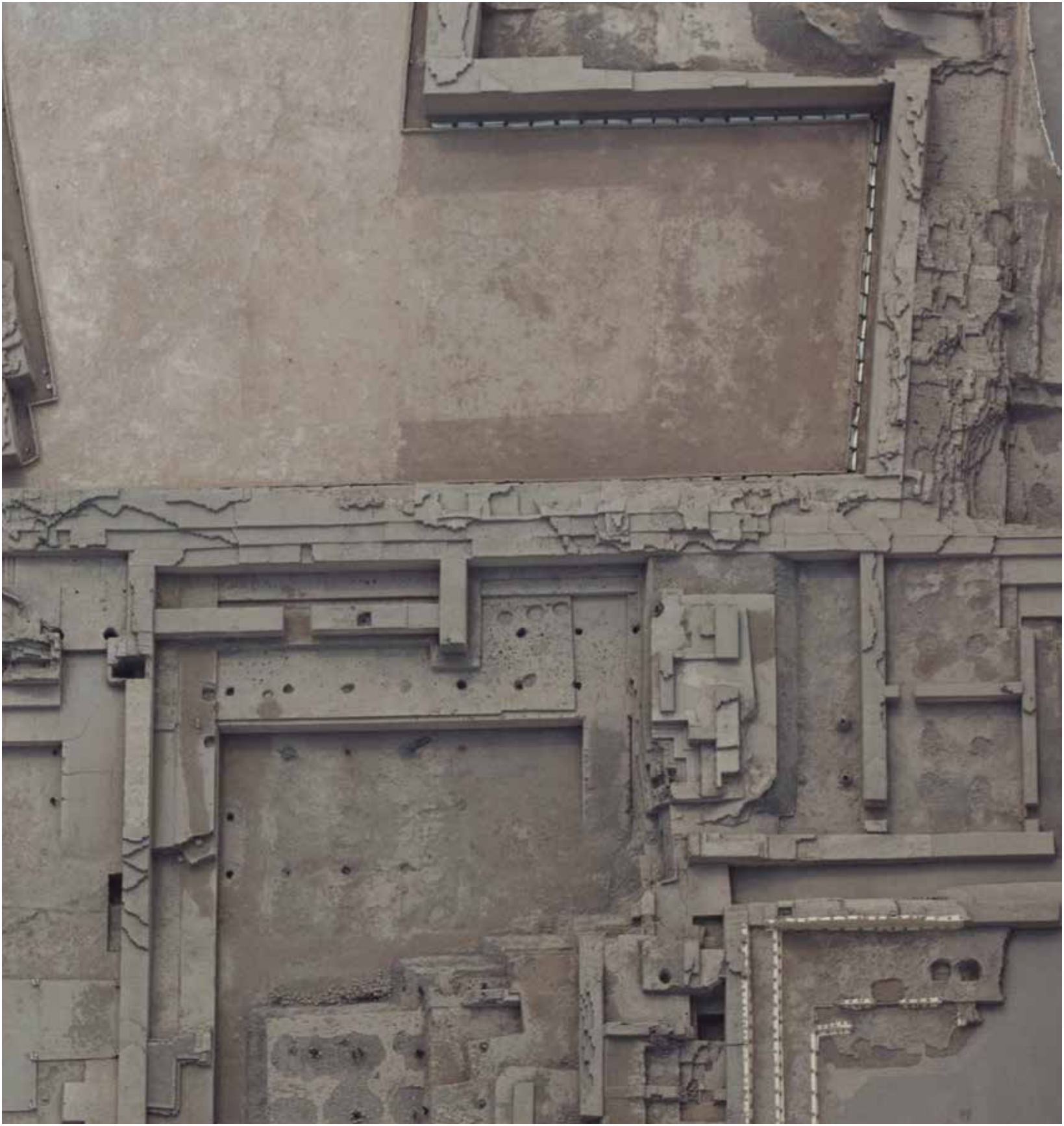
Pero hacer memoria es valioso en su lado cierto, si nos ayuda a re-tomar algo para poder seguir. Si esto es así, entonces lo que el arte debe hacer no es ni memoria, ni representación. Lo que necesitamos es un arte que *hace ver*. ¿Hacer ver qué? Todos lo sabemos y no podemos decirlo.

Las imágenes del Concurso Arquitectónico “Lugar de la Memoria” provienen de *Arkinka. Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*, Año 14, N° 174, mayo del 2010.

PARTE II

VISTA DE HUACA PUCELLANA, 2008





PARTE II

3 Territorio, monumentos prehispánicos y paisaje

JOSE CANZIANI

EL TERRITORIO COMO PATRIMONIO

Cuando nos aproximamos a las definiciones de territorio, ya las que nos proporciona el propio diccionario acerca del concepto (RAE 2001), no son como se podría presumir neutras, dado que están propuestas desde perspectivas que resultan controversiales. Así, por ejemplo, se dice que se trata de una “...porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia”, es decir el concepto viene permeado de la noción de pertenencia, pero también del entendimiento del territorio como un espacio delimitado políticamente y, por lo tanto, que presupone fronteras y límites de exclusión. En otra definición se le considera como el “...terreno o lugar concreto, donde vive un determinado animal, o un grupo de animales relacionados y que es defendido frente a la invasión de otros congéneres”. En este caso, se define al territorio como el espacio asociado a la existencia de un grupo animal —por lo tanto, sería extensible también a la humanidad que comparte con otros seres su condición de animalidad— lo cual nos podría acercar al concepto del espacio vital para nuestro desarrollo social, sin embargo lo que sigue, en cuanto a la defensa frente a una invasión, nos plantea nuevamente la tesis del territorio como escenario de conflicto frente a otros similares a nosotros.

Desde la disciplina del urbanismo, y asumiendo una perspectiva desde el materialismo histórico, consideramos el territorio como nuestro patrimonio fundamental, en cuanto constituye la base material para el desarrollo de las actividades de la humanidad, la que genera a lo largo de su evolución histórica distintas formas de asentamiento y transformaciones territoriales. Sosteníamos en su momento que el concepto de territorio como objeto de la ciencia urbanística, no debía quedar circunscrito a la simple dimensión física, sino que tenía que incorporar necesariamente la dimensión social, es decir a la sociedad asentada en ese territorio (Staino y Canziani 1984).

Esta perspectiva, la hemos enriquecido a lo largo de distintos procesos de puesta en cuestión, motivados por un mayor ejercicio de exploración histórica y arqueológica. Pero también por el compromiso de contrastarla con los retos contemporáneos que enfrenta hoy la problemática territorial de nuestro país, especialmente frente a las radicales transformaciones promovidas por inversiones e intervenciones cuestionables, dictadas por el afán de la máxima rentabilidad económica y política, con miras al desarrollo de obras de infraestructura y la explotación de recursos naturales. Intervenciones que se proponen el territorio como una suerte de hoja en blanco, libre de memoria y preexistencias históricas, llegándose inclusive a prescindir de la consideración fundamental de la población que lo habita y le otorga una definida identidad cultural.

Esta situación territorial es crítica, ya que este tipo de intervenciones se realiza sin medir las consecuencias y en ausencia de una consecuente planificación y ordenamiento territorial, lo que afecta —muchas veces de forma irremediable— los recursos naturales y las condiciones productivas del territorio, pero también las calidades paisajísticas del mismo que se asocian a su identidad cultural, es decir a la gente que lo habita y que lo ha hecho habitable. En esta perspectiva de aproximación a la problemática territorial, encontramos múltiples coincidencias con las propuestas que han venido madurando las escuelas territorialistas europeas, las cuales postulan que “... el territorio constituye la construcción más densa que heredamos del trabajo de generaciones y es el patrimonio material más importante del que disponemos. Cómo preservar los caracteres específicos y la identidad, y cómo orientarlos hacia los nuevos usos que la sociedad demanda, es una cuestión abierta y materia tanto de conflicto como de proyecto”¹.



Vista aérea desde el norte del Templo Pintado y del Templo del Sol en proceso de restauración. (Foto A. Guillén, 1946. Archivo Museo de Sitio de Pachacamac).

¹ Traducción propia de la presentación del Seminario Sud Milano e costruzione del territorio, organizado por el Departamento de Proyectos de Arquitectura del Politécnico de Milán, Italia (junio del 2008).

Bajo estos conceptos, el territorio integra múltiples aspectos patrimoniales —como es el caso de los recursos presentes en él, las transformaciones territoriales que permiten el desarrollo de las actividades productivas, los paisajes naturales y culturales, las edificaciones construidas en él, los elementos del paisaje sacralizados o venerados por sus pobladores, así como la cultura viva e inmaterial de los habitantes que dan cuerpo y sentido a estos valores patrimoniales. Por lo tanto, en un sentido holístico, el territorio es mucho más que la suma de estos componentes, el territorio en sí mismo debe ser valorado como patrimonio y el más trascendente de todos.

Dentro de este marco de revaloración del territorio y de sus calidades patrimoniales, entendemos como un aspecto esencial recuperar la relación existente entre el territorio y los monumentos arquitectónicos emplazados en él. Una ruta comprensible es la de reestablecer la relación entre los monumentos y los centros ceremoniales y urbanos de los cuales formaron parte. Estos en su momento operaron como centros detonantes de grandes y sostenidas transformaciones territoriales, asociadas a las obras de irrigación artificial y la habilitación de suelos para el cultivo, es decir al desarrollo del territorio rural que, en el caso de la costa peruana, condujo a la conformación de los valles agrícolas y a la generación de sus singulares paisajes culturales.

En este contexto, desde su aparición inicial los centros urbanos prehispánicos se constituyeron históricamente en centros rectores del ordenamiento territorial, estructurando las obras mayores de infraestructura, especialmente de los canales de irrigación que permitieron habilitar territorios antes desérticos y transformarlos en suelos aptos para el cultivo. De esta manera, se gestó un novedoso paisaje compuesto por el verdor de los campos agrícolas, por el trazo de los canales y acequias de riego, de los caminos y senderos, matizados por el acento de los cañaverales y las arboledas que los bordean. Un paisaje con la identidad cultural propia de los valles costeros, donde los monumentos arquitectónicos se integran de forma natural y sustantiva, destacando en él como referentes simbólicos y representativos de las comunidades que los erigieron, gracias a sus prominentes volúmenes, en cuyo tratamiento se incorporaba una destacada ornamentación escultórica y la pintura mural con llamativos acentos cromáticos.

Evidentemente estos paisajes culturales no fueron estáticos ya que, por su propia naturaleza de gestación ancestral, estaban sujetos a las modificaciones progresivas que aportaban las generaciones sucesivas, donde las preexistencias se valoraban e integraban a las nuevas intervenciones, generando un palimpsesto de escala territorial. Si bien estas persistencias en la construcción del paisaje fueron mantenidas con cierta continuidad aun durante la época colonial y republicana, hoy en día sufren severas y crecientes amenazas con el proceso de modernización capitalista, cuyas intervenciones vienen equipadas con las grandes escalas de operación territorial que ofrece el maquinismo, y que son promovidas por controversiales inversiones, en un escenario de institucionalidad precaria que genera —de forma bastante oportuna para los intereses del gran capital— la ausencia mínima de planificación territorial. A lo que se suma las dimensiones desbordantes de una descontrolada expansión urbana, que afecta de forma inconsulta crecientes espacios territoriales. Estos factores en conjunto representan una amenaza exponencial para la preservación de los paisajes culturales y del propio territorio en su valoración patrimonial y, de forma específica, para la conservación y puesta en valor de los monumentos arquitectónicos.



Vista panorámica del valle de Sechín en Casma. Al centro la monumental pirámide de Sechín Alto del período Formativo. (Foto J. Canziani).



Vista aérea de la expansión de Lima hacia el sur del valle del Rímac, siguiendo los ejes del Paseo de la República y la avenida Arequipa. Al centro, el hipódromo de Santa Beatriz, el óvalo de la Plaza Bolognesi con el eje de la avenida Brasil hacia la derecha. (Foto G. Johnson 1930)

MONUMENTOS, PAISAJE Y TERRITORIO

La situación crítica que afecta la conservación y puesta en valor del patrimonio monumental y más aun de los paisajes culturales asociados a estos, está en el fondo consustanciada con el síndrome colonial que seguimos padeciendo. En este caso, con la persistencia de una visión colonial que, desde el momento de su implantación, planteó la contraposición de la *ciudad de españoles* con los *pueblos de indios* asentados en el territorio rural, instalando en última instancia la contradicción entre la *ciudad de españoles* y el *territorio indígena*. Lejos de la concepción indígena, que asume una integración indisoluble entre el habitar y el ser en el territorio, del territorio entendido como cuerpo y, a su vez, en cuanto extensión de la propia corporeidad en la naturaleza, la concepción colonial contrapone la ciudad a un territorio entendido como fuente de extracción de recursos y como espacio para el desarrollo de actividades productivas rentables para el sostenimiento de la ciudad y sus habitantes.

Herederos de estas tradiciones conceptuales, que segregan y contraponen sociedad y naturaleza, ciudad y territorio, asistimos a la des-territorialización de las ciudades y a una creciente alienación con relación a nuestras específicas condiciones territoriales. En este contexto, se inscribe nuestra maltrecha modernidad, que ha propiciado la desintegración de la estrecha relación existente entre los monumentos y el territorio, entre monumento y paisaje. Como parte del mismo proceso en que hemos desintegrado la arquitectura del territorio y su paisaje, al igual que hemos desintegrado la arquitectura de las demás artes. Contradiendo las expresiones de nuestro propio patrimonio arquitectónico prehispánico, que testimonia una excepcional integración con las artes, especialmente con la escultura y la pintura, sin olvidar el importante rol que tuvo el arte textil en la construcción de un ordenamiento estético, que se manifiesta en la ornamentación arquitectónica, pero también en un sustrato más profundo y abstracto que tiene que ver con el ordenamiento espacial de la arquitectura y la estructuración de sus tejidos urbanos.

LA CATÁSTROFE PATRIMONIAL DE NUESTRA MALTRECHA MODERNIDAD EN LIMA

En este complejo escenario —en el que se entremezclan e intercambian roles el síndrome colonial y nuestra maltrecha modernidad— es que en la ciudad de Lima se dio desde inicios del siglo XX uno de los procesos más brutales de destrucción del patrimonio cultural prehispánico. Los sitios arqueológicos transformados en una suerte de “*no lugares*”, no tanto en el sentido que le imprime Marc Augé (1993) en cuanto espacios de transitoriedad, sino más bien en cuanto espacios condenados al anonimato y a la pérdida de su identidad, y que en esa perspectiva fueron sujetos de una serie de intervenciones realmente increíbles. Por ejemplo, está ampliamente documentado que casi todos los monumentos contruidos con barro fueron simple y llanamente utilizados como canteras para fabricar los ladrillos con que se construía Lima moderna. Y genera vergüenza conocer tanto el cinismo con que se pretendía justificar este tipo de actividad, como el hecho de que estas acciones afectaran inclusive sitios principales ampliamente reconocidos, como las huacas de Maranga, Mateo Salado, Limatambo y Pucllana (Tello

1999).² La secuela de este tipo de intervenciones fue la mutilación, o la desaparición de algunos de los monumentos que integraban estos complejos o inclusive de la totalidad del complejo, como fue el caso de Limatambo entre otros. La intención final de este tipo de acciones era disponer de más suelos para el desarrollo de urbanizaciones y proyectos inmobiliarios, tal como estaba previsto para la Huaca Pucllana, lo que felizmente no se llevó a cabo por el clamor de algunos ciudadanos.



Vista aérea de una Huaca no identificada en proceso de destrucción. Posiblemente Huantilla en Magdalena. Nótese en el extremo izquierdo de su base la actividad destructiva de las ladrilleras. (Foto G. Johnson 1930).

² Es interesante notar que los argumentos para justificar esta vandálica destrucción y oponerse a quienes como Julio C. Tello (1999) defendían la conservación del patrimonio, no fueron muy diferentes a los esgrimidos en la tristemente célebre tesis del “síndrome del perro del hortelano” del expresidente García. En ese entonces se sostenía también que no se podía limitar los derechos de propiedad, ni impedir la libertad de empresa, la generación de trabajo y la modernización de la ciudad, y por demás, huacas había demasiadas y era ilusorio suponer que se les debía conservar a todas.



Vista aérea de la Huaca Pucllana en 1944 (SAN) y en la imagen satelital del 2006 (Google Earth).



Huaca Pucllana. Vista del paisaje resultante del cerco urbano impuesto a los monumentos (Foto J. Canziani).

MARANGA: CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

En el gobierno de Leguía, durante los años 20 del siglo pasado, se proyectó el desarrollo de un nuevo eje vial de conexión de la ciudad de Lima con el Callao. La avenida que hoy conocemos como Venezuela en ese entonces fue sintomáticamente bautizada como “Avenida Progreso”, lo cual da idea del concepto de modernidad concebido por los regímenes de ese entonces, dado que este eje vial atravesó y cortó en dos el área ocupada por la extensa ciudad prehispánica de Maranga, además de recortar algunas de las pirámides principales del sitio. Este remedo de modernidad enmarca desde ese entonces una secuencia de desafortunadas intervenciones en lo que se considera un *no lugar*, una suerte de territorio vacío de memoria, si bien ya contaba con una profusa documentación de sus cualidades patrimoniales, como es el caso de la información que reúne y publica en su momento Middendorf ([1874] 1973).

Cuando en los años 40, durante el primer gobierno de Prado, se decide construir un gran estadio en la periferia de Lima, nuevamente se elige para su instalación este *no lugar*: Es más, al establecer su emplazamiento se le adosa de forma oportunista a la Huaca Concha, la segunda en mayor tamaño del complejo, que termina siendo arrasada al utilizarse el volumen construido de la pirámide como relleno para resolver la construcción de las graderías del estadio.

Cuando en los años 60, las autoridades del principal centro académico del país deciden modernizar la centenaria Universidad Nacional Mayor de San Marcos y trasladar su sede de actividades del centro histórico de Lima a un nuevo campus universitario, se establece hacerlo en este *no lugar* y por demás en el área nuclear de la antigua ciudad prehispánica de Maranga. Para esto se liberó el área haciendo tabula rasa de todas las estructuras monumentales menores, que todavía se apreciaban nítidamente en las fotografías aéreas de 1944.

Poco después el sur del sitio fue afectado por el traslado de los animales del antiguo zoológico de Barranco, que reclamaban un nuevo lugar en un amplio espacio bautizado fantasiosamente como “Parque de Las Leyendas” y, como parte de esta intervención, los edificios monumentales de este sector de Maranga fueron reducidos a la condición de elementos pintorescos que le imprimieran algo de exotismo a este espacio público.

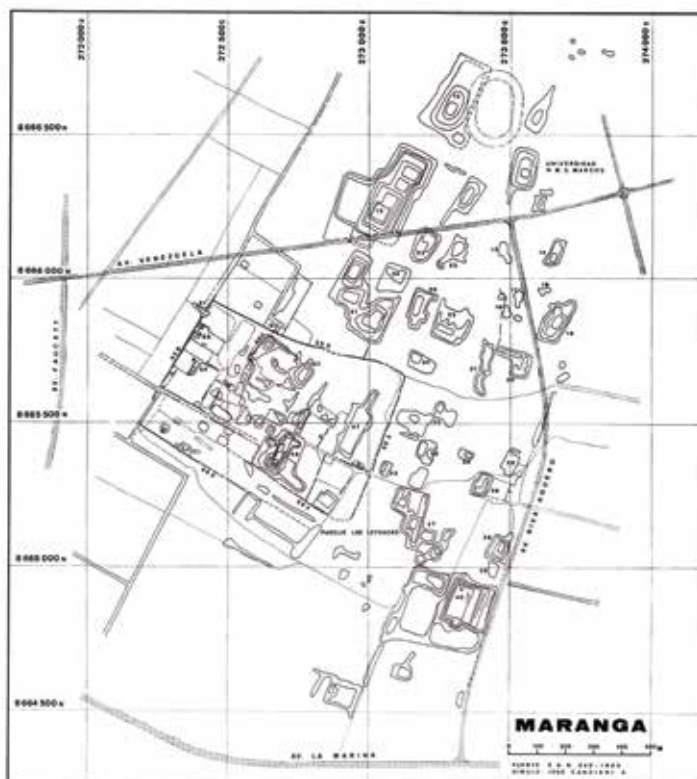
Esta crónica no concluye allí ya que en la segunda mitad de los 80, el primer gobierno del presidente García, concedió demagógicamente la invasión y luego la habilitación urbana de un importante sector entre las avenidas Venezuela y Riva Agüero. Por su parte, el gobierno de Fujimori reintervino en el sector de la Huaca Concha —50 años después— para borrar todo rastro de ella con la finalidad de ampliar el estadio y habilitar un área anexa como estacionamiento vehicular.

Como consecuencia de este proceso destructivo, un sitio urbano de orden monumental y que alcanzaba una extensión de unas 500 ha,³ ha quedado reducido a un conjunto de sectores malamente desagregados e invisibilizados por la expansión urbana, que los ha asfixiado espacialmente y además enclaustrado con la construcción de muros que los separan de la ciudad, con el paradójico sustento de protegerlos.

³ Como referencia comparativa, se puede señalar que la ciudad de las Huacas de Moche alcanzaba una extensión de aproximadamente 100 ha, mientras que el área monumental de la ciudad de Chanchán abarca unas 600 ha (Canziani 2009).



Vista aérea de la ciudad prehispánica de Maranga, atravesada por la avenida Venezuela. Arriba el proceso de destrucción de la Huaca Concha para la construcción de un estadio (SAN 1944).

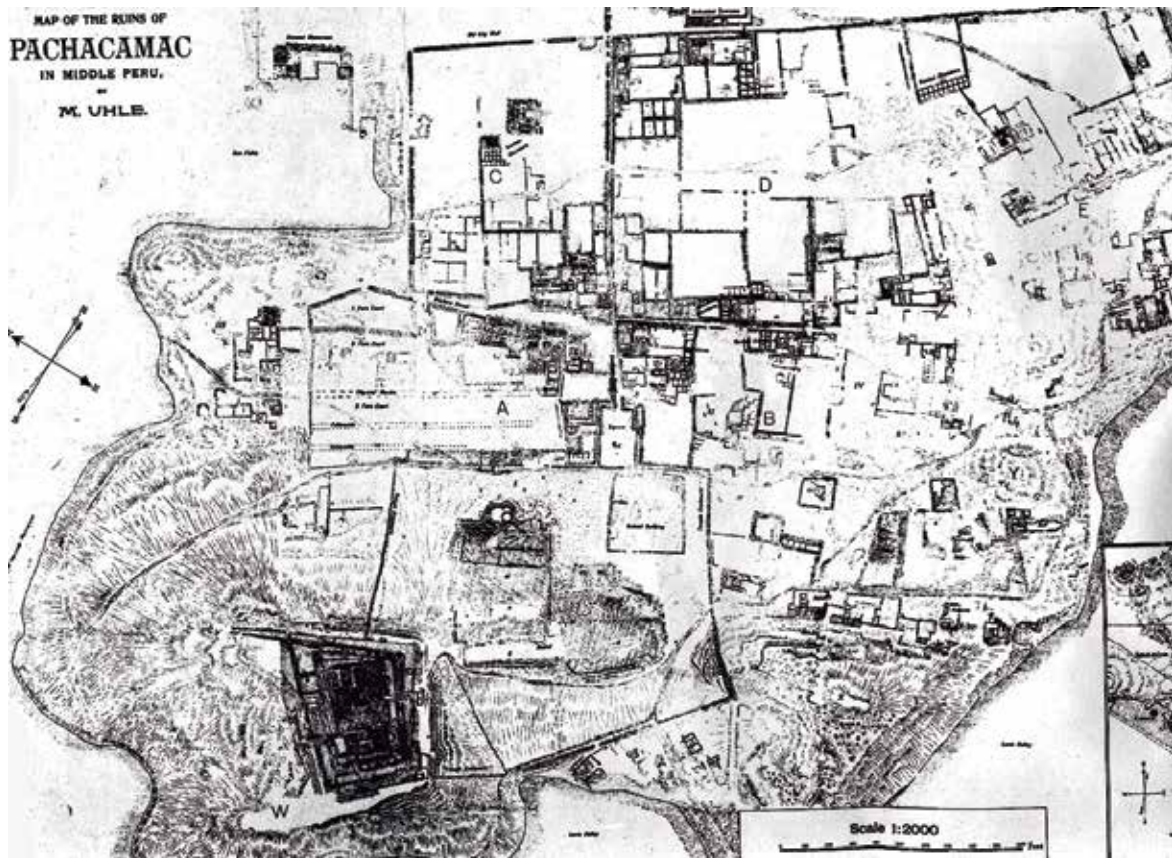


Plano general de la ciudad prehispánica de Maranga (Canziani 2009) y vista de su condición actual en la imagen satelital del 2006 (Google Earth).

PACHACAMAC: EL ORÁCULO PAN-ANDINO ATRAVESADO POR LA PAN-AMERICANA

La crónica de Miguel de Estete narra el violento ingreso de las huestes de los conquistadores a los templos de Pachacamac. Violento no tanto por los hechos de sangre que hubieran sucedido, sino por el arrogante atropello que sufrieron los lugares sagrados del milenario y venerado oráculo panandino, con la violación de sus espacios de culto y la destrucción de sus elementos más simbólicos. Así, luego de iniciar el largo saqueo de los tesoros del lugar y utilizar el sitio como una suerte de campamento para sus correrías por los valles de Lima, el lugar quedó despoblado y se convirtió en ruina, una vez decidido el lugar de fundación de la ciudad de Lima donde se mudarían.

El sitio recupera algo de notoriedad con los estudios de Max Uhle ([1903] 2003) a fines del siglo XIX, y luego con los trabajos de excavación y restauración que tienen lugar para exponer el sitio con ocasión de la Conferencia Panamericana realizada en Lima en 1938. Así mismo, con las excavaciones arqueológicas que realiza el equipo de Julio C. Tello entre 1940 y 1945 y que culminan con la reconstrucción del templo Inca de Las Mamaconas.



Plano general de Pachacamac elaborado por Max Uhle (1903).

Por esta razón llama la atención que se trazara el recorrido de la Panamericana Sur, como una moderna carretera asfaltada, atravesando el sitio con un recorrido que seguramente establecía la línea más corta entre dos puntos, es decir entre el borde del litoral marino y el punto donde se encontraba el puente sobre el río Lurín. El resultado fue que se cortó el sitio en dos, segregando el área monumental ubicada al sur, del área que acogía a los peregrinos que asistían al templo y la tercera muralla, ubicadas en el sector norte. Pero al construir la Panamericana de forma diagonal a la traza del complejo, resultó que también se cortó de mala manera un tramo importante de la segunda muralla al este del sitio, la que quedó así irremediablemente desintegrada del resto.

Poco después, se trazaría de forma ortogonal a la carretera Panamericana la vía hacia Atocongo, de forma tal que las pampas arenosas donde se asentaban temporalmente los peregrinos que acudían al templo fue a su vez seccionada en dos. Lo mismo sucedió con la tercera muralla que fue atravesada en proximidad de la portada monumental, que permitía trasponer esta muralla y acceder al primer espacio de transición ritual, definido entre esta y la segunda muralla.

Pero así como el complejo arqueológico de Pachacamac fue atravesado por carreteras que lo afectaron duramente, también llama la atención que en el propio proceso de puesta en valor del sitio, las trochas que se habían generado luego de su abandono no solo se reutilizaran para el desarrollo de los trabajos en el área monumental, sino que se fueran consolidando como vías carrozables para el desarrollo de las visitas turísticas. Estas vías, establecidas como parte del circuito turístico, atraviesan malamente la segunda y la primera muralla, e igualmente cortan complejos y pasan transversalmente por en medio de la Plaza de Los Peregrinos, para finalmente terminar conformando espacios de estacionamiento vehicular, el más clamoroso de todos instalado en el flanco del Templo del Sol, en un lugar que corresponde a la cima de la pirámide del Viejo Templo de Pachacamac.

De esta forma, el diseño de la visita arqueológica al sitio fue asumiéndose de manera similar al de un moderno “*drive in*” norteamericano, donde solo se valoran como elementos de interés los puntos donde nos lleva el automóvil, sin ver lo que —literalmente— atravesamos. Pero más grave aún resulta la irrespetuosa desacralización de los espacios y la desmonumentalización de las edificaciones más significativas del sitio. Basta pensar en el agresivo maltrato que sufre la Plaza de Los Peregrinos, uno de los principales lugares de congregación ritual al pie del área más sagrada del complejo ceremonial. Esta plaza que corresponde a una trascendental intervención urbana realizada por los incas —a la cual asociaron la edificaron de una fuente ritual y de una plataforma ceremonial o *ushnu*— hoy puede ser atravesada por automóviles y gigantescos buses que ascienden raudamente hacia el Templo del Sol.

Afortunadamente este tipo de aspectos, que tienden a degradar los excepcionales valores paisajísticos y monumentales que el sitio posee, están destinados a revertirse de acuerdo al Plan de Manejo que se ha programado, como parte del expediente presentado a la UNESCO para inscribir al Santuario Arqueológico de Pachacamac como patrimonio de la humanidad. En el marco de esta nueva propuesta, se irá eliminando progresivamente el tráfico vehicular a través del sitio, habilitándose un circuito que no solamente sea peatonal, sino que también se adecue al trazo de su trama urbana, proponiéndose



A la izquierda, las vías carrozables atravesando plazas y estructuras de Pachacamac. A la derecha, bus estacionado al pie del Templo del Sol y sobre la plataforma superior del Viejo templo de Pachacamac (Foto J. Canziani).

calzadas que permitan recorrer los flancos de sus murallas y las antiguas calles que articulaban sus distintos sectores. Además de remediar los trazos anteriores y mitigar los daños que han afectado los monumentos y el excepcional paisaje del lugar.

PACHACAMAC: LA ZONA DE AMORTIGUAMIENTO Y EL PROYECTO DE UN PARQUE LINEAL COMO ESPACIO PÚBLICO DE INTEGRACIÓN.

La larga historia de Pachacamac no puede ser concebida independientemente de su especial emplazamiento territorial e integración paisajística. El oráculo, desde sus remotos orígenes fue implantado en un lugar estratégico, desde donde se dominan visualmente un conjunto armónico de componentes paisajísticos. Esta posición privilegiada permite contemplar sin solución de continuidad el litoral marino y sus islas, el río y el valle agrícola de Lurín, como también los humedales costeros, los vastos tablazos desérticos y los cerros de los contrafuertes andinos. Este marco paisajístico excepcional fue percibido como un espacio sacralizado desde la perspectiva de la cosmovisión andina, convirtiéndose en un escenario privilegiado para los relatos míticos y las gestas de los héroes ancestrales.

Por esta razón, el plan de manejo del santuario ha otorgado una importancia fundamental a la valoración del paisaje en cuanto patrimonio territorial y de forma consistente la propuesta de establecer una zona de amortiguamiento se propone su protección y revalorización, fortaleciendo las iniciativas orientadas a defender el valle verde de Lurín, desde una nueva visión del desarrollo sostenible de este vital espacio territorial con relación a Lima metropolitana. Bajo este concepto, la zona de amortiguamiento tiene como propósito fundamental establecer una efectiva y apropiada conservación del sitio, mediante la generación de una franja de protección adicional del área patrimonial

en todos sus linderos y que, además, asegure la conservación de los especiales atributos del paisaje de su entorno y de las visuales que permiten su apreciación.

En el caso específico de los sectores asociados a los linderos urbanos con Villa El Salvador y el asentamiento Julio C. Tello, se propone el diseño y la habilitación de un gran parque lineal de nivel metropolitano, que posibilite el desarrollo de actividades recreativas y culturales, generando recorridos y paseos peatonales en todo su perímetro, a lo largo del cual se disfrutan magníficas vistas del santuario arqueológico y del paisaje marino como fondo. De esta forma, las franjas arborizadas de los espacios de uso público no solo consolidarían los límites del área intangible, sino que inaugurarían un vínculo de apreciación e identidad con relación al sitio. La franja arborizada, además de operar como un elemento de amortiguamiento visual entre el contexto urbano y los llanos del área cultural intangible, permitiría el desarrollo de una zona amable destinada al esparcimiento y que al mismo tiempo contribuiría a la mejora de la calidad ambiental de los sectores urbanos colindantes.

ALGUNAS REFLEXIONES

Intervenciones como las que se proponen para el oráculo de Pachacamac, se podrían replicar en otros complejos monumentales y en el entorno de edificaciones arqueológicas, con el propósito de remediar en parte los efectos de la desintegración territorial de la que han sido objeto. Como también, anticipar los procesos de expansión urbana que podrían afectar en el futuro otros monumentos arqueológicos e históricos, previendo la dotación de un área de amortiguamiento que se adecue en cada caso a la preservación de su singular implantación paisajística en el territorio.

Para este fin es necesario que el Ministerio de Cultura resuelva positivamente la tradicional y perniciosa práctica de segregar —mediante su legítima pero a la vez estricta delimitación— el patrimonio edificado prehispánico de su paisaje territorial. Lo que ha conducido a delimitar e inscribir como patrimonio de la Nación exclusivamente los terrenos ocupados por la edificación monumental, dejando a su suerte el territorio y el paisaje del cual formaban parte consustancial. Asimismo, es necesario fortalecer el concepto patrimonial de paisaje cultural y generar los instrumentos adecuados para la puesta en valor y gestión de este singular y complejo patrimonio.

Igualmente, promover el despliegue de proyectos e iniciativas que involucren a la Municipalidad metropolitana de Lima y las municipalidades distritales, con el objetivo de desarrollar espacios públicos, mediante un diseño discreto y pertinente que permita y favorezca la mejor integración e identificación de la población con sus monumentos. Generando espacios culturales que fomenten la apreciación y visita de estos. Favoreciendo que la puesta en valor de los monumentos se beneficie con la existencia de un entorno que conserve y recupere la memoria de su implantación territorial, proporcionando un adecuado marco paisajístico que permita su mejor integración con la ciudad y su tejido urbano.

Pero todo esto no será factible si es que como ciudadanos no ponemos en seria cuestión los viejos paradigmas que nos alienan con relación a los valores de nuestro patrimonio territorial, si no desarrollamos un nuevo imaginario urbano que incorpore nuestro patrimonio monumental



Vista de la calzada de la calle norte – sur, sobre la derecha el conjunto de la pirámide con rampa 1 (Foto J. Canziani).

prehispánico. Fomentando la valoración de los monumentos y su entorno paisajístico, en su calidad de elementos identitarios y simbólicos, en cuanto espacios de uso social, creación artística y convocatoria cultural, en una trama urbana que Lima enraizó sobre el trazo preexistente de antiguos canales y el recorrido de viejos caminos que yacen bajo nuestros pies.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. *Los “no lugares” espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona. 1993

ÁVILA, Francisco de. *Dioses y Hombres de Huarochiri*. Narración Quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]. Traducción de José María Arguedas. Segunda edición. Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Lima. 2007 [1598?]

CANZIANI, José. *Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. 2009

—“Lima: Territorio y Paisajes”, en *AUT Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorio*, n. 1, pp. 12-25. Colegio de Arquitectos del Perú, Regional Lima, Lima. 2009

—“Paisajes Culturales y Desarrollo Territorial en los Andes”. *Cuadernos Arquitectura y Ciudad*, n. 5, 120 pp. Departamento de Arquitectura y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Lima. (Disponible en versión digital en: http://departamento.pucp.edu.pe/arquitectura/images/documentos/cuaderno_05.pdf. 2007

JOHNSON, George. *Peru from the air*. American Geographical Society. Special Publication N. 12. New York. 1930

MIDDENDORF, Ernst. *Perú. Observaciones y Estudios del País y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*. Tomo II. Universidad Nacional de San Marcos, Lima. 1973 [1894]

MUSEO DE ARQUEOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA UNMSM. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*. N° 5. Arqueología de Pachacamac: Excavaciones en Urpi Kocha y Urpi Wachak. Museo de Arqueología y Antropología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. 2008

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición. Espasa-Calpe, Madrid. 2001

STAINO, Sergio y CANZIANI, José. *Los Orígenes de la Ciudad*. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA). Lima. 1984

TAYLOR, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Manuscrito quechua de comienzos de siglo XVII. Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Lima. 1987

TELLO, Julio C. “Arqueología del Valle de Lima”. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, n. 1. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. 1999

UHLE, Max. *Pachacamac*. Informe de la expedición peruana William Pepper de 1896. Primera edición: Universidad de Pensilvania, Filadelfia, 1903. Primera edición en castellano: COFIDE y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. 2003 [1903]

Pachacamac. Pieza escultórica de madera tallada en forma escalonada, de unos 2.60 m. de alto. (Foto A. Guillén, 1938. Archivo Museo de Sitio de Pachacamac)



4 Sociedad y desarrollo urbano: Lima 1900-1980

ANTONIO ZAPATA

A lo largo de las siguientes páginas, se estudia la evolución de la población de Lima durante el siglo XX. Tanto el crecimiento vegetativo como las migraciones internas serán parte de la argumentación. Más adelante, se analiza las transformaciones del transporte urbano, sustentando que la interrelación de ambos factores genera las peculiaridades del crecimiento y la morfología de las ciudades. Por último, se estudia también al movimiento social, sobre todo a los grupos preocupados por el desarrollo urbano de sus barrios y asentamientos. Es decir, el estudio iniciado por la población, vuelve a ella para concluir, pero no como cifras de movimientos y tendencias, sino como personas de carne y hueso que han incidido con sus iniciativas en el tejido social característico de la vida urbana. El período sometido a estudio son los tres primeros cuartos del siglo XX, concluyendo con el retorno a la democracia en 1980 y el inicio de la violencia política.

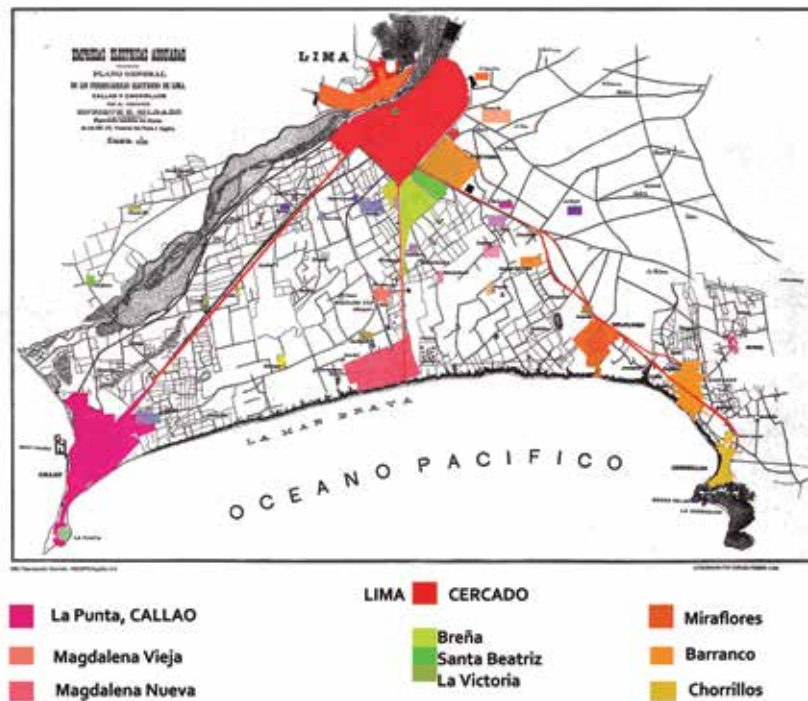
SOCIEDAD Y DESARROLLO URBANO

Para estudiar la relación entre los temas sociales y el crecimiento urbano, el punto de partida es el estudio de la población, los datos sobre su evolución y su movimiento. Cuántos nacen en contraste con cuántos mueren; asimismo, quiénes se desplazan y hacia dónde; esas son las primeras preguntas del investigador. Al respecto de la capital peruana, tenemos un censo del año 1908, que es un recuento provincial de Lima, no es un censo nacional de población, el anterior recuento general del Perú fue en el año 1876, bajo el gobierno de Manuel Pardo, el cual fue el primero de la República, y no habrá otro hasta 1940, tuvieron que pasar más de 60 años sin censos nacionales, pero eso no significa que no hubiera conteos provinciales de población, no solo para Lima, sino también para otras regiones del país. A la época de este censo de comienzo de siglo XX, Lima era una ciudad chica, no más de 150 mil habitantes, comparada con el proceso posterior, estábamos ante una urbe pequeña.

En esa época, Lima era una ciudad muy densa. Todos sus habitantes vivían en el espacio que hoy conocemos como El Cercado de Lima, estrictamente el viejo centro de los siglos anteriores. Ahí, la gente vivía en espacios reducidos, la mayoría vivían en estrechos callejones y corralones y sólo unos pocos disponían de amplios espacios, pero en general la característica principal era el hacinamiento. Era una ciudad anterior al reinado del automóvil, una ciudad de peatones. Eso quiere decir que todo lo que se tuviera que hacer durante todos los días de la vida, los 365 días del año, de todos los años, cualquier iniciativa que uno tuviera era caminando.

En la ciudad peatonal había algunas calesas, pero solo eran usadas los días de fiesta, su uso era solo ceremonial, en realidad el transporte urbano de todas las clases sociales, de ricos y de pobres, era caminando. Ese dato era clave en la organización del espacio urbano y llevaba a la elevada densidad, nadie quería vivir lejos ni retirado ni segregado, como vivimos ahora. En ese tiempo, la gente vivía en espacios reducidos y todos muy concentrados. Por ello, cada manzana era un espacio socialmente heterogéneo, agrupando gente muy diversa y de distinta clase social. En ese sentido, la ciudad premoderna era muy distinta a la ciudad de hoy, donde por el contrario existen barrios homogéneos socialmente.

El año 1904 llegó el tranvía constituyendo una gran innovación urbana. Este medio de transporte estuvo vigente hasta la década de 1960; fue muy útil en términos urbanos y se movía con energía limpia, no generaba elevada polución como los vehículos a motor. Una línea del tranvía recorría Lima, Miraflores, Barranco y Chorrillos; otra línea unía Lima y el Callao; una tercera iba por la actual avenida Brasil. Como consecuencia, aumenta enormemente la posibilidad de conmutación; es decir, la capacidad de vivir en un lugar y trabajar en otro. Estas innovaciones cruciales del transporte permitieron que las clases altas en primer lugar y luego sectores medios se retiren del centro de la ciudad, porque podían acceder al automóvil para poder movilizarse. A partir de entonces, el viejo centro empezaría a ser poblado por sectores de bajos recursos económicos. Ese proceso se definió hacia la década de 1950.



Esquematación de la irradiación vial de Lima fundacional y cómo se llega hasta los lugares más próximos de la costa hacia las nuevas urbanizaciones, realizada en el Plano general de los Ferrocarriles eléctricos de Lima, Callao y Chorrillos de Enrique E. Silgado (1908). Fuente: HAMANN, Johanna. *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011.

Otro punto crucial es que hacia comienzo de siglo XX comenzó el crecimiento vegetativo de la población. En el período anterior, las ciudades denominadas de “antiguo régimen”, en el mundo entero, no solamente en el Perú, registraban más defunciones que nacimientos. Este proceso obedecía a la abundancia de enfermedades en las ciudades, a diferencia del campo. La vida al aire libre, en contacto con la naturaleza, era mucho más sana. Por el contrario, en la ciudad el agua tendía a ser podrida, trayendo como consecuencia que los niños de 1 a 5 años murieran de diarreas con facilidad. El efecto destructivo de esta enfermedad se potenciaba porque la leche no era pasteurizada, debido a lo cual, los niños estaban muy amenazados por la muerte. A ello debe agregarse que a la época no se había descubierto aún la penicilina para contrarrestar las infecciones que eventualmente llevaban a la muerte.

En contraste con esta situación, a comienzos del siglo XX se desarrolló una serie de innovaciones fundamentales en salubridad urbana y, como consecuencia, los nacimientos empezaron a superar a las muertes. A este proceso se lo conoce como la “transición demográfica” y al comienzo fue frágil, algunos años eran mejores que otros y, de manera intermitente, las estadísticas vitales se muestran más firmes. Hacia los años 1920 el crecimiento vegetativo se hizo sólido y sostenido.

En los primeros años del siglo XX, el alcalde Federico Elguera cambió cañerías que venían del pasado colonial; asimismo, desarrolló el proceso de potabilización del agua en La Atarjea, gracias a lo cual mejoró sustantivamente la calidad del agua. En esta misma época, la leche se empezó a pasteurizar, un procedimiento para evitar que la leche se corrompa. El médico francés Luis Pasteur fue el personaje principal de estos procesos, porque también fue clave al inventar la mayor parte de las vacunas, controlando otra causa de muerte, como eran las epidemias. Así, la gente ya no moría de viruela, sarampión o rubéola, etc. Estos factores permitieron que los nacimientos superen a las muertes, entonces comenzó el crecimiento vegetativo de la población, que es el proceso fundamental para entender el crecimiento de la población de la capital peruana.

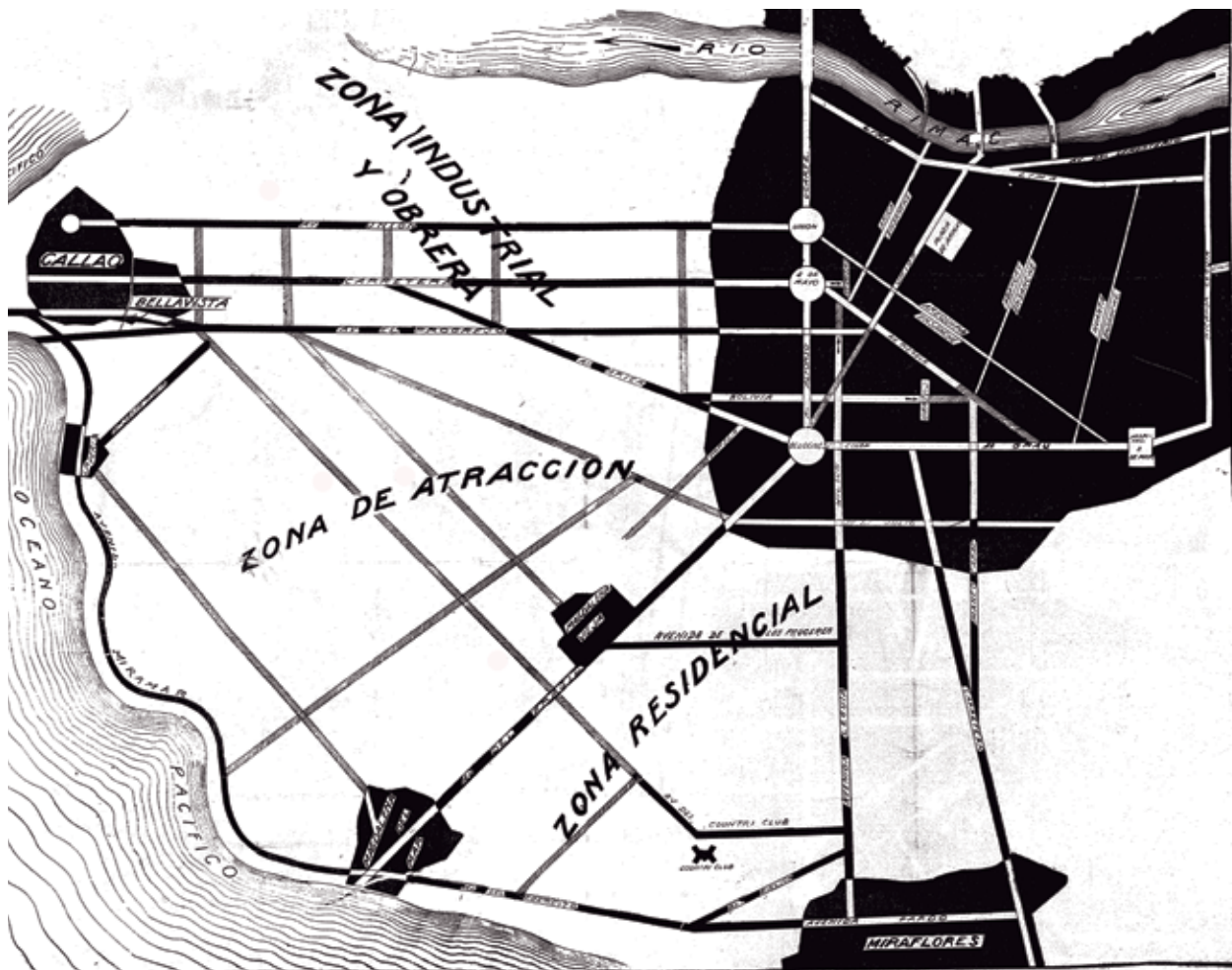
No es cierto que Lima haya crecido durante el siglo XX básicamente debido a las migraciones internas. En realidad, siempre hubo migraciones, de tal modo que no son el elemento distintivo del siglo XX; es más, si en el pasado las ciudades crecían lentamente, no obstante que las muertes superaban a los nacimientos, era gracias a migraciones. Para ilustrar esta idea podemos situarnos ante cualquier censo colonial y encontraremos que en la ciudad de Lima la mayoría de la población había nacido en provincias. Lo realmente distintivo del siglo XX, que lo diferencia de todos los siglos anteriores, es que por primera vez y para siempre la ciudad empezó a crecer en forma vegetativa, por sí misma.

Por otro lado, es cierto que las migraciones han sido fundamentales, en el sentido que nunca antes en la historia peruana habíamos tenido un período tan concentrado de movilidad masiva del campo a la ciudad. Asimismo, es un período único, porque se desplazaron sectores populares. A diferencia de ello, cuando uno se sitúa en los siglos anteriores, los migrantes a Lima frecuentemente eran gente acomodada que venía a Lima a terminar de ascender socialmente, por ejemplo un abogado que venía de Trujillo a Lima, que decidía mudar el buffet para alcanzar otro volumen de clientes. Pero, después de la II Guerra Mundial, esas migraciones se transformaron en procesos campesinos y abarcando cantidades multitudinarias. Entonces cambió el rostro de las ciudades, transformándose sustancialmente de una Lima criolla y afroperuana a la nueva Lima de rostro básicamente andino que tenemos el día de hoy.



El Alcalde Federico Elguera fue un gran modernizador durante la primera década del siglo XX.

Lima estaba habitada por 60,000 personas en 1800 y su población se duplicó en los 100 años siguientes. Mientras que, al llegar el censo de 1940, había alcanzado la cifra de medio millón de habitantes. La aceleración era tremenda. Un urbanista de aquellos años que trabajaba para el Estado, el ingeniero Alberto Alexander escribió para el centenario del año 1921 un artículo sobre la población de Lima, sosteniendo que había aumentado considerablemente el hacinamiento, puesto que este crecimiento no iba acompañado de un ritmo semejante de construcción de vivienda. El caso es que los urbanistas de los años veinte tomaron conocimiento del proceso de la población; se había acelerado el crecimiento urbano y los técnicos lo percibieron con nitidez, reflexionando sobre sus consecuencias.



Plano de zonificación elaborado, en 1927, por A. Alexander para la expansión urbana. Fuente: ALEXANDER R., Alberto. *Los problemas urbanos de Lima su futuro*, Talleres La Prensa, Lima, 1927.

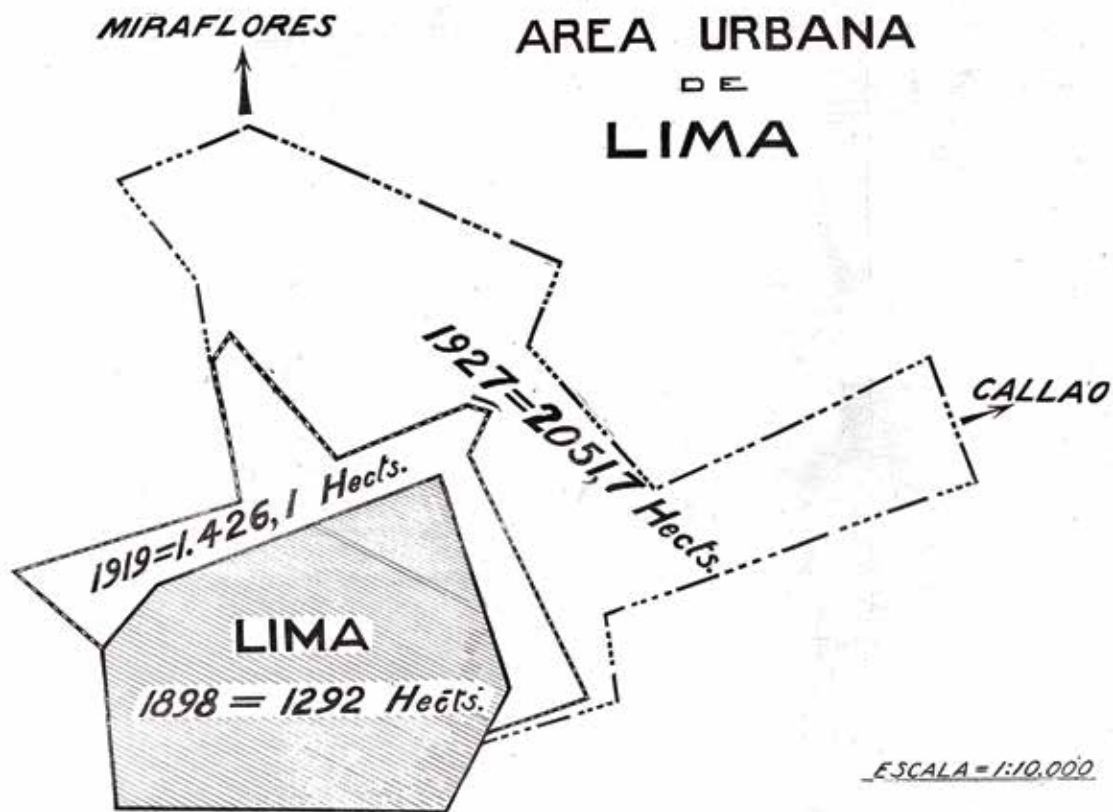


Gráfico del urbanista Alberto Alexander sobre población y superficie disponible en Lima, en 1927. Fuente: ALEXANDER R., Alberto. *Los problemas urbanos de Lima su futuro*, Talleres La Prensa, Lima, 1927.

Alexander "fue uno de los pocos que se preocuparon por el futuro desarrollo de Lima en una época en que la capital había iniciado su expansión en gran escala". "El año de 1922 el Gobierno le confió el encargo de hacer cumplir las normas que se acababan de dictar sobre urbanizaciones y en 1924 fue designado ingeniero jefe de la Inspección Técnica de Urbanizaciones y Construcciones que él organizó, y que extendió sus labores al Catastro-Registro Sanitario de la Vivienda en Lima, y a la supervigilancia técnica de la construcción".

Jorge Basadre

Fuente: TRATHEMBERG SIEDERER, Leon. *La inmigración judía al Perú 1848-1948*, Asociación Judía de Beneficencia y Culto de 1870, Lima, Perú, 1987, pp. 116-117.

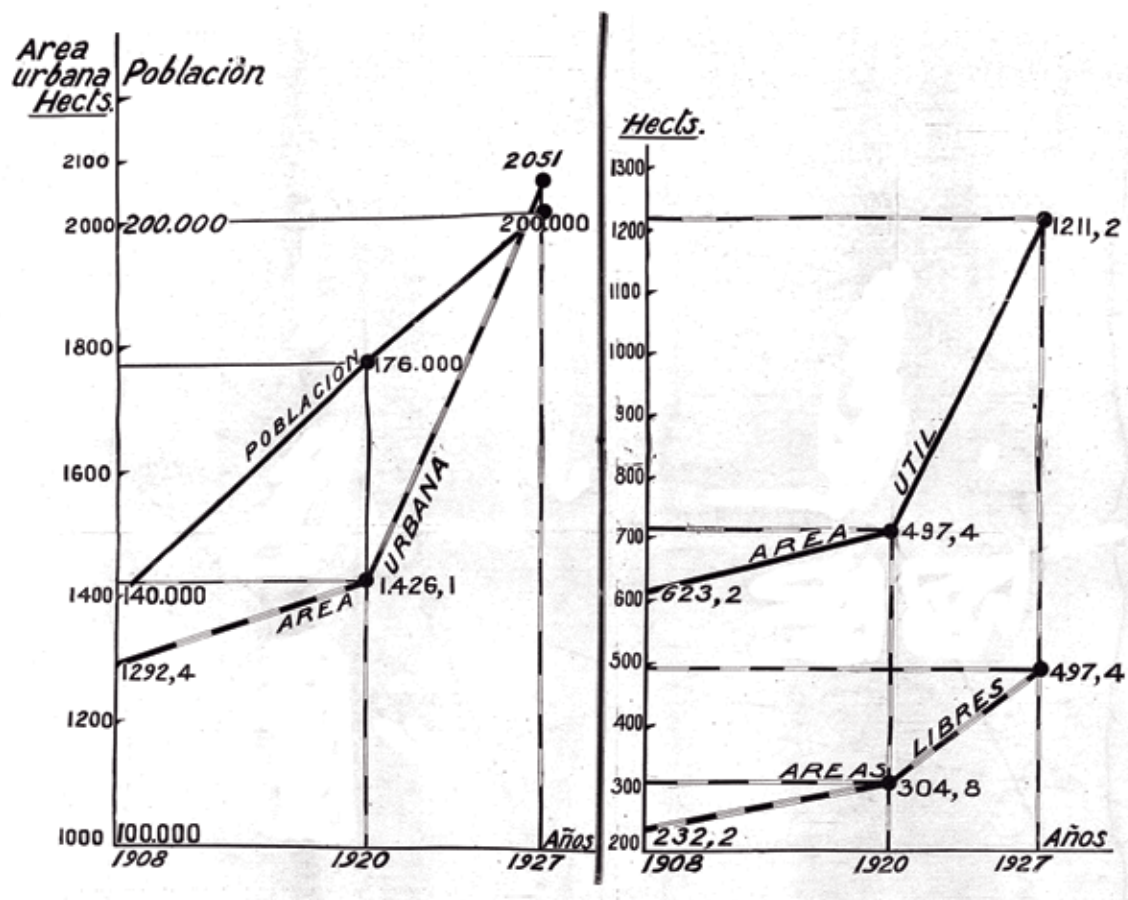
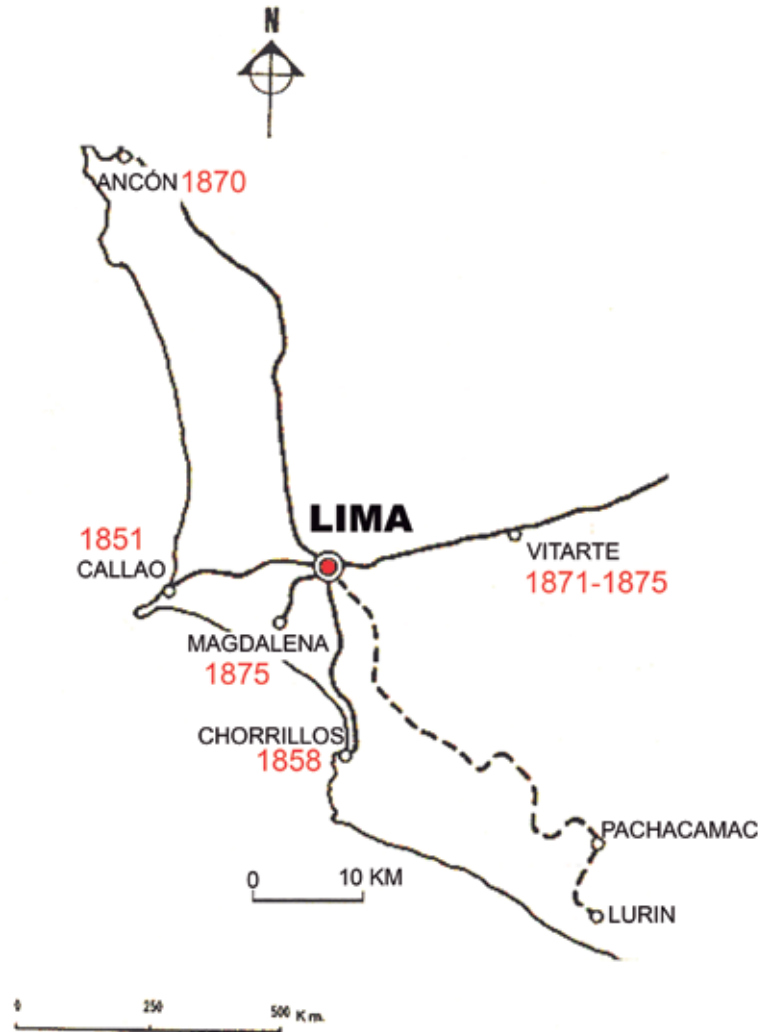


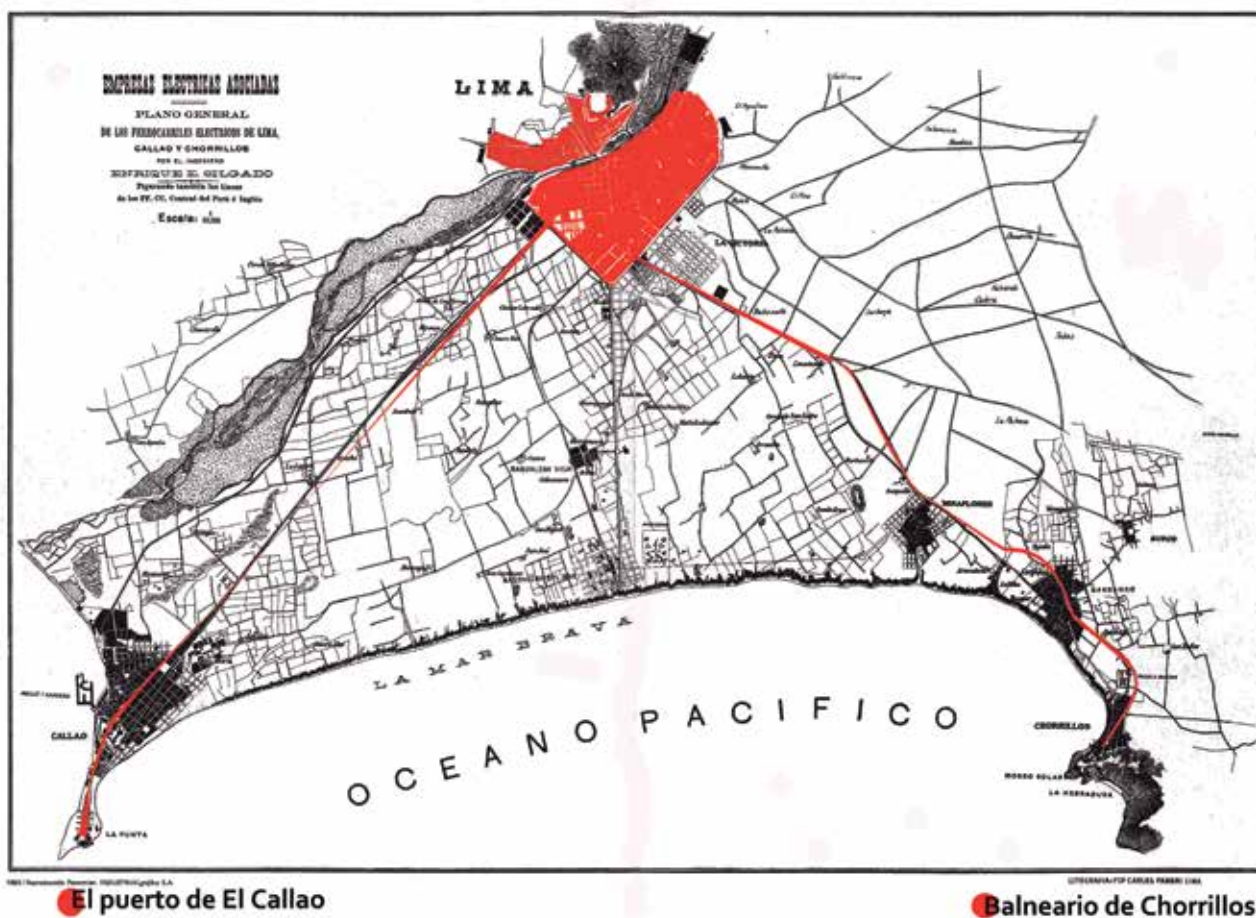
Gráfico del urbanista Alberto Alexander sobre población y superficie disponible en Lima, en 1927. Fuente: ALEXANDER R., Alberto. *Los problemas urbanos de Lima su futuro*, Talleres La Prensa, Lima, 1927.

Alberto Alexander Rosenthal (Lima, 14 de octubre de 1889-). Ingeniero, Jefe de la Inspección Técnica de Urbanizaciones del Ministerio de Fomento. Jefe de práctica de Topografía de la Escuela de Ingenieros; Miembro de la Comisión Kraus que practicó interesantes estudios en el Callao, Secretario y Tesorero del Cuerpo de Ingenieros de Minas y Aguas; Ayudante de Irrigación del mismo cuerpo; pro-Secretario, Secretario y Vicepresidente de la Sociedad de Ingenieros; Director del órgano científico de esa Sociedad; Secretario de la Comisión de Hidrología del Congreso de la industria minera; Secretario General de la Conferencia General de Ingeniería; Delegado del Perú al primer Congreso de Carreteras de Buenos Aires, donde fue elegido vice-presidente de este importante certamen; Presidente de la tercera comisión de trabajos; fundador y Secretario de la Federación Peruana de Educación Vial; profesor Titular de Topografía de la Escuela de Ingenieros; Miembro del Rotary Club de Lima, en la calificación de Urbanizaciones. Fuente: HAMANN, Johanna. *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011.

Volviendo al tema del transporte urbano, encontramos que el punto de partida de la modernidad es el ferrocarril urbano que hubo desde mitad del siglo XIX. Éste fue construido por el Mariscal Ramón Castilla en la época del guano; era un tren suburbano que iba de Lima a Miraflores, Barranco y Chorrillos, con un tránsito fundamentalmente de pasajeros. Castilla también hizo otro tren que iba de Lima a El Callao, que era básicamente comercial, concebido para llevar y traer mercaderías entre la capital y el puerto. Así, el Perú fue el primer país sudamericano en contar con trenes suburbanos y de pasajeros, mientras que ahora estamos muy retrasados al respecto. En el caso de Lima, la evolución de su transporte urbano es una partida de caballo de carrera para luego detenerse y retroceder.



Plano general de los ferrocarriles a carbón de Lima, Callao, Chorrillos, Ancón y Vitarte; desde su aparición (1851-1875), publicado en *mc evoy*, Carmen. *Homo politicus. Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas 1871-1878*, Instituto Riva-Agüero et al, Lima, 2007, p. 41.

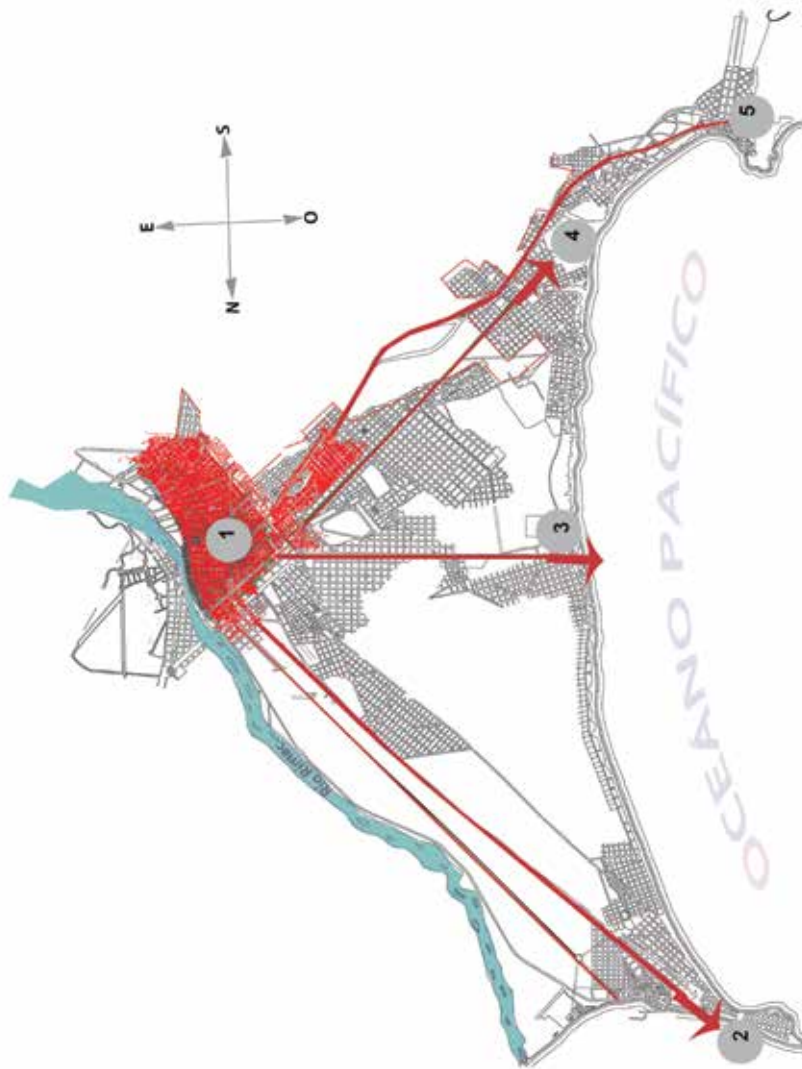


El corazón que está usted viendo señala el Centro de Lima, desde donde salen dos líneas de tranvías: una a Chorrillos y la otra hacia El Callao. [Esquema realizado, por Johanna Hamann, sobre el plano de Lima rectificado por Manuel A. Fuentes (Archivo JGD).

Lima tuvo el primer tren suburbano de pasajeros que realizaba 4 viajes al día, 2 en la mañana y 2 en la tarde, ello permitió que hubiera gente que vivía en Miraflores y en Barranco y trabajaba en el centro de Lima. Por su parte, Miraflores y Barranco desde el siglo XIX tenían una población integrada por muchos europeos que tenían comercio en Lima, pero que construían su vivienda en Miraflores yendo y viniendo en tren. Tanto Barranco como Miraflores fueron los primeros espacios suburbanos de Lima, mientras que Chorrillos fue concebido como un balneario de clases acomodadas. Ese desarrollo fue consecuencia del tren construido por Castilla.

En la primera década del siglo XX, 100 años atrás, llegó el carro y como vimos también el tranvía; el cual multiplicó las posibilidades de comunicación, ya que sus viajes eran uno cada 15 minutos o 4 a la hora. El tranvía tendió redes de comunicación masiva mucho más amplias que las puestas en

marcha con los primeros trenes del siglo XIX. Pero, el invento fundamental fue el automóvil puesto que permitió desplazamientos individuales y familiares. A continuación, las clases altas se mudaron del centro hacia los balnearios y se poblaron nuevas urbanizaciones. Para todo esto, se había abierto nuevas avenidas y paseos de vías anchas que empezaron a ser colmadas por los nuevos vehículos a motor.



En el esquema se marcan los puntos de orientación hacia dónde se va urbanizando la ciudad de Lima. 1) Lima, Centro fundacional, 2) Hacia la coordenada Nor-Oeste: el Puerto del Callao, 3) Hacia la coordenada Centro-Oeste: Magdalena, 4) Hacia la coordenada Sur-Oeste: Miraflores, 5) Hacia la coordenada Sur Sur-Oeste: Chorrillos. *Trazado sobre el Plano de Lima, Callao y Balnearios, 1927*, levantado por el ingeniero Alberto Alexander

Retornando al tema de población, conviene precisar que las grandes cifras de la migración extranjera corresponden al siglo XIX y no al XX. La mayor parte de inmigrantes llegaron al Perú a raíz de la coyuntura del guano, en el lapso de 40 años, transformó momentáneamente a un país pobre en uno rico. El Perú de la época del guano no tenía muchos profesionales ni tampoco una elite que pueda manejar tanta súbita riqueza, por eso atrajo como imán a europeos y norteamericanos que vinieron al Perú a hacer la América. Una buena parte de los europeos y norteamericanos que llegaron al Perú provenían de clases media, por ejemplo buena parte de los italianos en el Perú no son sicilianos pobres, como los que llegaron a los EE. UU. Por el contrario, los italianos en el Perú eran genoveses comerciantes, provenientes una clase media, integrados a un sistema de redes internacionales como modo de vida. Por lo demás, los europeos que llegaron al Perú vinieron a integrarse a la elite, sobre todo a partir del matrimonio o de actividades profesionales y económicas para las cuales gozaban de prejuicios positivos. Este proceso ya estaba terminado al comenzar el siglo XX.

Comenzando este nuevo siglo tuvimos la migración japonesa, que fue muy intensa durante las primeras décadas del XX, hasta que la Segunda Guerra Mundial interrumpió el proceso, e incluso fue motivo para una fuerte represión. Como es sabido, los japoneses peruanos fueron duramente afectados durante la guerra, cuando se confiscaron sus propiedades, se deportó a los EE. UU. a cientos de activistas de la colonia y se congeló sus ahorros en el sistema bancario. Por ejemplo, el colegio Juana Alarco de Dammert, la gran unidad escolar actual, fue expropiada por el Estado peruano, anteriormente había sido el colegio de la colonia japonesa y nunca fue devuelto. De este modo, las migraciones internacionales no han sido muy numerosas durante el siglo XX. En realidad, en este siglo el tema clave ha sido las migraciones internas, de las cuales algo hemos dicho y volveremos más adelante.

Por su parte, en este estadio del debate surgen una serie de preguntas para guiar la exposición. ¿Cuál fue la respuesta de la sociedad y los sectores acomodados ante el crecimiento demográfico urbano? ¿Qué medidas tomó el gobierno municipal de Lima y/o el Estado peruano para enfrentar esta súbita tendencia al crecimiento poblacional explosivo?

Para comenzar vamos a referirnos al mundo particular de los negocios inmobiliarios, los bienes raíces, que se organizaron de las cenizas de la derrota de la Guerra del Pacífico. La sección hipotecaria de los bancos será clave para el desarrollo urbano de Lima, piloteando la transformación de la renta agraria en urbana. Hacia fin de siglo XIX, los bancos nacionales habían entrado a una etapa mucho más madura y orgánica. Se superaron los vicios de los años anteriores a la guerra y se ordenó el sistema monetario habiéndose adoptado el patrón oro. A través de los bancos se produjo la vinculación entre terratenientes del valle de Lima y tempranos empresarios de la construcción, que desarrollaron las denominadas “urbanizaciones”. Ellas se expandieron desde el antiguo centro de Lima hacia el sur, siguiendo la huella trazada por la expansión más temprana del siglo XIX, definida por el tren de Castilla. Como proceso fue fundamentalmente una operación de clases altas y medias. Los sectores populares quedaron en el viejo centro y pronto se instalarían en las barriadas, situadas en los arenales situados fuera del valle de Lima.

En esta primera etapa del siglo XX se desarrollaron las ventajas de la vida urbana tanto en términos sanitarios como en asuntos de vida cotidiana: los inventos del teléfono, telégrafo, la luz eléctrica; todos

ellos fueron nuevos elementos que hacían confortable a la vida urbana y se convirtieron en imanes que fomentaron tasas cada día más altas de urbanización. El mercado de bienes raíces se estaba ampliando en forma considerable. Al terminar el siglo XX, se demostraría que la urbanización peruana ha sido uno de los grandes negocios del siglo.

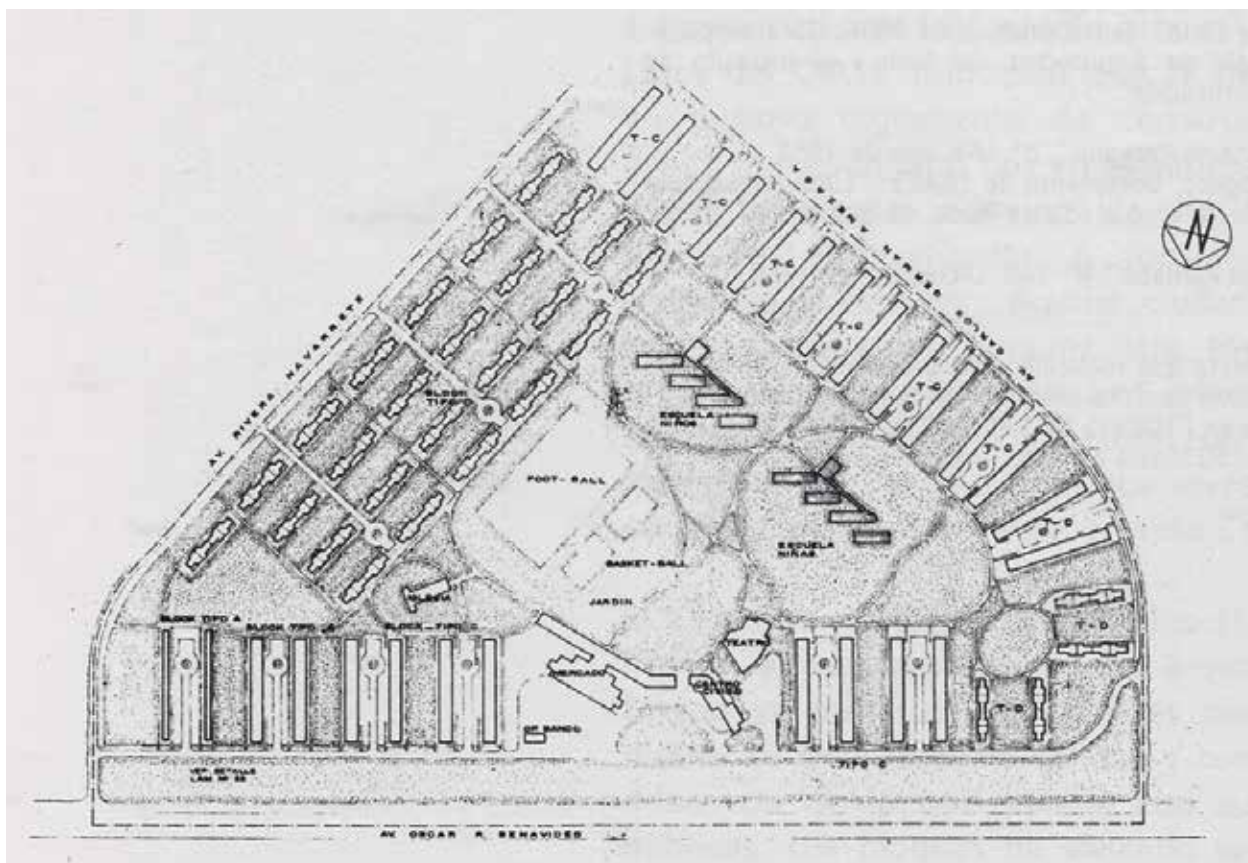
Por su lado, los intelectuales preocupados por los temas urbanos editaron una revista llamada *Ciudad y Campo y Caminos*, aparecida durante el “oncenio” de Augusto B. Leguía, (1919-1930), que fue la primera revista de urbanismo aparecida en el Perú. El título mismo de la publicación es un claro indicativo de la orientación de la revista. En ella aparecen listados los precios de los materiales de construcción, también un conjunto de anuncios de empresas importadoras de cemento, hierro de construcción, aluminio, maderas y otros. Estos anuncios dan cuenta del crecimiento de la ciudad, nuevas casas, nuevas avenidas y una profunda renovación de los espacios públicos, incluyendo plazas y monumentos. Esta revista contiene también una línea que enfatiza en las comunicaciones internas del país, demandando la construcción de carreteras y vinculando la comunicación vial nacional con el crecimiento urbano de Lima. Esta temática anuncia las migraciones internas y se regocija con ello, porque sostiene que crecimiento urbano significa progreso.

La revista *Ciudad y Campo* cerró en 1929, al precipitarse la crisis mundial que llevó a la caída del gobierno de Leguía. Durante la década siguiente no hubo revista especializada de bienes raíces, revelando los efectos negativos sobre la urbanización de la depresión internacional de los treinta. Hasta que, en 1937, apareció la revista dirigida por el arquitecto Fernando Belaunde, que luego fue presidente constitucional en dos oportunidades, titulada *El Arquitecto Peruano*, que apareció en 1937 y se prolongó hasta 1969.

Belaunde comenzó con esta revista cuando era un joven arquitecto recién egresado de la Universidad de Texas, que había retornado al Perú. La temática de la publicación guarda relación con el crecimiento urbano, la arquitectura, la historia de las ciudades peruanas, nuevas casas en construcción, tendencias internacionales de la arquitectura y el urbanismo, etc. Asimismo, continúa con el patrón establecido por la revista *Ciudad y Campo* y desarrolla una amplia sección a la industria de la construcción, publicando también los precios de los materiales y muchísimos avisos comerciales de empresas del ramo.

Posteriormente esta revista estudió el censo de 1940, habiendo aparecido algunos artículos de Alberto Alexander al respecto. Los urbanistas agrupados alrededor de Belaunde colocan las cifras del último censo en contraste con los anteriores y aparece muy claro que el crecimiento urbano está notablemente acelerado con respecto a las etapas precedentes. No tenían ninguna duda del avanzado proceso de urbanización y su importancia consiste en que intentaron guiarlo, buscando soluciones urbanas al crecimiento explosivo de las ciudades. Para esta revista no había soluciones exclusivamente basadas en el mercado y era necesario el apoyo del gobierno. Era una época cuando se esperaba bastante del Estado.

Por ello, es preciso mencionar la construcción de barrios populares que se pretendieron urbanizaciones modelos para sectores de menores ingresos. Por ejemplo, durante la década de 1930, el gobierno del presidente Óscar R. Benavides (1933-1939) construyó bastante infraestructura de salud



Las Unidades Vecinales fueron el eje de una expresión urbana planificada por los arquitectos de los años 1940s - 1950s. En la imagen: plano de la Unidad Vecinal No. 3. Fuente: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1340927&page=169>.

y de educación escolar a nivel barrial. Junto a ello, Benavides construyó algunos proyectos de vivienda popular, a través de la Junta Pro Desocupados. A esta época corresponde una inversión significativa en generalizar la educación primaria y construir la infraestructura correspondiente. Luego, durante los años 1950, la obra de infraestructura educativa alcanzaría a la secundaria, gracias a las Unidades Escolares, construidas por el general Manuel Odría (1948-1956).

Por otro lado, durante el gran ciclo expansivo de urbanización de Lima, la principal iniciativa gubernamental en materia de vivienda popular fueron las Unidades Vecinales. Ellas fueron iniciativa del gobierno de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948). Durante este lapso, el arquitecto Belaunde fue diputado por Lima y autor de las iniciativas legales cruciales para el crecimiento urbano. Parte de sus proyectos fue la constitución de la Corporación Nacional de la Vivienda, CNV, que fue una empresa pública que dio origen a las Unidades vecinales.

La primera Unidad Vecinal en ser construida se denomina UV3 y se halla en el lado Este de la Ciudad Universitaria de San Marcos. Sucede que en realidad es la primera, pero resulta que el Estado convocó a un concurso y el ganador fue el tercer proyecto que se presentó. De este modo, de una manera muy nuestra, el primero en ser construido quedó denominado tercero.

Esa Unidad Vecinal fue terminada por el gobierno siguiente puesto que se inauguró en 1949, cuando Bustamante ya había sido derrocado por el golpe del general Manuel A. Odría, (1948-1956). El mismo Odría construyó el Hospital del Empleado, anteriormente, el gobierno del general Benavides había construido el Hospital del Obrero, ambos pertenecen al Seguro Social, que también fue organizado por estos gobiernos autoritarios. Así, los gobiernos autoritarios, en el afán de ganarse al pueblo, han construido bastantes obras para atender necesidades sociales creadas por el proceso de urbanización. Ya que no gobiernan en democracia, las dictaduras peruanas han compensado a la ciudadanía en obras públicas.

Con respecto a las Unidades vecinales, Odría tuvo el mérito de la continuidad, recogió un proyecto, que venía de su antecesor, y le dio vuelo puesto que dispuso de dinero, al atravesar la economía internacional un período de bonanza. La Unidad Vecinal pretendía ser una pequeña urbe, que dispone de servicios sociales y urbanos integrados, a los cuales los residentes acceden a pie, dejando los autos fuera del área residencial. El área de estacionamiento está en el borde y el interior está compuesto por edificios que no disponen de ascensor, para abaratar el precio de construcción, y que llegan a una altura de 4 o 5 pisos. La Unidad Vecinal tiene acceso un área verde, dispone de un centro de educación para niños, también de un mercado y de una comisaría policial. En suma se trata de una pequeña ciudad satélite; la idea de sus diseñadores era que este tipo de construcciones evite las barriadas, intentando absorber a la población migrante que comenzaba a llegar a Lima.

La Unidad Vecinal fue concebida como proyecto piloto a ser masificado para evitar las barriadas. Durante la primera parte del siglo XX ya había barriadas en Lima, no son aún barriadas exteriores, como las que vendrán luego, después de los años 1950. En ese entonces, estamos ante un cerro pelado se vuelve barriadita; es decir, el proceso de las barriadas comienza poblando terrenos eriazos que se hallan dentro del valle que estaba siendo urbanizado para clases medias y altas. Sin embargo, el proceso de las Unidades Vecinales fracasó al carecer de fondos suficientes para hacer muchos proyectos a la vez, que guiaran el crecimiento urbano.

En realidad, el Estado fue desbordado por la magnitud de la marea campesina, que se trasladó a las ciudades después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Entonces, el Estado se quedó en idear proyectos bien pensados, donde hubo bastante inteligencia creativa de parte de un grupo sofisticado de urbanistas y arquitectos comprometidos con el crecimiento de las ciudades peruanas, pero sin recursos suficientes para generalizar la experiencia en la medida de lo necesario. Las Unidades Vecinales quedaron como islotes bien hechos, por ejemplo, la UV3 sesenta años después de haber sido construida se halla en condiciones de habitabilidad bastante buenas.

La CNV fue criticada porque su propuesta financiera era poco creativa, ya que empezó a depender completamente del presupuesto público. Inicialmente había sido concebida como una

empresa destinada a recoger fondos a través de negocios inmobiliarios. Así, la inversión pública inicial fue asumida como capital semilla que debía multiplicarse con iniciativas propias y canalizando recursos en el sector privado. Pero, nada de eso se hizo en los 1950, de tal modo que la dependencia de la CNV del presupuesto público frustró su desarrollo. Asimismo, el plan de negocios de la CNV era demasiado benevolente, no vendía los departamentos que construía sino que los alquilaba, de tal manera que no prosperaba por sí misma, sino que construía en función a transferencias del gobierno central.

Otra iniciativa urbana crucial de los años del gobierno de Bustamante fue la creación de la ONPU, Oficina Nacional de Planeamiento Urbano, concebida como medida complementaria a la creación de la CNV. Esta institución también fue iniciativa legal del entonces diputado Fernando Belaunde. La ONPU es el principal antecedente de la planificación como nueva función del estado desarrollista, que por aquel entonces se estaba poniendo en marcha. Su misión era formular planes reguladores de expansión urbana. Su obra fue importante sobre todo en el caso de algunas ciudades de provincia que también estaban creciendo en forma sostenida. La figura clave de la ONPU fue el ingeniero Luis Dorich, quien tiene una obra inmensa y poco estudiada, pero crucial para comprender el sistema urbano nacional.

Otra iniciativa de Fernando Belaunde en la cámara de diputados durante el gobierno de Bustamante fue la ley de la propiedad horizontal del suelo. Anteriormente no existía este concepto y ello significaba que el propietario de un edificio tenía que ser una persona individual, puesto que no se podía compartir el suelo. Esa antigua disposición limitaba la densificación de la ciudad, porque pocos empresarios construían edificios de departamentos que sólo podían ser para alquiler.

No obstante los esfuerzos del Estado, la inversión privada continuó liderando el proceso de urbanización peruano. Ella era canalizada sobre todo a través de los bancos. Las instituciones financieras funcionaron como intermediarias entre hacendados que veían la oportunidad de transformar su reducida renta agraria por una próspera inversión en bienes raíces. Entre los hacendados del valle de Lima que iniciaron esta conversión destacan las familias ítalo peruanas. Durante la segunda mitad del siglo XIX muchos italianos de primera generación compraron huertas para proveer sus bodegas situadas en el centro de Lima. De este modo, realizaban un ideal, ser propietarios de una hacienda y de una tienda bien situada para vender comestibles, aceitunas, pisco, butifarras, queso, etc. Las siguientes generaciones de ítalo peruanos urbanizaron esas huertas que la primera generación de migrantes había adquirido en los alrededores de la capital. En este caso, el socio financiero fue el Banco Italiano de la época, que durante la II Guerra Mundial cambió de nombre y adoptó la denominación de Banco de Crédito, que conserva hasta nuestros días. La división hipotecaria de este banco fue fundamental en el proceso de urbanización.

Otro banco importante en este proceso fue el Banco Popular, propiedad de la familia Prado. Ellos incursionaron con decisión en otro rubro crucial, las industrias de material de construcción: ladrilleras, fábricas de cemento, fierro de construcción, sanitarios, tuberías, piezas eléctricas etc. Muchos de estos

productos eran importados, pero pronto empezaría a fabricarse en el Perú dinamizando diversas áreas de la actividad económica. En todo este proceso, los Prado tuvieron un importante papel que se redobló porque uno de los suyos ocupó dos veces la presidencia de la república, Manuel Prado (1939-1945) y (1956-1962).

Durante su segundo mandato, el presidente Prado puso en marcha una idea que resultó fundamental para el proceso de urbanización, se trató de las mutuales. El sistema mutual fue parte de un engranaje financiero para fines de vivienda, protegido por el Estado a través de normas promocionales. Gracias a las mutuales, se construyeron muchas urbanizaciones de clase media. Es decir, aquellas familias que no disponían de los recursos de los grandes propietarios, pero que compartían el ideal de disponer de una casa propia, tuvieron acceso al ahorro protegido para comprar terreno y construir vivienda.

El sistema mutual fue iniciativa del Primer Ministro don Pedro Beltrán, dueño del diario liberal *La Prensa* e importante propietario de empresas bien diversificadas: una hacienda de Cañete, acciones en el Banco Internacional y otros negocios, todos ellos capitalistas y modernos. Beltrán promovió la ley y fue socio de la mutual Metropolitana, que por largos años fue la líder del sector. En respaldo del sistema mutual el primer gobierno del arquitecto Fernando Belaunde (1963-1968) constituyó el Banco de la Vivienda que coronaba el sistema y canalizaba recursos para favorecer a los ahorristas de las mutuales.

El tercer componente clave del proceso de urbanización es el empresario moderno, que gerencia el proceso. Estos empresarios gestionan los préstamos en el banco, convencen a los terratenientes, forman compañías urbanizadoras y luego, una vez que han construido pistas, veredas, instalaciones de luz y de agua, venden los lotes al público. En lo fundamental, el negocio no consistió en la construcción de casas, sino en la provisión de servicios. Muchos empresarios de la urbanización limeña provinieron de los medios profesionales de ingenieros y arquitectos. Por su parte, algunas familias lideraron este proceso, entre los cuales se debe mencionar a los Brescia, que fueron el grupo líder, formando el Banco Continental, hoy asociado al grupo financiero español BBVA.

De este modo, el sistema financiero intervino en la producción de una ciudad convencional, donde la tierra urbana se vendió en el mercado, después de ser lotizada por esa sociedad formada por terratenientes y empresarios, mediados por las divisiones hipotecarias de los bancos. Pero, este proceso abarcó principalmente a clases altas y medias, habiéndose desarrollado sobre tierras que tenían propietarios privados desde la era colonial.

Pero, los sectores populares no tuvieron acceso a estos mecanismos. En realidad, hacia los años cincuenta empezó a crecer desmesuradamente una segunda ciudad, levantada sobre terrenos eriazos, que nunca habían tenido propietarios privados. El dueño de esos terrenos había sido el Estado y el acceso a estos lotes fue a través de un proceso político, que incluyó movilizaciones de los protagonistas populares, incluyendo tomas de tierras y enfrentamientos con las fuerzas del orden. Posteriormente, el Estado cedía y negociaba a través de sus técnicos para permitir que surja una nueva barriada, donde la gente llegaba

antes de la instalación de los servicios básicos de agua y luz, mientras que en las urbanizaciones levantadas sobre antiguas haciendas, donde se mudaban familias de clase media o alta, la situación era exactamente a la inversa, la gente llegaba después de la instalación de los servicios urbanos básicos.

Estos sectores populares limeños tenían dos orígenes. Por un lado, se hallaba la antigua sociedad popular limeña, que venía del pasado decimonónico. Ellos se quedaron en barrios antiguos, como La Victoria, por ejemplo, o en el mismo Centro de Lima. En estos distritos existían callejones y corralones combinados con construcciones modernas de baja calidad, como el Porvenir y algunas Unidades Vecinales, como Matute, por ejemplo. Aquí se ubicaron los sectores populares que podemos llamar tradicionales.

Pero, hubo un segundo sector popular que estaba creciendo hacia mitad de siglo y que pronto sería mayoría. Se trata de los migrantes, muchos de ellos de raíces andinas y que cambiaron el rostro de Lima. En efecto, hasta mediados de siglo XX, la sociedad popular limeña había sido básicamente afroperuana, pero posteriormente se tornó andina y el color cobrizo predominó nítidamente. Esa segunda sociedad popular se formó en las barriadas y rodeó completamente al antiguo valle de Lima que estaba dando curso a la masiva urbanización de clase media y alta. Es decir, tanto hacia el este, como a la carretera central y los dos grandes conos del sur y del norte, la ciudad convencional fue rodeada por la ciudad barrial.

Para comprender el fenómeno barrial es preciso remontarse a las grandes migraciones. Toda migración masiva obedece a dos factores que son paralelos en el tiempo y que conectan dos espacios. Estos son los factores de atracción, hacia los lugares de destino y los factores de expulsión, desde los lugares de origen. Para que se produzca una gran migración deben conjugarse ambos factores.

En el caso peruano, el factor de atracción es el capitalismo, que significa la modernidad y que se concentra en las ciudades. Gracias a la modernización se evidencian avances sociales que abren la posibilidad para una mejor educación, una atención oportuna de la salud, casa propia en la ciudad, etc. La ciudad dispone de una oferta de trabajo que significa oportunidades de aprovechar la misma oferta cultural, el cine, etc. Todo ello se produce en una época en que la hacienda rural andina no ofrece ningún atractivo moderno, ni siquiera la radio, puesto que el invento del transistor se produce recién en los años 1960.

En este sentido, el gran factor de expulsión del campo es el atraso de la hacienda andina. La decadencia del régimen de hacienda gamonal empezó a fines del siglo XIX y hacia los años 1940 y 1950 estaba desplomándose. Se había perdido la disciplina laboral y los siervos de hacienda ya no querían ser tratados como antes. En este sentido, se formaron corrientes profundas que trasladaron a la población joven hacia el litoral y concretamente a la capital. Asimismo, hubo una fuerte migración hacia otras ciudades del litoral donde se desarrollaba la pesca industrial en los años 1950. Se trata de los casos de Chimbote, Ilo, Chincha y Huacho, que crecen tanto o más que Lima en términos relativos.

Como vimos, la migración interna fue un proceso protagonizado por la juventud rural. Tanto hombres como mujeres dejaron sus aldeas y se trasladaron a las ciudades. En realidad, la juventud rural

de la época se dividió en dos grupos. Los rebeldes se quedaron en el campo y fueron protagonistas de las invasiones y tomas de tierra. Ellos lucharon contra el sistema de hacienda y reclamaron la tierra de sus ancestros. En segundo lugar, los jóvenes emprendedores y más individualistas se dirigieron a las ciudades a comenzar una nueva vida, aspirando al progreso individual y buscando insertarse en el sector moderno de la economía urbana.

Las migraciones internas se desarrollaron en una época de grandes cambios del patrón de organización de la familia. La familia del antiguo régimen era numerosa, estaba integrada por una cantidad elevada de hijos. Como había alta mortalidad, la consecuencia era elevada natalidad, dando como resultado que una familia de la era de las bisabuelas tuviera 8, 10 o 12 hijos. Una parte de ellos no llegaba a la edad adulta porque moría a causa de enfermedades derivadas de un medio urbano insalubre. Por otro lado, el grupo que llegaba a adulto no todos se reproducían, bastantes eran religiosos y otros no tenían dinero suficiente para contraer matrimonio. Por ejemplo, en el siglo XVII, el 10% de la población de Lima vestía hábito religioso. Con respecto a los recursos, el mecanismo era la dote, sólo se casaban aquellas muchachas cuyos padres podían pagar una dote y eso llevaba a que abundaran los solteros adultos que se iban a vivir con sus hermanos más afortunados que habían formado familia. Así, los hijos eran numerosos y también las dificultades para llegar a adulto y no perecer en el intento.

El patrón de organización familiar se modificó cuando cayó drásticamente la tasa de mortalidad. A partir de entonces se dio inicio a la explosión urbana. Es decir, la mortalidad cayó primero y, sin embargo, la natalidad tardó 30 o 40 años en ajustarse a tasas bajas. Es decir, la mortalidad cayó y la natalidad siguió alta, provocando la explosión demográfica que marcó el inicio de la modernidad en el Perú.

A continuación hemos ingresado a una nueva etapa, posterior a la transición demográfica. En este período que vivimos hasta hoy, tanto la tasa de mortalidad como la de natalidad son bajas. Por ello, la familia contemporánea es una unidad pequeña, integrada por pocos hijos, que normalmente llegan sin problemas a la edad adulta, igualmente en nuestros días prácticamente todos los adultos acceden a la reproducción, porque han desaparecido las barreras y también han disminuido drásticamente las vocaciones religiosas.

La caída de la tasa de natalidad ocurrió en distintos momentos de acuerdo a la zona del Perú de la que estemos hablando. Pero, empezó a generalizarse a partir de los años 1960 cuando la mujer tuvo acceso a los anticonceptivos. Desde el momento en que la mujer controla el proceso reproductivo la natalidad tiende a caer radicalmente. Como es lógico suponer, este proceso comenzó antes en las clases altas y media y progresivamente se trasladó a la mujer de pueblo.

De este modo, las migraciones internas coincidieron con la transición demográfica y las transformaciones en el seno de la familia. Estos procesos coincidieron hacia los años 1950-1960. Empezando por la época de Odría, se rompió el anillo interior y las barriadas se desbordaron hacia las zonas eriazas, desiertos y lomas que rodeaban al antiguo valle de Lima.

Los asentamientos humanos llamados en su época barriadas se organizaban en los clubes provinciales adonde acudían los recientes migrantes a la capital. Estas instituciones eran recorridas

por lobistas profesionales, denominados “traficantes de terrenos”, quienes eran operadores del proceso de urbanización barrial. Ellos disponían de contactos con todos los agentes del proceso, empezando por reunir a gente con necesidad de vivienda y sin dinero para acceder al mercado formal. Estos “traficantes de terrenos” tenían todo estudiado, incluso elaboraban planos y separaban los lotes con los cuales deseaban quedarse; producido el inevitable enfrentamiento con la policía, en ocasiones la gente lograba conservar el terreno y en ese momento el “traficante” sabía que había ganado; luego, sus contactos en los ministerios y otras dependencias oficiales le servirían para propiciar un acuerdo entre las partes y el Estado cedía una porción de los desiertos para que la gente sin vivienda construya una nueva barriada.

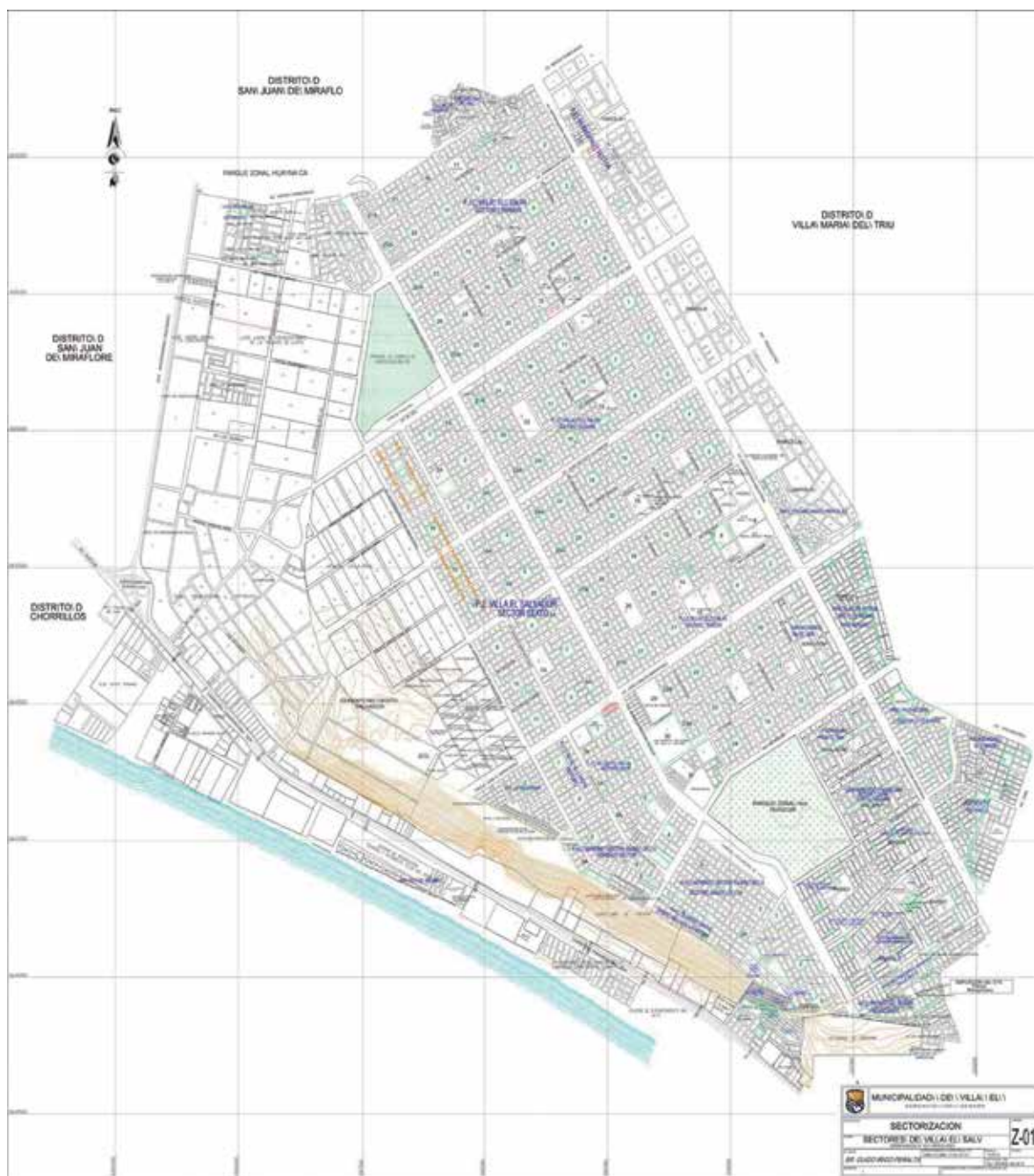
Este desarrollo se produjo ininterrumpidamente durante los años 1950. Terminando el segundo gobierno de Manuel Prado (1956-1962) se promulgó la ley de barriadas. La comisión del congreso que la dictaminó estaba presidida por el senador Alberto Arca Parró, quien era el principal estadígrafo nacional, había organizado el censo de 1940 y luego trabajado para las nacientes NN. UU. en la organización de un censo continental en toda América latina. Arca Parró era amigo del APRA y tuvo contactos tanto entre la elite como en los sectores populares necesitados de vivienda.

Durante el segundo mandato de Prado, el gobierno formó una comisión para estudiar la reforma agraria y la situación de la vivienda. La sección urbana del estudio fue obra del conocido arquitecto Adolfo Córdova, quien planteó la problemática moderna de la casa habitación para un país cuya estructura urbana estaba creciendo en forma explosiva. Tanto en esta comisión como en la ley de barriadas se contemplaba la nueva situación provocada por el desborde de las migraciones sobre las ciudades y la impotencia del Estado para construir vivienda popular, en un contexto donde la iniciativa privada se limitaba a la urbanización convencional para clases medias y altas.

Con la ley de barriadas, el Estado llegó a un compromiso implícito con los sectores populares de la ciudad. En efecto, el Estado que era dueño de los terrenos eriazos, aceptó entregarlos progresivamente decidiendo construir servicios: pistas, luz, agua, desagüe, y dejar de construir vivienda. Por ello, la ley de barriadas fue un momento crucial, a partir de entonces, esta forma de construir la ciudad de Lima se extendió notablemente. En forma paralela, la CNV dejó de construir vivienda popular y se extinguió el impulso estatal por las Unidades Vecinales.

Durante los años 1960, conforme se extendía el universo barrial aumentó paralelamente la experiencia estatal en la materia. En efecto, en el ministerio de Fomento existía una unidad de vivienda que estaba realizando pequeños experimentos en el diseño de barriadas asistidas. Es decir, los funcionarios preveían que una zona sería invadida y antes que se produzcan los hechos buscaban adelantarse para tener planos listos y poder prever dónde se instalarían los principales servicios.

Esa experiencia del aparato del Estado fue fundamental cuando se produjo el caso de Villa El Salvador. Para aquel entonces gobernaba el general Juan Velasco (1968-1975), quien presidió el denominado Gobierno Revolucionario de las FF. AA. En el caso de VES, el Estado interviene planificando una gran barriada, la cual sigue correspondiendo a esta forma de construir ciudad porque, no obstante la



En este plano de VES, se puede observar la organización modular característica del distrito. Fuente: http://www.munives.gob.pe/plano_distrital/Plano_Distrital.jpg.

planificación y la total ausencia de desorden espontáneo, la gente llegó a un terreno vacío, donde no había ningún servicio público, ni siquiera una precaria vivienda. Así, la planificación de VES facilitó su desarrollo, pero el punto de partida fue semejante a los otros casos barriales, en el sentido que la población llegó a un lugar vacío y partió desde cero. El arquitecto Miguel Romero fue quien creó el módulo residencial de VES y diseñó el futuro distrito integrado por tres zonas bien delimitadas, un parque industrial, una zona residencial y una reserva verde a ser desarrollada gracias al reciclaje de las aguas servidas.

Durante el gobierno de Velasco los sectores populares de campo y ciudad se vieron empoderados por acción gubernamental. Por primera vez en la historia hubo un gobierno basado en un discurso de reivindicaciones y derechos de los más pobres. Así, se reconocieron más sindicatos que en los cuarenta años anteriores, se formaron asociaciones de vecinos y pobladores en todos los barrios populares.

De tal manera que las organizaciones sociales eran fuertes a mediados de los años 1970. En ese momento, el gobierno que derrocó a Velasco, presidido por el general Francisco Morales Bermúdez (1975-1980), fue estremecido por una severa crisis económica. En esas circunstancias, el gobierno intentó cargar los costos de la crisis sobre los sectores populares. Como éstos se sentían poderosos y disponían de organizaciones sociales, pues se desató un período muy conflictivo. La segunda parte de los años setenta fue una época de luchas, huelgas y conflictos urbanos, en mayor proporción que otras etapas del siglo XX. Si tuviéramos que elegir una época marcada por la conflictividad social urbana indudablemente sería la segunda parte de los setenta.

Así, el desarrollo urbano de Lima ha estado definido por el crecimiento vegetativo de la población y por las migraciones internas. Ambos procesos retradujeron en una tasa de urbanización sin precedentes que modificó drásticamente el desarrollo urbano. Por otro lado, las innovaciones en materia de transporte cumplieron también un papel fundamental en la definición de la contemporánea ciudad de Lima. En efecto, la ciudad peatonal de antiguo régimen fue transformada por el automóvil y el tranvía. Se abrieron nuevas avenidas y espacios públicos para dar paso al transporte colectivo. Asimismo, se expandieron nuevas urbanizaciones y se sembró de cemento un espacio que por milenios había sido un valle fértil de la costa peruana. Todo ese proceso se basó en los medios modernos de transporte, fundamentalmente el vehículo a motor, que ha dominado Lima en forma total. Por último, la constitución de instituciones populares y la formación de un denso tejido social también caracterizan a la Lima del siglo XX. Después de haber sido una ciudad bastante anómica, el proceso político vivido desde el gobierno de Velasco en adelante significó un acelerado proceso de organización social y de participación ciudadana en el destino de su ciudad.

PARTE III



VISTA DE LOS ACANTILADOS DE CHORRILLOS, 2008



PARTE III

5 Arte y Espacio Público. Una ventana abierta a la cultura popular

JUAN TOKESHI



“Once bandas al unísono llaman mi atención al caminar por la Plaza Constitución, hoy domingo, regresando de clases en la universidad escucho el ritmo de decenas de instrumentos de viento, entre trompetas, tubas y saxofones acompañados de rítmicos sonidos de bombos y tambores. Me permite observar a medio millar de rostros de músicos, de danzantes y acompañantes de cien edades. Son rostros ataviados por máscaras o enfundados en trajes de colores, todos en movimiento en parejas o grupos. Pienso que llegué en el momento preciso. La música y la danza son el colofón a la misa del mediodía en la Catedral. Son la descarga. Suenan al unísono, alrededor de una apabullante y contagiante alegría que nos invita.

En la pista adyacente y en reposo, una decena de caballos, sus jinetes son mujeres en su mayoría que contrasta con las bandas masculinas; un detalle llama mi atención la iconografía en las fundas de los animales, son Túpac Amarus, vírgenes, escudos y símbolos muy coloridos dispuestos como tapices, son bordados que resaltan por el brillo del sol andino que nos abraza como telón de fondo a todos los presentes en la Plaza. Me veo envuelto en un espacio público de espontaneidad y naturalidad de vida diaria, expresiones de cuerpos sin palabras, acompasados por ligeros tragos... Una lástima, pienso al inicio, no tener una cámara a la mano, más si una libreta que me permite una breve conversación con la señora María. Ella me cuenta que es una fiesta por el Santísima Trinidad del Padre Eterno, como todos los terceros domingos de junio. Son agrupaciones que vienen de todos los barrios de Huancayo, los cita Ocopilla, Cajas Chico, Cerrito La Libertad, Chilca, El Tambo y de la misma capital como ella.” (Juan Tokeshi)

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

En el 2008, junto a un grupo de estudiantes de arquitectura y sociología iniciamos un proceso de reflexión sobre la ciudad, tomando como punto de partida las intervenciones artísticas en el espacio público. Así, comenzamos a realizar visitas al parque zonal Huáscar en Villa El Salvador, participamos en carnavales, observamos intervenciones artísticas y nos entrevistamos con personas que, de alguna manera u otra, se habían aproximado al tema.¹ Como producto de dicha experiencia, además de haberse forjado un grupo de estudio, elaboramos este corto ensayo en el que exploramos cómo el arte da cabida a distintos usos en el espacio público; permitiendo, como diría Borja, una conquista de la ciudad. De esta manera, el título de este ensayo resulta un juego de sinónimos, palabras intercambiables y hasta quizás redundantes: arte público y espacio urbano, o arte urbano y espacio público.

Lo que sigue, de manera desordenada y libre, como “caminando en un parque de ideas”, es un pre discurso sobre el tema que nos convoca: el espacio público a manera de un rompecabezas, en el que el arte aparece como expresión de ciudadanía.

I. EL SENTIDO HÍBRIDO DEL PAISAJE DE LA CIUDAD.

El espacio público se presenta como una de las dinámicas más representativas y a la vez más problemáticas de nuestras ciudades. Vivimos en una yuxtaposición y entrecruzamientos entre las tradiciones y las políticas modernas, donde las identidades colectivas no necesariamente tienen a la ciudad como escenario constitutivo.² Encontramos que esta doble afirmación de *representatividad-problema*, por ejemplo en Lima, que cuenta con una composición socioeconómica, cultural y urbanística tan diferenciada, varía en intensidad según qué parte de ella estemos viendo y, más aún, desde dónde la estemos viendo.

La respuesta se escondía en las letras de una cita que afirmaba que “*la naturaleza híbrida del proyecto contemporáneo alude a la actual simultaneidad de realidades y categorías referida no ya a cuerpos armónicos y coherentes sino a escenarios mestizos de estructura e identidades en convivencia comensalista*”.³ La expresión comensalista alude a la superposición o insertos entre códigos de información diferentes.

El sentido de lo híbrido se define más allá del concepto de “mezcla”:

- (Trans) fusión de conocimiento y encuentro o acoplamiento entre tipos;
- Partes o especies basadas en una interconexión directa y flexible, que se da entre elementos de naturaleza eventualmente opuestas;
- Nuevas situaciones de cooperación, unión o multiplicación;
- Relación de nuevas potencialidades disolviendo antiguos perfiles, posibles combinaciones más abiertas, flexibles, polifacéticas.

¹ Nuestra lista de entrevistados incluye a: Jorge Miyagui, Elio Martucelli, Pepo de Fumakaka, Janet Gutarra de Sol y Luna, Arturo Mejía del grupo Arenas y Esteras, Lalo Quiroz y el sociólogo Pablo Vega Centeno.

² GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo

³ GAUSA, Manuel (ed.) (2001) *Diccionario Metápolis Arquitectura avanzada*. Instituto Metápolis de Arquitectura avanzada. Barcelona.

II. REINVENTAR LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

El momento actual de la ciudad es de fricción y transformación. Debemos plantearnos nuevos horizontes de reflexión abiertos a nuevos diálogos que nos permitan comprender su situación actual, los cambios que ha experimentado y los desafíos que se encontrará en el futuro.

Hoy todos, jóvenes, adultos y niños, más allá de nuestra condición social, profesional u ocupacional, nos movemos, vivimos, compramos y socializamos en espacios geográficos y sociales muy diferentes a los de hace dos o tres décadas atrás.

Los centros comerciales y la condominización son dos ejemplos vigentes que nos obligan a repensar nuestra comprensión de lo que son “espacios públicos”. La imagen de la sociedad de consumo se expresa en la proliferación de centros comerciales, donde cada metro cuadrado tiene precio, los peatones son confrontados por los vehículos, el espacio es dominado por el mobiliario, las tiendas reemplazan los asientos, y los parques de niños son reemplazados por juegos y espacios codificados como si fueran “de niños”.

En Lima, claros ejemplos, aunque paradójicos, son Jockey Plaza y Plaza San Miguel cuyas ampliaciones y remodelaciones parecen medir la calidad de vida por el valor del metro cuadrado de ganancia. Quizás deban eliminar la palabra “plaza” de sus marquesinas ya que se asemejan más a modernos tugurios comerciales que a espacios dedicados a la interacción.

Por su parte, sobre la condominización los más claros referentes son la desaparición de las veredas y los cercos de las viviendas que se convierten en murallas, todo en aras de la seguridad. Los condominios cerrados desafían los viejos conceptos de integración vecinal.

LAS INTERACCIONES EN LA CIUDAD ACTUAL

La ciudad se hace más compleja y diversificada apareciendo imaginarios urbanos que rompen con cualquier patrón preestablecido. Mientras tanto, la emergencia de nuevas infraestructuras a gran y micro escala redefinen profundamente la forma que experimentamos y practicamos la ciudad día a día.

La ciudad se desmaterializa y se convierte en un contenedor difuso. Las comunicaciones por internet y la parafernalia de juegos e instrumentos aíslan a la comunidad, individualizando cada vez más las relaciones sociales.

Las formas de conectividad presentan a los flujos peatonales enfrentados a vehículos y flujos virtuales desde el ciberespacio. Los flujos de información globales y las autopistas virtuales disminuyen el valor del espacio público físico en la generación y representación de una integración social.

De manera creciente, asociados a sectores económicos de mayores ingresos y en tiempos inexorablemente cortos, se percibe la grave pérdida de la “vida de barrio”, la identidad vecinal como la conocemos (la reunión en la esquina o la bodega, el jugar a la pelota con los amigos del barrio), y su reemplazo por un vacío que invita a la inhospitalidad, al anonimato más cruel y a la aparición de la violencia en todas sus formas. Se hace más evidente la creciente separación entre civitas y urbes. Desmaterialización de la vieja definición de “comunidad” como conjunto de personas que viven en un lugar, distrito o país.

“Una nueva red —cambiante, mutable, ocasional— de espacios utilizados colectivamente se extienden por la ciudad como una filigrana. Son espacios residuales que se activan sobre la base de la presencia simultánea de uno o más grupos humanos que los ocupan y proyectan en ellos un sentido colectivo, parcial, débil. Son espacios no definidos por ningún proyecto. Y es en esta red de nuevos espacios donde se despliega un proyecto innovador, promovido colectivamente, no institucionalizado.” (Giovanni La Varra)

Felizmente, es posible encontrar cotos de vida pública en los espacios de los barrios populares. Por ejemplo, en nuestros recorridos por el Grupo Residencial 23 en Villa El Salvador encontramos cómo ante la falta de parques y lozas debidamente implementadas, los vecinos tomaban la calle para convertirla en un campo deportivo donde se desplegaría una net que daría inicio a un partido de vóley. Ejemplos diarios como éste nos demuestran cómo el espacio público se adapta a los usos de las personas que tienen como objetivo la interacción de unos con los otros.





"Plaza de armas Ticrapo", Huancavelica, 2010. Fotos: Johanna Saavedra



"Plaza de armas", Huancayo, 2011 -2012. Fotos: Juan Tokeshi



"Partido de Vóley", Villa El Salvador, Febrero 2009. Foto: Alejandra Villanueva

III. EL ARTE COMUNICA EN EL ESPACIO PÚBLICO

La plaza y la calle se convierten en “contenedores” de una intervención artística, en espacios donde se visibiliza la acción; es importante construir los medios o el lenguaje de lo que se desea transmitir, sea corporal o en imágenes.

“El uso del espacio, de la sorpresa, el manejo de la energía. La calle crea su propia estética y te va abriendo caminos por dónde investigar”. (Jorge Rodríguez, FITECA)

“Ambas maneras de pensar y formular el arte (oficial, extra-oficial), o dicho de otra manera, las distintas maneras de comunicación, termina encontrándose en el espacio público.” (Elio Martuccelli)

Es como si lográramos reconquistar el espacio público. Nos valemos de William Mitchell en e-topía:

“El siglo XXI seguirá necesitando ágoras (o foro en las ciudad–estado, en el centro y amurallado), quizá más que nunca; pero no siempre serán lugares públicos. Serán de diversidad de escalas, desde la más íntima y local hasta la global contendrán diversos soportes virtuales y físicos o complejas combinaciones entre ambos”.

“Para evitar la desintegración de la vida pública las comunidades encontrarán sistemas para ofrecer + financiar + mantener = lugares de integración e interacción entre sus miembros. Será fundamental revalorar los antiguos y sencillos principios del espacio público; darle importancia a la libertad de acceso como una manera de libertad de expresión”.

La mejor expresión y representación de esa búsqueda es el arte público: una acción o intervención donde se resalta lo efímero, lo móvil y lo camuflado. Tenemos que aprender a mirar de nuevas maneras el uso temporal de los espacios, comprender cómo los espacios pueden adoptar formas distintas a las exclusivas para las que fueron concebidas, valorar el empleo de materiales “sostenibles”, objetos que se recuperan para un nuevo uso e inventos espaciales que optimizan inversiones en las infraestructuras urbanas. Debemos pensar en una comunicación corporal, visual y auditiva que use un lenguaje y códigos de nuevos tiempos, acordes a las relaciones sociales de hoy.

IV. REDEFINIENDO EL ESPACIO PÚBLICO.

Relacionábamos el espacio público (popular, con y sin paréntesis) como aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente, que corresponde a espacios abiertos (plazas, calles, parques) como cerrados (mercados, bibliotecas). Su importancia no se reduce a su protagonismo simbólico sino a su capacidad de convertirse en patrimonio colectivo, en espacios comunes donde la vida cotidiana se desarrolla, se representa y se recuerda.⁴

Podemos aludir a Giovanni La Varra, en *Ciudades ocasionales*: “... en otras palabras, hoy día el espacio público es, aun antes que un ámbito codificado, un conjunto de comportamientos que cristalizan en un lugar que no tiene necesariamente una naturaleza jurídica pública, aunque tenga la capacidad de ofrecer, a sus habitantes potenciales, el marco para un acto de compartir colectivo, si bien temporal”.

Redefinir el espacio público supone además la capacidad de las personas de darle un carácter urbano a los espacios convencionalmente privados; hacer público los edificios y urbanizar lo privado absorbiéndolos a la esfera de lo público.



⁴ TAKANO, Guillermo y TOKESHI, Juan (2007) *Espacio Público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias*. DESCO, Lima.

a. *Desde el punto de vista arquitectónico*

Según diversos autores, son tres los lugares considerados espacios públicos por excelencia: el parque, la plaza y la calle. Estos espacios se caracterizan por ser lugares que les pertenecen a todos, donde las personas realizan diversas actividades (reunión, juego, comercio, etc.) que les permite desarrollarse y forjar redes sociales como también circular manteniendo el anonimato.

Estos espacios son importantes para las personas porque les permite crear identidad y ejercer ciudadanía, por ello, es necesario que se evite sus privatizaciones, como también, que se permita que las personas se apropien de ellos mediante los diversos usos que les pueden dar, cada uno desde su propia perspectiva y personalidad.

b. *Desde el punto de vista sociológico*

El espacio público es una fuente de significados y códigos: La calle es de todos, pero en la práctica es tierra de nadie. Es ahí cuando la gente decide convertirlo en “lugar”.

El espacio público otorga la oportunidad de entendernos como sociedad, ya sea fragmentada o cohesionada. Entre algunas problemáticas que hemos visto y sobre las que hemos reflexionado están las continuas privatizaciones de los espacios públicos tanto por parte de las municipalidades como de las mismas personas que terminan alienando estos espacios del resto de la población. En segundo lugar está la creación de parques zonales amurallados que limitan la posibilidad de acción del individuo dentro del espacio. La tercera problemática es la lucha de las personas con ánimos de intervenir y expresarse en los espacios públicos, contra la formalidad de las municipalidades que desean que estos lugares no sean modificados. Por último, encontramos el problema de la idealización que los mismos ciudadanos tienen sobre el espacio público, frenando iniciativas para renovarlos o crear espacios que con creatividad, puedan dar cabida a mayores usos con equipamientos y materiales diferentes, y por qué no, inclusive más baratos.

“Calles cerradas con rejas con el pretexto de la seguridad permite la exclusión social.” (Jorge Miyagui)

“El espacio público se está transformando en público/privado, en los nuevos parques de la ciudad a los que tienes que pagar para entrar.” (Lalo Quiroz)

c. *La calle permite transgredir*

El espacio público ha significado históricamente el lugar de los mítines, las marchas, las protestas; lugar de expresión de las manifestaciones colectivas y opiniones de los vecinos y ciudadanos. Una pinta puede ser signo de protesta, de propuesta crítica, de sensación de libertad y de descarga.

La subjetividad en sociedades codificadas y urbanismo unitario es subversiva y neutralizada. Los jóvenes, haciendo alusión a las fiestas en la calle, expresan la necesidad de una reacción frontal al espectáculo y consumismo de la sociedad opulenta. Una exhibición de desórdenes nutridos a los que Richard Sennet llamó *“un mundo tolerable de usar la riqueza y abundancia de los*

tiempos modernos como promesa de una mayor libertad personal y mayor conocimiento mutuo". Ésta es la potencia latente, en efecto, en las situaciones ideadas por Guy Debord: "un momento de vida construida de forma concreta y deliberada para la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos".

El impulso lúdico se convirtió en un componente fundamental para garantizar la eficacia de estas expectativas por lo que planea, en esta apología del acontecimiento, una explícita invitación a convertir la ciudad en una cancha para toda suerte de prácticas urbanas.

d. La "arquitectura convencional" está demás

Se deben tener nuevas lecturas del espacio que permitan resignificar la calle y la plaza desde la visión y uso de los ciudadan@s / vecin@s, o desde la propia intervención artística. Una renovación urbana que se inicia desde las ideas, desde la "creatividad individual del arquitecto" que asigna objetos y predeterminaciones. La ausencia de consultas o mecanismos de participación son una manera de verificación. ¿Serán posibles nuevos compromisos y consensos?

"En realidad el arte, el arte de espacios públicos requiere de un nuevo tipo de especialistas, capaz de escuchar 'las voces' del lugar, con sensibilidad plástica y social". (Elio Martuccelli)

Richard Sennet afirma la absoluta afinidad que se da entre la precisión de las ciudades occidentales y su instrumento de neutralización de la subjetividad individual. La cuadrícula dibujada en los despachos de los arquitectos y urbanistas acentúa la legibilidad del espacio, pero esta misma naturaleza codificada del territorio urbano silencia a éste como espacio vívido, reduciéndolo a la condición de espacio disciplinado.

V. CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA

El espacio público, por antonomasia, es para todas las personas. Este espacio debe representar y reflejar lo que piensa, siente y es el ciudadano. ¿Por qué se deja la tarea de crear espacio público a la municipalidad? ¿Por qué se multa a quienes desean expresarse en un espacio que es supuestamente para todos?

Las intervenciones artísticas en el espacio público son un claro ejemplo de personas que luchan por que se respete su ciudadanía, pero también son un ejemplo de cómo muchas veces lo político, social y legal puede entrar en disputa con la espontaneidad del ser humano. Clara prueba de ello son las multas que reciben los creadores del programa *Salvemos Barranco* por sus iniciativas de crear un carnaval, o el caso de la eliminación del mural sobre los derechos humanos del grupo *Aguitones* en el año 1998 donde trataron temas que al gobierno de turno no le parecieron adecuados tocar, entre ellas, las acciones del régimen de Pinochet en Chile.

Vemos entonces que espacio público, intervención y ciudadanía están íntimamente relacionados: la intervención es un reclamo continuo de respeto de ciudadanía en un espacio creado para la expresión de esta última.



a. La participación: un componente no resuelto

Debemos conocer qué está detrás de la presencia de la comunidad y sus distintas maneras de interactuar ya que no es lo mismo acompañar un pasacalle que participar en la pinta de un mural. ¿Cómo una intervención permite generar consciencia ciudadana? ¿Cómo aprender y enseñar sobre deberes y derechos ciudadanos? ¿Cómo lograr comprometer a más personas con la ciudad?

“El teatro en la calle funciona mejor que en espacios cerrados porque la gente participa, hay más interacción del público. Es más horizontal.” (Janet, Luna Sol)

“Y cuando se preguntan por qué, quiénes son, de dónde son ustedes, y se dan cuenta que son sus propios vecinos, sus propios jóvenes son de Villa, entonces allí hay un concepto de ciudadanía donde los jóvenes adolescentes y niños se dan cuenta que ya pueden hacer esto en otros sitios y comienza la responsabilidad el sentirse de Villa El Salvador capaces de hacer algo más.” (Arturo Mejía, Arena y Esteras)

b. Democratizar “productos” culturales

El espacio de la calle permite colectivizar el arte, poner a disposición del viandante y convertirlo en espectador, o por qué no, en actor.

“Llevar el arte a las calles para mostrarlo. Es básicamente un cambio de locación, de la galería a la calle”. (Pepo, Fumakaka)

“Democratizar el arte, que todo el mundo lo pueda ver. Por ejemplo, los murales que pintamos en el FITECA o los realizados en Chincha.” (Jorge Miyagui, Brigada Muralista)

c. *Una manera de apropiación o demarcación del espacio*

El espacio de la calle cobra vida con el arte; los transeúntes asumen un nuevo rol con un “arte verdadero” que los representa y les permite participar y activar su territorio.



“La experiencia del circo invisible fue cuando la gente se fue involucrando más con la intervención. Por ejemplo, los niños pasaban por la calle para ver, tomaban fotos, se apropiaban de la imagen”. (Pepo, Fumakaka)

“Al inicio pintaba por marcar territorio y de tomar el espacio público, en la época de las barras. Después tomó otro mensaje; se volvió un trabajo y una forma de expresión.” (Pepo, Fumakaka)

d. *Acción directa y espontánea*

Una imagen o pocas palabras dispuestas en paredes anónimas permiten la comunicación entre ciudadanos y vecinos. No hay necesidad de consulta, sólo la espontaneidad de un mensaje.

“El espacio público es como una extensión de la casa, tomarlo y ser espontáneo. No tan formalizado. A veces lo mejor no es tan normal... Lo que dificulta la intervención es la legalidad. La legalidad le corta toda la espontaneidad al acto, la idea, se pierde toda la fuerza, por eso por lo general lo hacemos sin permiso o por nuestra cuenta”. (Pepo, Fumakaka)

e. *La calle es un espacio para socializar*

“Al comienzo no había espacio para el entretenimiento, y se jugaba en las calles. La calle para la gente que creció allí era un espacio para socializar. Luego cuando ya hacíamos teatro, la calle se volvió un lugar de ensayo. Además en esa época tuvimos mucha influencia del teatro alternativo (Odin teatro, Grotoski, etc). Nuestra escuela fue el teatro de la calle, donde empleas lo que tienes. Es un teatro diferente, tienes que tener la capacidad de captar la atención de la audiencia y competir con los ruidos y distracciones de la calle misma.” (Janet Gutarra, Luna Sol, FITECA)

“Todo era un escenario de arena, donde los camiones cisterna se enterraban, por eso la prioridad era crear las avenidas principales... Los sentimientos de apoyo mutuo se cimentaron, nos veíamos en los espacios públicos momentáneos al interior de las manzanas, nuestros muros eran de esteras y plástico sólo ocupaban el frente del lote... Así creábamos un espacio amplio de arena al interior, donde se realizaban las asambleas de la manzana o nos juntábamos para jugar fulbito”. (Hugo Soto, dirigente de VES)

VI. EL ARTE URBANO ES UNA PRÁCTICA.

“Arte” es una expresión con una amplia carga de significados y sus límites hoy son muy difusos; su afirmación como expresión nos lleva a raíces de base sociológica, urbanística y tecnológica. Hemos podido observar mediante diálogos y recorridos en la ciudad, cómo artistas y vecinos han encontrado formas de conectarse con el espacio público por distintos motivos. Un claro ejemplo es el movimiento *Proyecto Barrio* que busca defender el espacio público y reivindicar la calle como lugar de encuentro y socialización. Mediante fiestas, carnavales, marchas y señalizaciones ellos han encontrado la forma de convertir la calle Cajamarca en Barranco en un lugar propio con significado.



RECOJO DE BASURA

“Cada vez sentimos que descubrimos un poco más de la vida en este barrio... El otro día presenciamos un pequeño ritual del lugar. Algo tan ordinario como el recojo de la basura se vuelve una experiencia nueva aquí. Estábamos sentados con el chino tomándonos una Inca Kola en las escaleras de la bodega de una casa que ha crecido tres pisos, cuando aparece una señora con una campana de esas que golpeas con una varilla. Se para en medio de la pista, en el cruce de dos pistas, y empieza a sonarla. Luego de unas 5 campanadas sigue caminando. Al rato, van apareciendo los vecinos, cada uno con sus bolsas de basura, cada uno a su propio tiempo. Algunos solo depositan sus bolsas de colores en medio de la pista y retornan a casa, otros más pausados se quedan parados ahí intuyendo la salida de algún amigo vecino o tan solo creando una pequeña pausa en sus labores.

Y se llegan a juntar las bolsas y alrededor de estas los portadores. Pasarán unos cinco minutos, mientras se saludan y charlan en este pedazo de día, en este pedazo de gris grafiti inundado de colores. Hasta que aparece el camión donde depositan sus desechos.

Este también pausado en su recorrido, espera a los que recién salen de sus casas y en paso apurado se aproximan a depositar sus plásticos de colores. Luego avanza... y los reunidos recién retornan.

... Pero este pequeño tiempo y espacio que les da el barrio es algo que se ha perdido en la ciudad. En casa bajamos la basura casi a medianoche, como a escondidas y a oscuras. No te encuentras con nadie, salvo tal vez el guardián de la cuadra, al cual saludas con un alzar de mano antes de volver a ingresar a tu vivienda. Nos aislamos incluso de nuestras propias calles”.

(Fiorella Pugliesi)



“Carnaval de Barranco”, Febrero 2009. Foto: Saira Salazar Márquez



“Calle Cajamarca”, Febrero 2009. Foto: Saira Salazar Márquez



“Calle Cajamarca”, Junio 2012. Foto: Maria Pía Monteverde

Para el arquitecto del grupo Fumakaka, Pepo, las personas tienen una noción que el espacio público es un problema de las municipalidades y que no los concierne. Sin embargo, es cuando la gente se adueña de estos espacios, que estos últimos adquieren mayor valor y significado para las personas, e inclusive, se ven mejor. La apariencia de la calle entonces, debería ser tarea de los mismos ciudadanos.

“El espacio público es el lugar donde la gente deja que la municipalidad se encargue de cuidar. Y eso no pasa. Es cuando la gente se adueña del espacio público cuando hay un mayor cuidado de la ciudad”. (Pepo, Fumakaka)

Las intervenciones artísticas no nacen necesariamente de personas que manejan el lenguaje arquitectónico sino de quienes tienen algo que decir y se animan a hacerlo. Si bien se pueden identificar intervenciones según su tipo y objetivo, lo que caracteriza a la intervención artística es que su éxito depende de la participación que generen, ya sea por el número de personas que convoque como simples observadores o por su capacidad de invitar a otros a ser parte de la actividad.

Entre lo que consideramos una intervención artística están los grafitis, el teatro, los murales y las esculturas. Todas estas expresiones se encuentran con el reto de transmitir un mensaje, pero para ello, deben enfrentar los retos del espacio (ej. Las dimensiones del lugar), la coyuntura política y la legalidad. Así, podemos decir que una intervención es cualquier acción que modifique la situación que se vive en un lugar ya sea por un breve momento, o para siempre. Lo que nos interesa de las intervenciones es que al modificar un lugar por un momento, logra ser un medio para que las personas exijan el espacio público como propio; como un sitio donde es permitida la expresión del ser humano, mostrando cómo por este medio el espacio público puede ser democratizado.

VII. INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO

Relacionarnos con el espacio público nos permite lograr diversos objetivos:

Comunicar

Su función es comunicar un mensaje claro sobre un tema específico y con esto generar una reflexión en el público. Tomemos como ejemplo las intervenciones de Lalo Quiróz las cuales tienden a tener un tono de denuncia política: *“El artista no puede estar al margen, debe involucrarse directamente con la sociedad. En su búsqueda llegué a una concepción del arte y el artista donde el arte se mezcla con la política. Hablando específicamente de intervenciones, no me convence un trabajo muy espontáneo en la calle, eso está generando una ruptura, hasta qué punto solo se cambia de escenario (de la galería a la calle).. Para crear mis intervenciones el contexto actual influye mucho, aunque a veces se puede prestar a malinterpretaciones.”* (Lalo Quiróz)

Generar compromiso social

Las intervenciones buscan involucrar a la sociedad para generar beneficios y por ello, generalmente se trabaja con una comunidad específica. Más que una reflexión por parte de las personas, el objetivo es generar un cambio de actitud.

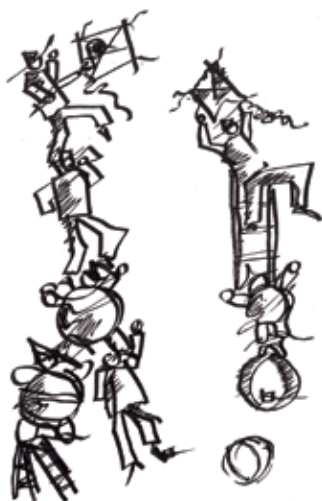


"El Averno", Jr. Quilca, Cercado de Lima, 2012 -2013. Foto: Saira Salazar Márquez



"Latido Americano", intervención en estacionamientos, Cercado de Lima, 2013. Foto: Saira Salazar Márquez





“El arte como una herramienta... el haber nacido en Villa (El Salvador) les da fortalezas para usar esa herramienta para el desarrollo de la comunidad. Buscando la participación en el sentido social. En nuestras intervenciones los chicos que participan se sientan útiles y aprendan no sólo de arte sino también de gestión. Los muchachos eligen el lugar de la intervención cuando sienten que hace falta algo, cuando nada funciona o cuando hay problemas de pandillaje. En la comunidad que intervenimos además de alegrar tanto niños como a adultos a menudo logramos que se sientan involucrados al participar ellos también en títeres, etc. Finalmente el ser vecinos de VES es un ejemplo para estas familias que se dan cuenta que pueden hacer esto en otros sitios y comienza la responsabilidad, el sentirse de VES ‘capaz de’ hacer algo más.” (Arturo Mejía, Arena y Esteras)

“Nosotros tenemos un enfoque pedagógico. Queremos volver a las calles, reencontrarnos con ese espacio, enseñarle a los niños a jugar en la calle. También queremos que la comunidad valore las actividades artísticas y que sean una alternativa al pandillaje, la violencia y las drogas.” (Janet Gutarra, Luna Sol, FITECA)

Trasgredir

Un espíritu subversivo y crítico que se conecte con la sensibilidad del espectador es la máxima apuesta del grafiti. El grafiti es un modo marginal, desinstitucionalizado, y efímero de asumir las relaciones entre lo privado y lo público, y entre lo político y lo cotidiano.⁵ El crítico de arte Luis Lama afirma que *“se creó para convulsionar el espacio público y trasgredir el orden establecido... una manifestación de los guetos de la gran ciudad que buscaban salir del anonimato pintando sus nombres con latas de spray en un estilo que resultaba repulsivo.”*

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo S.A, México DF, p. 316.

VIII. COMPONENTES DE UNA INTERVENCIÓN EXITOSA

En nuestras entrevistas notamos algunos factores comunes que los artistas mencionaban al hablar de las intervenciones. Uno de ellos es la participación de la gente y otro es el manejo del espacio.

Participación

Hemos observado que hay una relación entre el éxito y la participación en una intervención en el espacio público, con el nivel de consolidación del lugar: a menor consolidación del lugar, mayor participación de los vecinos.

Según Arturo Mejía: *“Hay un comportamiento natural de la población en todas partes que cuando las necesidades están cubiertas hay menos lazos de comunidad. En las zonas urbanas, donde hay pistas, nadie sale de sus casas para las intervenciones. La estrategia para intervenir ahora es de dos maneras, en las zonas urbanas donde las carencias son menores y en la periferia.”*

“Hemos comenzado a hacer murales también como parte de Luna Sol... Al comienzo la gente pensaba que no iban a durar mucho, pero nadie pinta encima. Los hacemos con la comunidad y eso les da un sentido de pertenencia, los cuidan.” (Janet Gutarra, Luna Sol, FITECA)

Espacio

En este aspecto notamos que hay dos perspectivas sobre el espacio: mientras que para los artistas que lo intervienen con grafitis y esculturas la lectura del espacio es muy importante, para las intervenciones tipo danza o teatro, el espacio donde se lleva a cabo la intervención no tiene que tener nada en particular, a no ser que la intención precisamente sea que se den cuenta de lo que tienen alrededor.

En ese sentido es imprescindible la lectura del espacio: circulación de gente, escala, colores, dirección de las vías, etc.

“En el espacio público se tienen muy pocas herramientas. El reto es lograr una interacción participativa. La escala es muy importante; se debe analizar sus códigos, personas, etc.” (Lalo Quiroz)

“Al principio buscábamos lugares como la vía expresa porque la gente cuando estaba esperando los micros tenía un momento para ver el objeto. No era un lugar de tránsito donde solamente pasas sino el hecho de ser paradero te daba esa opción... En Barranco poníamos las esculturas del circo como arquitectura para crear un escenario, inclusive para tomar fotos.” (Pepo, Fumakaka)



Algunas experiencias latinoamericanas⁶

En Latinoamérica encontramos dos realidades que además de ser “barrios artísticos”, entendidos como fenómeno urbano, cultural y social, aportan una nueva dimensión: los barrios se convierten en obra expuesta.

Museo A Cielo Abierto (MACA). Cerro Bellavista – Valparaíso, Chile

Consiste en un conjunto de 20 obras murales de carácter abstracto diseñados por reconocidos artistas. En 1969, el profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), Francisco Méndez, comienza en conjunto con diversos alumnos, a pintar sobre las fachadas de las casas, muros de contención y diversos rincones del barrio. Sin embargo, las intervenciones fueron suspendidas tras el golpe militar de 1973. Finalmente, en 1992 es inaugurado el MACA gracias a un convenio entre la PUCV y la Municipalidad de Valparaíso.

Al tratarse de obras exteriores, son muy vulnerables a las inclemencias del clima y a actos de vandalismo. Por eso, requieren un constante mantenimiento, gestionado a través de la universidad que, dentro de sus actividades académicas, realiza talleres de restauración de murales abiertos.

Caminito en el barrio La Boca - Buenos Aires, Argentina

La Calle – Museo Caminito que alberga casas de baja altura y conventillos, se encuentra a escasos metros del Río de La Plata en el barrio porteño de La Boca en Buenos Aires. En 1958, el pintor Quinquela Martín asesora al municipio para que adquiriera los terrenos de la antigua FF. CC. del Sud, mejora las calles, levanta las vías y lo nombra “Caminito” (por el tango de Filiberto), defendiendo la necesidad de preservar las casas típicas. Los fondos de estas casas que daban a las vías del tren, testimonio de pobreza, son estilizadas a través de la composición del color como símbolo de la vida, la emoción, el carácter y el movimiento.

Inaugurada, en 1959, como teatro al aire libre, hoy Caminito, además de postal, ofrece la posibilidad de adquirir obras de artistas contemporáneos y presenciar improvisados espectáculos al mejor estilo porteño.

Como se afirma en el artículo “Más allá de los colores”, “... *el arte urbano es la huella visible de un trasfondo social que intenta salir a la luz.*” *Las casas del Cerro Bellavista y Caminito son una buena experiencia de ello, “... donde el arte ha sido el medio de expresión para configurar un nuevo paisaje urbano, siendo los vecinos espectadores de una exposición permanente en donde la obra se interna en la casa y a la inversa, la obra expone la intimidad del barrio.”*

“El artista se basa más en el público y la comunidad es la que crea esos espacios. Es como un espacio virtual. Es el poblador el que va creando espacios y no es un anfiteatro, una alameda... puede ser una esquina. Es como los restaurants, tú no vas tanto al mejor restaurant sino vas donde cocinen mejor, y eso tú los vas detectando poco a poco y cuando te das cuenta, ese lugar necesita más mesas y cobra más.” (Arturo Mejía, Arena y Esteras)

“Mediante el teatro comunitario, tratamos de motivar a la gente a tener la necesidad de transformar el espacio ... hacemos talleres también para que los chicos se relacionen con su entorno, los hacemos trepar a los cerros, darse cuenta de lo que hay a su alrededor.” (Janet Gutarra, Luna Sol, FITECA)

⁶ Resumen del artículo “Más allá de los colores” por Grace Mallea, Soledad Pinedo y Pietro Giannini en *Revista PAISEA, Revista de Paisajismo* #18, Valencia, España. Año 2011.



"Cerro Bellavista", Valparaíso-Chile, 2010. Foto: Alejandra Villanueva



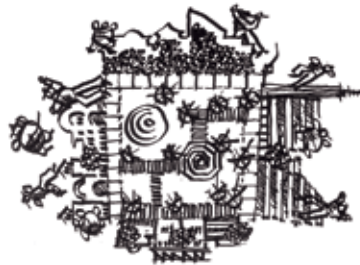
"Caminito en el barrio La Boca", Buenos Aires-Argentina, 2011. Fotos: Silvio Assis

IX. NUEVA ASOCIACIÓN ENTRE CIVITAS Y URBE

“Evidenciar el artificio es fundamental para conocer mejor la cultura que vivimos” afirma el semiólogo Roland Barthes. El arte de la calle viene a ser la reelaboración de nuestra forma de ser frente a una supuesta condición natural o el “deber ser” impuesto por la ideología dominante: en el fondo se trata de enfrentar nuestra propia capacidad de invención.

“El ‘colorear’ la ciudad o hacer una acción de arte urbano no presupone que posteriormente derivará una transformación social del entorno, puesto que son diversos los factores que potenciarán y generarán este proceso. Sin embargo, esta primera acción es la huella visible de un trasfondo social que intenta salir a la luz.” (Grace Mallea, Soledad Pinedo y Pietro Giannini)

El arte en espacios públicos supone una segunda oportunidad en la ciudad. Una manifestación, un acontecimiento, una nueva fórmula de encuentro entre urbe, el territorio de la formación cívica y civitas: personas que viven juntas, comparten creencias, modos de producción, ejercen derechos, se expresan y experimentan un espacio común donde se organiza la vida en sociedad.



Juan Tokeshi + Alejandra Villanueva + Fiorella Pinillos + Johanna Saavedra + María Pía Monteverde + Saira Salazar

Ilustraciones: Juan Tokeshi, 2013

Una primera versión de este ensayo se puede encontrar en la revista *Arquitextos* No. 27: “Arte y Espacio Público”, de la Universidad Ricardo Palma.

6 El Ojo que Lloro. Monumento contemporáneo

LIKA MUTAL por Veronica Crousse

La participación de Lika Mutal en el Seminario Internacional Lima: Espacio público, Arte y Ciudad se tradujo en una actividad que abarcó la mayor parte del día, comprendiendo un conversatorio sobre El Ojo que Lloro y una visita guiada al mismo. La artista inició su participación con el conversatorio, presentando el memorial al público asistente, entre los que había alumnos y profesores de la Especialidad de Escultura, escultores, otros panelistas del seminario, alumnos de la PUCP y público en general. Finalizado el conversatorio, todos los asistentes se trasladaron en bus para hacer la visita guiada al Memorial, continuando la conversación y el intercambio de ideas con la artista, directamente experimentando el lugar. Para iniciar el conversatorio, Mutal presentó un video que registraba todas las etapas del complejo proceso que permitió que la obra se llevara a cabo, desde la etapa creativa, —sus referentes, dibujos, proyectos— hasta el aspecto de gestión que ella tuvo que asumir tanto para reunir a los organismos que estuvieran interesados en la existencia del memorial y que pudieran respaldarlo, como para conseguir los auspicios y la financiación para construirlo. De la presentación de ese proceso y de la visita guiada se da cuenta, a continuación, mediante este documento y la entrevista a la artista.¹

El Ojo que Lloro es un memorial para conmemorar a las víctimas del terrorismo que murieron o desaparecieron durante el conflicto armado en el Perú entre 1980-2000.

Se encuentra en el Parque *Campo de Marte*, en el distrito limeño de Jesús María, donde se emplaza en un gran espacio verde ocupando un área de 1,500 m². El memorial se encuentra rodeado de lomas de césped y árboles que lo separan de su entorno y que crean intimidad. De planta circular, está formado por once círculos concéntricos de gruesas bandas donde se insertan 40,000 cantos rodados. Cada uno de ellos lleva inscrito el nombre y datos de cada una de las 32,000 víctimas identificadas del terrorismo, estando los cantos rodados sin nombre para simbolizar a aquellas no identificadas. Estas bandas se alternan con senderos de gravilla morada que describen un camino laberíntico que lleva hacia su centro, donde se encuentra un espejo de agua del cual emerge *La Piedra Ancestral* en la que está insertada otra piedra menor —*el ojo*— desde la que emana agua casi imperceptiblemente.

La Piedra Ancestral, pieza axial del monumento, es una piedra andina que ha sido extraída por la escultora de un cerro aledaño a un cementerio prehispánico. Su forma exterior ha sido dejada en estado natural, solo trabajándosele para insertar “el ojo”, piedra de formas redondeadas. Internamente, se ha tallado un conducto que lleva el agua que emana por el encaje de ambas piedras.

¹ Información, fotos, datos y entrevista a Lika Mutal extraídas de la tesis doctoral *Reencontrando la espacialidad para el arte público en el Perú*, de Veronica Crousse, y adaptados por su autora para este artículo. La documentación fotográfica que se muestra es obra de V. Crousse (salvo especificación) y a través de fotos proporcionadas por la artista.

Los cantos rodados consignan los nombres, fecha y lugar de muerte/desaparición de cada una de las víctimas, información que ha sido escrita a mano con plumón indeleble por voluntarios de diversas entidades. Finalmente, se ha fijado cada canto rodado sobre una superficie de cemento la cual queda oculta por las piedras.



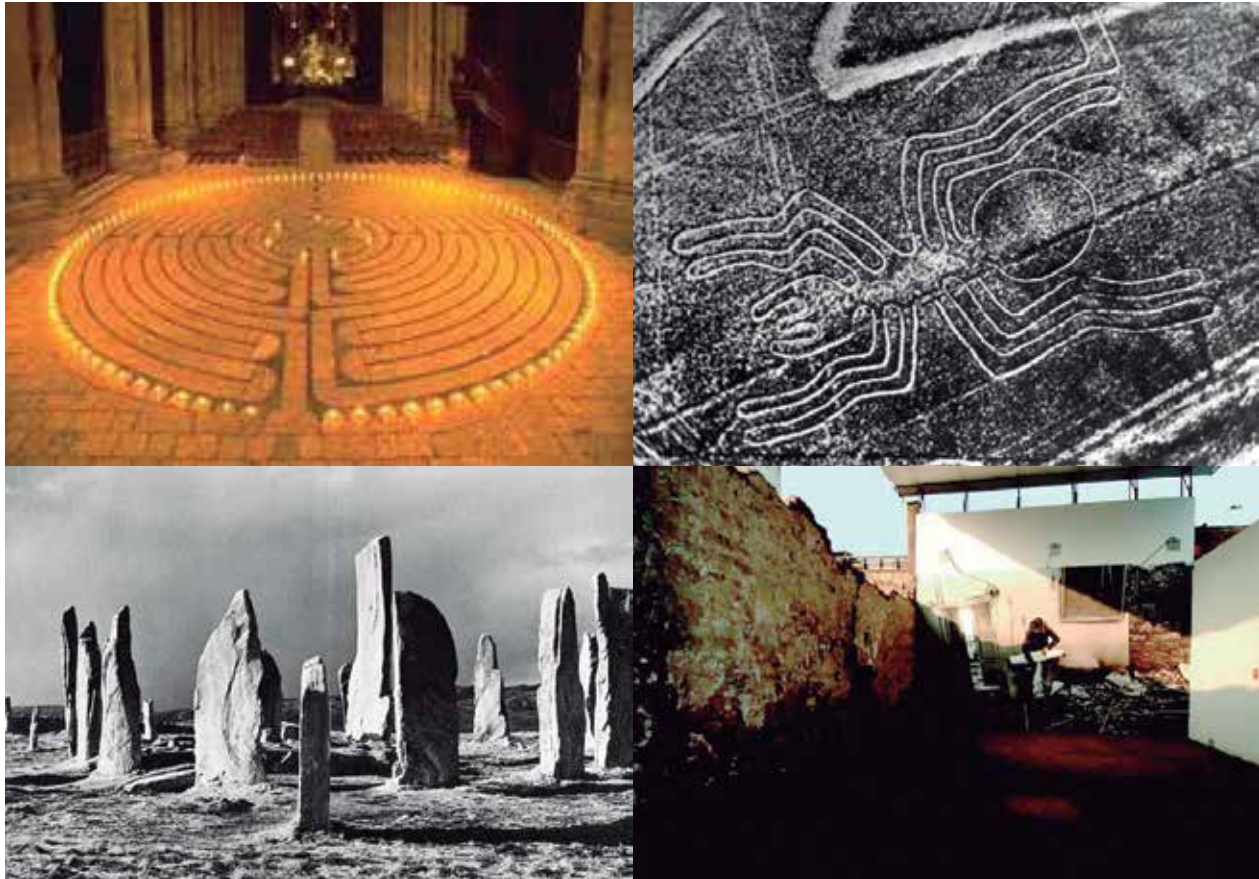
El memorial *El Ojo que Llora*, entrando al laberinto de cantos rodados que conduce hacia la *Piedra Ancestral*.



El Ojo que Lloro se proyectó como la primera fase de *La Alameda de la Memoria*, intervención arquitectónico-paisajista de 27,600 m² cuyo diseño estuvo a cargo del arquitecto Luis Longhi. Este conjunto monumental estaba conformado por *El Ojo que llora*, *el Quipu de la memoria* y *el Museo de la Memoria*, con la idea de generar un recorrido en el espacio verde del parque a través de estos hitos conmemorativos a las víctimas del terrorismo. El Ojo que Lloro es el único elemento que ha sido completado de los tres que inicialmente conformaban el conjunto.



Los referentes de la artista para crear el *Ojo que Lloro* fueron el Laberinto de la Catedral de Chartres, del cual se adaptó el diseño, las obras precolombinas y su aspecto ritual, los dólmenes y monumentos megalíticos, el montaje de la exposición de *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero en Chorrillos, la cual se encontraba en estado previo a su restauración, y donde se expuso la documentación fotográfica de los más de veinte años de terrorismo en el Perú.



Referentes para el *Ojo que Lloro*: el laberinto de la catedral de Chartres, la araña de las Líneas de Nazca, el amplio aspecto simbólico de la piedra, en la foto un monumento megalítico en Escocia y el montaje de la exposición *Yuyanapaq* en la casona Riva Agüero, antes de ser restaurada.

Lika Mutal es la gestora del proyecto y de la construcción del memorial. Ella presentó la idea de la obra a Salomón Lerner, presidente de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, quien la invitó junto al arquitecto Longhi para realizar la obra de carácter permanente, como reparación simbólica a los familiares de las víctimas del terrorismo que recomendaba el informe final la CVR.

En septiembre de 2005, APRODEH, Asociación Pro Derechos Humanos, se unió al proyecto asumiendo el encargo del funcionamiento del memorial, del enlace con los familiares y los trámites ante la Municipalidad. A partir de octubre 2009, se encarga junto a la artista de la organización de la restauración, financiada por Novib. Seguidamente, la Asociación Caminos de la Memoria es la responsable del proyecto.

Para viabilizar que el proyecto se llevara a cabo, se consiguieron donaciones y financiamientos de diversa índole: El proyecto de la *Alameda de la Memoria* fue donado por el arquitecto, la artista donó el proyecto del *Ojo que Llora*, incluyendo la piedra, los cantos rodados, sus horas de trabajo y las de sus operarios. La inscripción de los cantos rodados fue un trabajo hecho por voluntarios. La construcción del memorial se realizó con materiales y mano de obra aportados por el sector privado. Para el financiamiento del conjunto participaron 20 empresas privadas y las embajadas en el Perú de Holanda y Alemania. Los aportes y el financiamiento fueron obtenidos por la misma artista.

El memorial fue gravemente dañado en el 2007 por vandalismo político. Se rompió *El Ojo* de piedra a golpes de comba, se sacó de su lugar a los cantos rodados, los que junto a La Piedra Ancestral fueron pintados con pintura de esmalte naranja.



Actualmente, la obra se encuentra restaurada. Los nombres en los cantos rodados—en un inicio escritos en tinta negra que había casi desaparecido por efectos de la intemperie— han sido nuevamente escritos grabándolos en bajo relieve. La pintura de *La Piedra Ancestral* y de los cantos rodados ha sido borrada.



El Ojo que Llora es uno de los memoriales pertenecientes a la *Coalición Internacional de Museos de Conciencia en Sitios Históricos*, desde noviembre de 2006.

Ha tenido una amplia cobertura mediática nacional e internacional por la controversia de su pedida demolición por sectores políticos contrarios y por su posterior vandalización a cargo de grupos políticos. Por otro lado, intelectuales y personalidades internacionales salieron en defensa de su permanencia y conservación, escribiendo artículos y haciendo peticiones.

El memorial es objeto de estudio, registro y exposiciones, entre las que destaca la exposición del registro fotográfico y de video en la muestra *Per Laberintes*, en el CCCB de Barcelona, España, inaugurada el 28 de julio del 2010.

También ha servido de inspiración para crear otros memoriales en el Perú, como el caso de *Ojo que Llora: Ama Qónkanapaq (De la negación al reconocimiento)* en el distrito de Toraya, Aymaraes, en la región Apurímac. Este monumento se inauguró el 4 de julio del 2008 en la plaza de la Comunidad Campesina de Llinque. Fue realizado y promovido por comuneros de Llinque y por la Asociación de Víctimas del Conflicto Armado Interno Nueva Esperanza de Toraya.

Página siguiente: *El Ojo que Llora: Ama Qónkanapaq (De la negación al reconocimiento)* en el distrito de Toraya, Aymaraes, Apurímac, memorial construido por la misma comunidad en homenaje a las víctimas del terrorismo en Llinque.



VISITA GUIADA AL MEMORIAL EL OJO QUE LLORA

SEMINARIO INTERNACIONAL *LIMA: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y CIUDAD*



2

² Fotos de la visita guiada al *Ojo que Lloró* el 23 de agosto del 2010, como parte de la intervención de la artista en el Seminario Internacional *Lima: Espacio Público, Arte y Ciudad*. Fotos: A. Remesar y V. Crousse.



Lika Mutal dirigiendo la visita guiada al memorial.



Los asistentes participaron en la ceremonia de recolocación de los cantos rodados como parte del proceso de restauración del Memorial.



ENTREVISTA A LIKA MUTAL³

Veronica Crousse: ¿Puedes hacer un breve statement de la obra “El Ojo que Llora”?

Lika Mutal: El Ojo que Llora es un proyecto de Paz que quiere demostrar lo inútil de la violencia para obtener cambios. Fue hecho para recordar y honrar a miles de víctimas inocentes muertas durante el Conflicto Interno que tuvo lugar entre 1980 y 2000. También, para que los que sobrevivieron, casi todos ellos familiares y sus descendientes, tuvieran un sitio para recordar a los que perdieron su vida cruelmente.

Luego, fue creado para que el público en general tuviera una experiencia de lo ocurrido a través de una caminata que bordea una hilera ancha de piedras con miles de nombres de las víctimas. Se adaptó el laberinto de Chartres como la forma que podía contener mejor esta carga, tanto simbólica como espacialmente.

El Ojo que Llora sufrió dos ataques de grupos y prensa de ultra derecha. Se politizó y llegó a ser el símbolo de la brecha social y política en el país. Lo que fue positivo de esto es que se mantuvo una polémica que poco a poco se va tornando en diálogo, vigente. Como consecuencia, Alemania —que participó en el *Ojo que Llora*— donó 2 millones de euros para una *Alameda de la Memoria* que ahora se está construyendo con el nombre *Lugar de la Memoria*.

A través de la caminata que al final confronta al visitante con la muerte y así con su propia vida, se espera crear conciencia. La experiencia hasta ahora ha sido sobre todo con los jóvenes, que, saliendo del laberinto surgen preguntas y muchas veces se inicia un diálogo que lleva a una pregunta principal: ¿Qué haces con tu vida en el sitio y las circunstancias que te tocan vivir? Esta pregunta es abarcada con énfasis en la creatividad de cada persona como instrumento de participación en una sociedad más justa y entonces más feliz para todos.

V.C.: Poniendo la premisa de que una obra se gesta filtrando múltiples referencias, visuales, conceptuales, formales, ¿Cual dirías que es el/los referente[s] más importantes en el Ojo que Llora (OQLI)? ¿Viene de lo precolombino? ¿De qué aspectos o qué te interesó de este bagaje? ¿O viene del Land Art? De hecho la dimensión ritual innegable del OQLI es un aspecto presente tanto en lo precolombino como en el Land Art, en el que es transferida a la obra precisamente por la presencia de la acción física implícita en su realización y en la experiencia que genera el recorrido de quien lo visita. Es esta dimensión ritual que muchas veces hace relacionar el Land Art con las obras de la antigüedad. Puedes comentar sobre esto en relación al OQLI?

L.M.: El OQLI viene de varias vertientes, una de ellas la exposición *Entre Magma y Madre: la piedra ancestral*, obra conceptual política que se basaba a la vez en la energía de una gran piedra y que incluyó los discursos de Joan Chittister y la Santa Amma exhortando a las mujeres a despertar y participar en las decisiones en el mundo mayormente en manos de los hombres, o mejor dicho lo masculino.

La otra exposición, más importante aún, fue *Yuyanapaq* y la forma en que fue instalada. Un recorrido laberíntico con reminiscencia a la tierra/sierra por el estado de la casona con sus pisos de tierra y las paredes de adobe.

³ Entrevistada por Veronica Crousse a través de un cuestionario escrito el 23 de julio del 2010 y en sesión del 20 agosto del 2010.

Lo precolombino también es una influencia, cómo sigue vigente en los Andes en la simbiosis con la naturaleza y la importancia de la piedra en esta convivencia. Luego el gran espacio de la costa... Por otra parte, es una contestación a la reacción contra el *Informe de la Comisión de la Verdad* y contra sus miembros por parte de los grupos de la derecha del Estado, la Iglesia y el Ejército, que se distinguieron por una verborrea política, hipócrita y defensiva. Mi reacción fue de querer hacer una obra que iría más allá de las palabras.

Lo ritual tiene su base en la simbiosis con la tierra y el conocimiento de sus fuerzas. Es el espíritu que habita en todo y a través del ritual que el ser humano se comunica con esto y da un sentido más amplio a su vida. Ejemplo autóctono es el pago a la tierra por los *pampamesauyoq* Andinos —hombres y mujeres— y los rituales con plantas psicotrópicas de la selva.

V. C.: ¿Por qué escogiste el laberinto de Chartres, como referente en el OQLI? ¿Qué conexión le encuentras a este espacio de peregrinación simbólica con nuestra realidad y con lo que el monumento quiere conmemorar? Da que pensar el ver que en el monumento en Apurímac, el laberinto no ha sido incluido, pero sí la piedra que llora, y las pequeñas piedras con los nombres... ¿lo lítico como algo ancestralmente propio, y el laberinto como algo ajeno?

L. M.: Originalmente pensaba hacer una obra de arte como *Entre Magma y Madre*. En el curso de 2004 se presentaba la necesidad de incluir nombres de víctimas; había pensado en unos 2000. En la misa de Anna⁴ de 2004, hablé con Salomón [Lerner Febres] sobre el proyecto y me dijo que hablaría con las organizaciones de derechos humanos y la Defensoría del Pueblo. Un mes después me dio las listas. ¡Eran 27,000 nombres! Fue sobrecogedor. Es ahí que me vino a la mente el Laberinto de Chartres como la única forma que podía cargar con esta magnitud de dolor. Había leído un libro de Charpentier sobre la Catedral de Chartres, donde explica que fue construida sobre un sitio de peregrinaje precristiano relacionado con un dolmen que sigue en la cripta de la iglesia y la estatua de una ‘virgen’ que desapareció hace unos siglos. Me parecía que había una vivencia en común con la creencia originaria peruana, de la tierra sagrada que es la *Pachamama*. En este sentido, el laberinto no es ajeno a lo ancestral. Creo que en Llinque han dejado el laberinto afuera, porque su paisaje, sus caminatas en el inmenso silencio de las montañas es laberíntico.



Mutal mostrando los planos del memorial y su proceso constructivo.

⁴ Anna Maccagno, maestra de la artista en la Facultad de Arte PUCP.

Mientras estaba haciendo el *OQLI* alguien me alcanzó información de la Universidad de Dresden: un estudio de la araña de las líneas de Nazca que habría sido utilizado como laberinto.

Otra razón era que espacialmente es una forma que podría recibir la enorme cantidad de piedras en un espacio relativamente pequeño. El diámetro del laberinto es 44 metros. El camino que es uno solo hasta el centro y luego se toma de regreso, tiene 800 metros, lo que no parece. Durante la caminata hay un momento en que uno se da cuenta que es muy largo y de nunca acabar, fortalecido por la interminable hilera de nombres.

Hay formas que generan una energía específica como es el laberinto. Hay muchos testimonios publicados sobre esto aparte de mis propias experiencias.

V.C.: Los dibujos en el desierto de Nazca, de los que se piensa que pudieron haber servido para algún ritual, ya que están trazados con una sola línea que se puede recorrer desde la entrada a la salida, te han servido de alguna manera como referente histórico/estético para pensar en el recorrido del Ojo que Llorá?

Por otro lado, el trabajo de artistas locales como Rodríguez Larraín, Esther Vainstein, el tuyo en el Ojo que Llorá, Ricardo Wiesse (Cantutas, mural del Zanjón), el de Alejandro Jaime, que de alguna manera toman el paisaje o la experiencia como aspectos centrales de las propuestas. ¿Crees que este conjunto de propuestas se pueden considerar como una tendencia artística en el Perú y que se llega a constituir como un núcleo que ha aportado a la evolución del arte espacializado en nuestro país?

(Como arte espacializado entendemos un arte que engloba nociones como la desmaterialización del objeto artístico y su transformación en un lugar, la obra como paisaje, los aspectos vivenciales y perceptivos de la obra, la relación obra-lugar-espectador en que están involucrados el tiempo, el recorrido, el pensamiento y la mirada estética, conceptos fundantes del Land Art que han preparado el terreno y legitimado que ciertas obras sean considerados arte).

L. M.: Cuando salió el libro de Lucy Lippard “Overlay” —Arte contemporáneo y el arte de la Prehistoria— (1983) me quedé muy impresionada. Parece que hay una necesidad de la experiencia de la tierra a nivel vivencial.

Lo problemático me parece lo nostálgico en esto. Tal vez es porque el artista intuye la presencia del ritual y lo anhela pero que ya no puede existir porque se ha perdido el conocimiento. Muchas veces se inventa un ritual pero, sin la base real, queda como una experiencia subjetiva. En este sentido el Perú es un país privilegiado, donde existe el ritual. Es un ritual que se ha despojado de los sacrificios humanos, de la sangre y se ha vuelto una ofrenda —un pago— a la tierra, a la *Pacha Mama*, al *Hanach Pacha*. Las pequeñas ofrendas de kintus de coca, flores y un sinnúmero de semillas, dulces, tienen un orden numérico riguroso tanto como formas exactas según el propósito de la ofrenda. Existe el conocimiento de las fuerzas de la tierra, desniveles muy sutiles de los elementos. En el caso de la Ayahuasca, el chamán abre la conexión con lo espiritual de la selva.



Diferentes objetos dejados a manera de ofrenda por los familiares de las víctimas del terrorismo. Una piedra dispuesta en una de las lomas laterales es utilizada como receptáculo de estos homenajes.

Hay un *Land Art* sin embargo muy directo que realza la fuerza física del universo, como lo hace Walter de Maria en *Lightning Field*, que provoca descargas mediante el emplazamiento de muchas barras de metal en una zona cargada de electricidad.

V. C.: Tu obra ha sido creada contemplando la participación del público/ciudadano, para convertirse en lugar de experiencia, con la precisa voluntad de favorecer vivencias perceptivas y sensoriales. Estos aspectos son típicos de los laberintos, donde se apela a la máxima implicación del que lo recorre para, a través del recorrido y la experiencia del acierto-error, deducir y razonar el recorrido que lo llevará a la salida. En el OQLI hay esa implicación, pero creo que apela más a una experiencia emocional. El hecho de tener que estar recorriendo el laberinto cabizbajo para leer los nombres, favorece entrar en un estado introspectivo que nos acerca a una experiencia ritual, trascendente.

L. M.: El Ojo que Lloro ha sido concebido como una obra interactiva. Se activa en el momento que entra el visitante. Desde luego cada reacción será distinta según la naturaleza de la persona. Por lo general en el camino hacia el centro uno está en contacto con las piedras y su mensaje. Esto puede tener como consecuencia que llegando a la piedra que representa la Pachamama le invade al caminante una energía especial en los plexos. Esta es una reacción más allá de lo emocional, otra reacción es que caminando el camino de regreso en otro ritmo; por lo general, más apurado y tampoco cabizbajo, le pueden venir al caminante pensamientos intuitivos, respuestas a preguntas internas o una percepción más intensa del entorno que representa lo vital. El verde, los árboles, los pájaros... la vida.



V.C.: Pero hay un aspecto contradictorio con su emplazamiento, el hecho de que esté en un lugar no público, enrejado, con guardias que te siguen, va justamente en contra de esa participación y experiencia emocional...

L.M.: Todas estas condiciones son el resultado de un boicot que sigue por parte de la municipalidad y la prensa de la derecha que quieren que el estigma del OQLI en relación a los tres nombres de terroristas que estuvieron en el Memorial y que fueron sacados apenas se supo de ellos, y se NIEGAN a aceptar que todas las piedras se borraron y que en la nueva etapa del OQLI estamos grabando los nombres del Registro Único, formado por el Consejo de Reparaciones. El Memorial era concebido como el primer proyecto de una *Alameda de la Memoria* donde iba a estar el sitio definitivo de *Yuyanapaq*. Entonces el parque era un sitio abierto a todos y a toda hora. Después de los escándalos incluyendo el ataque

de los fujimoristas, la municipalidad dividió el parque dedicando la entrada y una gran parte a un parque canino. Éste fue inaugurado el Día de Derechos Humanos (10/12/06) cuando había muchos familiares en el OQLI. Fue un tremendo insulto. Todo el tiempo a los familiares se les recuerda que son considerados menos y que se les puede atropellar cuando sea. Por eso es importante que al final el OQLI sea trasladado al Lugar de Memoria y que los familiares a través de las ceremonias que organizan ahí desde 2005 participen en el nuevo sitio.

V. C.: ¿Te interesa que las obras puedan tener una condición utilitaria? El hecho de servir como lugar de conmemoración, cargado de significados, lo ha constituido en un lugar de peregrinación de los familiares de las víctimas, que les ha dado un lugar donde rendir homenaje y visitar a sus muertos y desaparecidos. Cada canto rodado funciona simbólicamente como una tumba para los muchos que no la tuvieron...

L. M.: Para que tenga mayor impacto el aspecto de identificación es muy importante y mi experiencia es que esto pasa a través del caminar. Hemos podido ver la diferencia cuando el memorial estaba sin nombres. Ahí se abstrae y como alguien dijo ahora que hay nombres otra vez: “Ahora tiene sentido de entrar otra vez y comunicarse con las personas detrás de los nombres”. En este sentido el Memorial NO es abstracto, sino realista.

V. C.: ¿Qué respuesta ha tenido el público, los vecinos, la comunidad en relación al Ojo que Lloro?

L. M.: Al principio hubo varios *meetings* para trabajar la opinión pública invitando a la vez a grupos grandes de religiosos, estudiantes, vecinos, etc. Éstos se hacían dentro el espacio del Ojo que Lloro en la etapa de su construcción. Las organizadoras, sin embargo, nunca hablaron del Ojo que Lloro, solamente de la Alameda y del Quipus. Cuando empezó una campaña en Canal 7 contra la construcción del memorial por razones ecológicas, tampoco lo pararon. A pesar de que ganamos mucha área verde con el paisaje de Luis Longhi debajo del cual desaparecieron todos los caminos de cemento que cruzaban el área del memorial. En este momento Aprodeh, a pesar de tener su oficina muy cerca, no estaba involucrado todavía y yo no tenía idea cómo actuar en esta situación, con toda mi atención en terminar la obra antes de la fecha de inauguración, que por especial pedido de Salomón fue el 28 de Agosto de 2005 a medio día, dos años exactos después de haber entregado el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación al presidente Toledo.

V. C.: Ante las tendencias de intervención artística en el espacio público, realizadas en Lima y provincias, sin criterios claros, con una mezcla de temas, motivos, técnicas, materiales, que empiezan en la imaginación de los alcaldes, prosiguen en el taller de algún artesano y terminan en el espacio público como obras que lindan con lo huachafo, lo chicha, lo falso e impostado ¿Qué criterios crees deben regir el arte en el espacio público?

L. M.: Ante todo ¡terminar con la corrupción!

V. C.: ¿A iniciativa de quién se hizo la obra? ¿Con apoyo de quién? ¿Qué tipo de financiamiento?

L. M.: Fue mi propia iniciativa, pero concebida para una exhibición. Con la cantidad de nombres y la participación de Salomón Lerner, llegó a ser considerado como Reparación Simbólica como se estipulaba en el Informe de la CVR y llegó a ser un Colectivo y Obra Monumental. El financiamiento

ha sido a través de donaciones del sector privado. El *fundraising* ha sido hecho por la artista, o sea yo, con una carta de recomendación de Salomón Lerner. Participaron unas 20 empresas, algunos amigos anónimos y dos embajadas, Holanda y Alemania.

V.C.: ¿Se pensó para ser temporal o permanente? ¿Qué mecanismos de gestión se crearon para asegurar su carácter permanente? Es decir, los presupuestos, el plan de mantenimiento de la obra, etc.

L.M.: Una vez listo se pensó en que iba a ser permanente. Se entregó al país a través de la Municipalidad, lo que era imposible porque no funciona y ni tenían el presupuesto para mantenerlo. Cuando Aprodeh se acercó y ofreció ayudar mejoró bastante, porque ahí empezó el funcionamiento del memorial ordenadamente, con los familiares, grupos de las provincias, estudiantes del extranjero, ceremonias. Ellos avisaban a la municipalidad de estos eventos y aquella daba su consentimiento pero casi nada de apoyo. Yo apoyaba lo mejor posible con la limpieza del pozo y de las piedras por parte del asistente de Gam.⁵ Únicamente en las fechas grandes 28 de Agosto y Día de Derechos Humanos, conmemoración de Ucchurachay, todas las organizaciones de DDHH se juntaron y organizaban los grandes eventos a los cuales acudían entre mil y tres mil personas. La institución que siempre ha apoyado ha sido Yuyachkani, llevando sus visitantes de afuera el memorial y ofreciendo performances ahí, inclusive cursos de actuación para la población de Jesús María que tuvieron mucho éxito.

V.C.: ¿Cómo ha continuado la vida de la obra?

L.M.: El Ojo que Llorra ha entrado en una nueva etapa. Cuando se borraron todas las piedras, me acerqué al Consejo de Reparaciones y pedí grabar el Registro Único. Aceptaron, también como un testimonio plasmado en piedra de su difícil trabajo. En 2009, conseguí un apoyo económico del Novib de Holanda para financiar la grabación de las piedras y la contratación de un coordinador de esta tarea. El SER administra el dinero y Aprodeh presta espacio y servicios al coordinador. Hasta ahora se ha grabado y colocado 8,000 nombres de los 19,000 que hasta ahora integran el Registro.

V.C.: Independientemente de su deterioro, ¿hubo algún registro de la misma, algún documento/libro/catálogo/exposición que dé cuenta y deje constancia de que esa obra existió completa? Un poco pensando en lo que ha sucedido con la mayoría de las obras especializadas o expandidas en el Perú, que al no ser objetos cerrados, tienen también una vida abierta pero que muchas veces se desvanecen en la nada al no quedar registro o constancia de su paso por nuestra historia artística, no pudiendo así constituirse como una propuesta tangible sobre la cual seguir construyendo un desarrollo de este tipo de obras.

L.M.: Con los escándalos, *El Ojo que Llorra*, llegó a ser el símbolo de la dicotomía, la brecha en el país en cuanto a los grandes temas de injusticia y desigualdad y la negación de tratar el conflicto interno también de este punto de vista. En este sentido ayudó a mantener vigente un tema muy difícil y el resultado fue la donación de Alemania para un Lugar de la Memoria donde *Yuyanapaq* tendría su sitio permanente al lado del *Ojo que Llorra*. Ya desde 2006 llevamos las delegaciones, primero al *Yuyanapaq* y

⁵ Gam Klutier, artista y compañero de Mutal.

luego al *Ojo que llora* para que tuvieran una experiencia completa, o sea primero la información visual impactante y luego las víctimas con sus nombres y edades en un sitio discreto donde el visitante podría estar solo con el problema.

Esto hizo que recibiera mucha atención nacional e internacional. Mario Vargas Llosa escribió dos artículos. Una anécdota es que el futbolista Ronaldo, a través de mi hija en Suiza, ofreció de tomar la escultura en caso que la quisieran destruir... Una profesora de Vassar College que escribe sobre el tema de DDHH y *El Ojo que Lloro*, dicta clases sobre el Memorial. Hay varias personas en el mundo que lo incluyen en sus tesis, tú eres una de ellas. Otra, una francesa, ha viajado y se ha quedado un tiempo en Llinque para también incluir este memorial en sus estudios.

V.C.: ¿Qué dificultades metodológicas o de gestión has tenido para hacer arte en el espacio público?

L.M.: Lidiar con la burocracia como la ausencia de todo sentido de tiempo, puntualidad, precisión, compromiso. Por otro lado el sector privado cumplió cabalmente con sus promesas. Estoy muy agradecida a Graña y Montero que hicieron la construcción de la loza con todo lo que implica.

V.C.: Luego de haber tenido esta experiencia instalando una obra en el espacio público ¿cuáles crees que son las dificultades que plantea el arte especializado (no objetual) para encajar dentro de la lógica del arte en el medio urbano? Por ejemplo, el hecho que se tiene que confrontar con la ciudadanía, con las interferencias que plantea la urbanidad: tráfico, ruido sonoro y visual, publicidad, el mantenimiento, etc.

L.M.: Lo veo muy difícil, no se pueden establecer reglas. Aquí hay mucha improvisación.

V.C.: ¿Cuáles crees que son los aportes, virtudes y posibilidades de este tipo de obra para constituirse y trascender como obras de arte público?

L.M.: Que llegan a transmitir; en este sentido pueden fomentar un cambio de actitud ante todo en la propia vida del visitante. Esto vale más que nada para los jóvenes.

7 Espacios Públicos, Arte Urbano y Diseño. La *otra* ciudad peruana

WILEY LUDEÑA URQUIZO

DE PARQUES Y ARTE PÚBLICO. A MODO DE ANTECEDENTES

Una obra de transición entre el paisajismo decimonónico y el paisajismo moderno en el Perú lo constituye el Parque de La Reserva construido en Lima en 1927. Es un excepcional hito de la arquitectura paisajista peruana. Un manifiesto decoroso de la búsqueda de un paisajismo con identidad nacional, tal como se entendía esta invocación en la década del veinte del siglo pasado.

Si bien la estructura básica del parque responde a los principios ordenadores del paisajismo neoclásico y de la perspectiva neobarroca, todos los objetos decorativos y de mobiliario fueron reinterpretados y/o reemplazados por objetos y detalles identificados con la tradición preinca, inca o nativa. En el Parque de La Reserva, las estatuas de las Venus griegas fueron reemplazadas con personajes identificados con el mundo andino. Los jarrones decorativos renacentistas o barrocos fueron igualmente descartados para instalarse en su lugar los aríbalos de chicha inca. Los pabellones neorrománticos que evocaban arquitecturas del mundo, tal como ocurría con los parques europeos del siglo XIX y los campos de exposición universal, fueron reemplazados por la huaca ornamental y la “Casa Inca” diseñada por José Sabogal.

Mezcla y/o fusión compleja como la propia composición del equipo de proyecto: por un lado, Claude Antoine Sahut, un arquitecto de sólida formación en la tradición académica del diseño *Beaux-Arts*. Por otro, el ingeniero Alberto Jochamowitz, urbanista y profundo conocedor de los aspectos históricos y teóricos del paisajismo urbano. Y, finalmente, el pintor José Sabogal, precursor militante y promotor decisivo del denominado indigenismo peruano. Una propuesta polémica e influyente para un primer capítulo de una historia de búsqueda de lo propio que en el trascurso del tiempo no ha hecho sino repetirse intermitentemente bajo el influjo de una sistemática degradación estética y material de los espacios y el arte públicos.

En Lima, casi noventa años después de inaugurado el Parque de La Reserva, así como los generosos bulevares del primer anillo de circunvalación interior (avenidas Grau-Paseo Colón-Alfonso Ugarte) se han convertido con el tiempo en “vías expresas” o estrechas vías de tránsito, así podría decirse que la historia del siglo XX ha sido para el paisajismo peruano una historia donde el trazo neorromántico o neobarroco del *parque urbano* del siglo XIX de escala metropolitana (el Parque de La Exposición) ha terminado en retazos de parque o reduciéndose al formato de cualquier *jardín urbano*: pura caricatura de espacio público convertido en un pretexto para exaltar el cemento y un falso criterio de modernidad.

El arte público que coronaba la superficie de espacios públicos como el Parque de La Exposición o el Parque de La Reserva y la serie de plazas emblemáticas de la Lima de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, representa decididamente el capítulo más importante y cualificado del arte público de la historia moderna del Perú. Basta comparar la calidad artística, la dignidad de los materiales, el cuidado de la manufactura, así como el sentido apropiado de ciudad que encarnan las esculturas y los monumentos públicos producidos en este periodo con los que se ejecutan hoy, para observar la enorme distancia entre un arte público de calidades indiscutibles y aquello que se perpetra hoy bajo este nombre. Es la distancia entre lo auténtico y la copia banal, o entre monumentalidad apropiada y miniaturización escenográfica, o entre arte de ciudad para ciudadanos y arte de lo doméstico para individuos sin ciudadanía, o entre arte de lo perenne y el arte de lo efímero irresponsable o entre el arte de la aspiración ética y estética y el arte de la miseria ética y estética.

La serie de monumentos públicos de este afortunado periodo inicial es magistral e irrepetible. Ahí está la simbólica plaza Dos de Mayo y el monumento de homenaje, obras del arquitecto francés Edmond Guillaume y el escultor Leon Cugnot inaugurado el 28 de julio de 1874. Del mismo modo, la gran Plaza Bolognesi inaugurada en 1905 reconfigurada por Enrique Silgado y Felipe Arancibia con el monumento inicial del escultor español Agustín Querol, para luego ser reemplazado por otra versión menos polémica. Otra plaza emblemática de este periodo: la Plaza San Martín de Manuel Piqueras Cotoquí con el monumento de Mariano Benlliure inaugurado en 1921. No fueron los únicos testimonios: la serie es extensa como las obras de arte público emplazadas en Lima con ocasión del primer centenario de la independencia y en años posteriores a esta fecha. Monumentos como el de Manco Cápac (Plaza Manco Cápac) o del Mariscal Antonio José de Sucre (Parque de La Reserva) de David Lozano, o el conjunto erigido en homenaje a Miguel Grau (Plaza Grau) del escultor español Victorio Macho, así como el imponente conjunto conocido como la Fuente China del arquitecto Gaetano Moretti y los escultores Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani (Parque de La Exposición) o el monumento a Hipólito Unanue (Parque Universitario) de Manuel Piqueras Cotoquí; entre muchos otros, constituyen destacados ejemplos de obras que encarnan los atributos de un arte que dignifica no solo al propio arte público sino a la ciudad que la acoge.

Y no se trataba solo de una serie de monumentos y esculturas para embellecer las plazas o parques. También espacios de movimiento, como la hoy avenida Arequipa, se convirtieron en lugares de disfrute estético con obras de primera factura como la escultura de El Estibador de Constantin Meunier (1922), o la Fuente de las Tres Figuras, obsequio de la colonia norteamericana en 1924, una obra de la escultora Gertrude V. Whitney.

Al lado de esta serie histórica de monumentos públicos, lo producido posteriormente corresponde en su disvalor y degradación estética y urbana, a una ciudad y sociedad que no se recompone aún (probablemente tampoco lo hará pronto) de aquello que José Matos Mar calificó desde el lado optimista como el desborde popular o el Estado desbordado (Matos Mar 2004). Es decir, una sociedad que desde mediados del siglo XX ha experimentado un dramático y acelerado trastrocamiento o desaparición de convenciones, instituciones, símbolos, actores sociales y otros componentes hasta llegar a un país como

el de hoy estructuralmente informal, socialmente fragmentado, sin una institucionalidad sostenible y con ciudades subsumidas por las lógicas de una barriadización convertida en cultura y norma sin normas. Si hace más de medio siglo el Perú registraba un 70% de población rural y un 30% de población urbana, hoy estos porcentajes se han invertido rigurosamente en un territorio ahora más costero y litoralizado que serrano y amazónico. Dominado por una megaciudad como la Lima barriadizada, con un Estado neoliberal y una sociedad hiperindividualizada que la alimenta y se reproduce a diario con esa informalidad que llega casi al 60% de la economía, se puede entender el por qué del arte público (si es posible tal denominación) que se produce hoy.

Pero la principal responsabilidad de este cuadro no recae para las cuestiones del arte público y la ciudad en la transformación producida por el desborde popular y el Perú real. No debe confundirse causa por efecto. Las razones están probablemente en la base del rol asignado a la ciudad en el proceso de cambio entre los impactos producidos en el territorio y la ciudades por una economía primaria de explotación de recursos naturales y los producidos por formas de producción capitalista del territorio urbanizado basado en la industria, el mundo del automóvil y una dinámica esencialmente urbana.

Para los hacendados y mineros del siglo XIX e inicios del siglo XX, la ciudad (y Lima en particular) apenas fue una vitrina incidental para engalanarla y lucirla sin fundamentos estructurales: no fue el principal espacio de reproducción económica que demandaría cuidarla o planificarla con sentido de futuro. Para el capitalismo industrial dependiente del siglo XX, paradójicamente, Lima, siguió teniendo este mismo rol: ser un espacio no de capitalización estructural sino para la capitalización depredadora. El resultado: una ciudad tercerizada sin producción propia que no requería ser más ciudad que un simple espacio de llegada y sobrevivencia antes que de residencia y trabajo estimulantes.

En este contexto urbano de precariedad, sobrevivencia social y desinstitucionalización que cuestiones como el del arte público o el embellecimiento urbano se convirtieron en cuestiones “irrelevantes” o en una tierra de nadie sin normas ni modelos artísticos legitimados. Ello frente a un Perú oficial que, pretendiendo no “contaminarse” del “mal gusto” y la “huachafería” popular, terminó reproduciendo estos fundamentos hasta el punto de convertirlos en sus propio discurso.

Son los artistas y arquitectos de este Perú oficial los que desde mediados del siglo XX se encargaron de promover políticas y acciones de transformación urbana opuestas a una comprensión creativa y veraz de los problemas del país en el que conceptos como el de ecología, ciudadanía, arte público y democracia pudieran tener fundamentos estructurales. Por el contrario, la ciudad y el arte público se abandonaron a los mandatos del mercado y del negocio inmobiliario completamente desregulado, para configurar un escenario donde la ciudad promovida por la modernidad urbanística se hizo devorando el campo y los pocos espacios abiertos dentro de la ciudad. Esta modernidad urbanística y arquitectónica promovida por el Perú oficial de inspiración corbusiana oscilaría entre la fascinación por el artificio blanco y el rechazo al dominio de lo natural, así como entre la sobrevaloración de un esteticismo abstracto y la marginación de una demanda social emergente y extensiva. Aquí el paisajismo y el arte público devino burda arquitectura de superficie y universo de objetos desprovistos de cualquier valor artístico y social.



PARQUE DE LA EXPOSICIÓN 1872-1924. de arriba abajo: 1) Parque de La Exposición - Fuente China (2012). 2) Parque de La Exposición - Pabellón Bizantino (1994). Fotografías: Wiley Ludeña Urquizo



PARQUE DE LA RESERVA 1926-1929. de arriba abajo, de izquierda a derecha: 1) Parque de La Reserva - Paseo principal desde la galería (1994). 2) Parque de La Reserva - Escultura en rotonda principal (1994). 3) Parque de la Reserva - Pabellón Inca. Fotografías: Wiley Ludeña Urquizo.

El otro lado de esta historia, sin duda, lo constituye la otra cara de la modernidad: aquella que la sociología peruana suele designar como la modernidad popular, migrante y espontánea. Se trata de ese otro país que empezó a emerger desde mitad del siglo pasado con su indetenible ola de migrantes y la creación de su principal alternativa de residencia urbana: la barriada. Ello ha significado una auténtica revolución, trasgresión y creación de un nuevo paisaje urbano de nuestras ciudades como no había acontecido desde los tiempos de la ciudad colonial. Hoy, por ejemplo, Lima ya no es más una ciudad rodeada por una periferia precaria de barriadas, como solía definirse hace cuatro décadas. Es una especie de mega barriada con pequeñas porciones de ciudad consolidada. En Lima, según diversas estimaciones, el 60% de su área urbana está hecha de esta ciudad de barriadas permanentemente a medio hacerse, con todo lo que ello significa en términos de concepción y diseño de los espacios públicos y el arte urbano correspondiente (APOYO 2003; INEI 2008, 2009).

Habiéndose configurado desde hace más de medio siglo una sociedad con una economía estructuralmente informal, con un Estado débil, una trama social no cohesionada, hiperindividualizada sin conciencia de ciudadanía activa y tolerante, el drástico reajuste neoliberal impulsado por el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) no hizo sino acentuar negativamente estos rasgos estructurales de la sociedad peruana. Si a esto se suma una rampante corrupción convertida en sistema y cultura cotidiana jamás experimentada en tiempos de la República, se puede explicar el por qué la dramática inversión de valores experimentados durante el fujimorato también tuvo su correlato en la institucionalización u “oficialización” de una ética y estética impregnada de populismo escatológico, visualidad estridente, miseria moral y manipulación estética.

ÉTICA Y ESTÉTICA DEL REAJUSTE NEOLIBERAL Y EL “ASALTO POPULAR” DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Si existe un ámbito de las distintas escalas de transformación del paisaje peruano reciente, que pudiera reflejar de la mejor manera las motivaciones y tendencias del diseño paisajístico de los últimos 20 años, este es, sin duda, el de la ciudad y los espacios públicos en todas sus versiones.

Tras los tiempos de terror experimentados durante gran parte de la década del ochenta del siglo pasado, lo acontecido a partir de mediados de la década del noventa registra —como se ha mencionado— una transformación acelerada y extensiva del rostro urbano del país teniendo a los espacios públicos como unas de sus principales expresiones de cambio. Aquí las plazas, parques y todo el paisaje urbano circundante se convertirían no solo en el principal receptáculo de todas las pulsiones y motivaciones generadas por la dinámica neoliberal impuesta, sino también en su principal reflejo y expresión.

Son cuatro las causas que han producido desde hace 20 años una especie de *boom* de construcción o reconstrucción extensiva de nuevos y viejos espacios públicos, así como de una impresionante cantidad de monumentos y esculturas públicas creados para todos los gustos. Independientemente de la calidad es posible que este capítulo de masificación del arte público no tenga parangón en la historia de la ciudad peruana republicana, salvo con excepción del período del oncenio leguista (1919-1930).

Las cuatro razones son las siguientes: La primera, alude a la reacción instintiva de la población que luego de la noche larga del “encierro social” experimentado en la década de los ochenta, retornó al uso extensivo y diversificado de la ciudad y los diferentes espacios públicos en una especie de entusiasta y desaprensivo “asalto popular” de los mismos. En realidad, los espacios públicos fueron la única posibilidad de exorcizar la experiencia del dramático y violento enclaustramiento experimentado por la población en medio de la guerra, los coches bomba, el terror militar y la violencia política.

Segundo, la expansión económica y el consiguiente empoderamiento de los municipios y agentes privados que ha hecho posible el incremento significativo de las inversiones para la construcción o remodelación de nuevos o viejos espacios públicos. Tercero, las necesidades de legitimación y posicionamiento político de nuevos liderazgos políticos (léase alcaldes o congresistas de paso) que han convertido a la ciudad y sus espacios públicos en la principal caja de resonancia de formas de desembozado populismo y manipulación social y política. Y, finalmente, el amparo de un sistema de abierta desregulación normativa desde el punto de vista urbanístico y artístico compatible con el mandato neoliberal primario, por el cual los alcaldes y agentes privados están facultados para perpetrar cualquier iniciativa sin control alguno bajo el entendido de que este sistema “facilita” y promueve las inversiones y la construcción rápida de más obra urbana.

Una evaluación histórica del conjunto de lo producido registra una impresionante diversidad de caminos y valores. Sin embargo, lo que queda como rasgo extensivo es el de una acentuada degradación y desajenación por el valor de lo público. En este caso, es probable que esa deplorable, narcotizante y delictiva ética y estética de la “prensa chicha” fujimontesinista se ha trasladado casi sin mediaciones al formato y visualidad de los espacios públicos de todas las ciudades del país. El resultado: corrupción del paisaje y paisaje corrupto en gran escala: una ciudad donde la miseria ética se ha convertido en miseria estética.

Pero el fenómeno es más complejo que una simplificación basada en criterios morales o políticos. La reciente experiencia peruana en materia de arte público y diseño urbano de los espacios públicos, refleja una pluralidad de caminos en el que también se procesan iniciativas de pensamiento crítico o búsquedas de un arte público con referencias estimulantes.

Este panorama de caminos diversos en términos de contenido y expresión implica un conjunto de tendencias más o menos identificables. En un texto anterior formulé una identificación y clasificación preliminar de las mismas (Ludeña 2008). La presente propuesta precisa mejor los límites y contenidos de cada una.

Las tendencias de diseño urbano y producción artística identificadas configuran para el caso peruano diversas tradiciones y opciones. Desde aquellas que se resuelven a partir de las oposiciones de lo propio y lo ajeno en clave de lo nacional y lo internacional, hasta aquellas cuya caracterización se sitúa en los dominios de la producción urbana formal e informal. Pasando por tendencias que recogen más el espíritu de una estridente teatralización autorreferencial o una puesta *kitsch* de códigos y mensajes primarios.

Bajo estas coordenadas me he permitido identificar y reagrupar a las diferentes opciones en dos grandes grupos: 1) Aquellas que se constituyen más como producto de una “tradición de gusto popular”. Esta es la tendencia notoriamente mayoritaria: podría sostenerse que conforman el rostro oficial de la ciudad peruana. 2) Aquellas que forman parte de una “tradición académica institucional”. Se trata de una serie reducida, casi exclusiva a las ciudades más importantes del país. Cada una de estas tendencias se estructura a su vez de una serie de variaciones particulares como se registra a continuación:

- 1) Tradición de “gusto popular” (diseñadores y/o artistas profesionales y/o aficionados)
 - Neonacionalismo regional (lo propio como retórica)
 - Huachafería aculturada (referentes múltiples: religioso, civil, militar y otros)
 - Chicha popular (Temática: personajes, animales, objetos, plantas)
 - Tradición *naive* (objetos y construcción artesanal)
- 2) Tradición académica institucional (diseñadores y/o artistas profesionales)
 - Paisajismo de tradición académica internacional

La tradición del “gusto popular” la constituye un vasto grupo de obras que, más allá de las diferencias, registra algunos rasgos que pueden hacerse extensivos a todas sus vertientes: Por un lado, poseer el sentido y espíritu de lo *huachafo* y/o lo *chicha* más sus múltiples conjunciones. Y, por otro, ser obras que se construyen no como expresiones de una cultura inconsciente de sí misma, para apelar a la categoría de Christopher Alexander (1969), sino más bien —y esa es la singularidad del caso peruano— como obras que han logrado convertirse casi en un lenguaje oficial, formalizado y con cánones establecidos y respetados. En otros contextos son obras de excepción (casi un motivo turístico). Aquí son la regla extendida.

El paisajismo huachafo se expresa en un conjunto de obras que intentan ser lo que no son y no pueden ser. Son obras que están hechas de una combinación arbitraria de materiales mayormente precarios, estilos e intenciones sin contenido esencial y sin coherencia y pertinencia. Registran una falsa monumentalidad o una patética miniaturización de los referentes. Encarnan un diseño que lo único que logra es revelar nuestra propia precariedad cultural y tecnológica y nuestra propia miseria estética.

Pero aparte de estar impregnada de este espíritu huachafo, gran parte de las obras subsumidas por el gusto popular se encuentran impregnadas de un sentido y espíritu *chicha*. Expresión cultural generada en múltiples soportes y versiones a partir el encuentro entre el mundo andino y urbano producido en Lima y las ciudades costeras del Perú desde mitad del siglo XX.

El arte *chicha* ha logrado consolidar un lenguaje y contenidos identificables en manifestaciones como la música y la grafía popular. Pero no con esta categoría en el caso de la arquitectura o el arte público (Pezo 2002, Toledo 2006). Sin embargo, es posible ya advertir que se ha producido una serie de expresiones que reproducen igualmente en este terreno aquellos rasgos característicos de lo *chicha*: una estética de revalorización de lo provinciano rural, autorreferencial, colorido, visualmente efectista y de referencias literales. Un arte falsamente evocativo, de alegorías primarias y facilismo nostálgico.

Diversas obras del ámbito del gusto popular, recogen juntos o por separado la impronta de lo huachafo o lo chicha. Así como la huachafería es una expresión con una historia más dilatada que lo chicha, asimismo hoy el encuentro entre estas dos expresiones ha producido un arte chicha-huachafo que ha conseguido exacerbar hasta el límite aquellos rasgos defectivos reconocidos para ambas expresiones.

Mientras la condición de huachafería es un atributo extendido que se genera en el encuentro/desencuentro interclasista, la chicha es una expresión de fundamentos básicamente étnicos derivados del conflicto entre el mundo andino y urbano. La convergencia entre la huachafería y la chicha para generar una multiplicidad de contenidos e imágenes, se produce solo y a partir del momento en que la dinámica de relaciones interclasistas se impregna de una pulsión étnica. O al revés. En concreto: los pobres ya no son los únicos portadores de la chicha o lo huachafo, como siempre ha pretendido sugerir la elite social. Así, como hoy la huachafería, que fue inventada precisamente por la elite criolla con pretensiones de ser siempre *otra* cosa, se ha extendido a todos los estratos de la sociedad peruana; asimismo, la chicha ha dejado de ser un patrimonio exclusivo de la población andina migrante para convertirse en muchos sentidos en una expresión encarnada y oficializada por esta misma elite.

Estos son los rasgos que se encuentran de una u otra forma en aquellas obras impregnadas ya sea de un intento de neonacionalismo regional, o de huachafería aculturada o de celebración de lo chicha popular, así como de aquellas que se crean bajo el sentido de una motivación *naive*.

PAISAJISMO DEL NEONACIONALISMO REGIONAL

A diferencia de lo acontecido en los años veinte del siglo pasado y el primer ciclo histórico de la búsqueda de un “arte con identidad” en el que los símbolos unitarios debían recrearse como si el Perú fuera una nación unitaria en todos los sentidos, hoy el Perú se reconoce como una sociedad multinacional, multiétnica y plurilingüística. Bajo este entendimiento y las aspiraciones de afirmación de identidades regionales lo que ha producido en los últimos años es la consolidación y expansión de una especie de neo-nacionalismo cultural, con versiones diferenciadas en el diseño y formalización del paisaje de nuestras ciudades. Se trata de un urbanismo con obras autocelebratorias de una búsqueda del ser así de lo peruano y lo regional, que se ha visto fortalecida por una extraordinaria serie de descubrimientos arqueológicos que han develado una cada vez más deslumbrante historia preinca que cubren casi a todas las regiones del país.

Hoy cada plaza y ciudad recrean un nuevo discurso de identidades regionales. Las ciudades del norte tienen mucho que hacer con la suerte del Señor de Sipán. Los cuzqueños tienen a un redimido Pachacútec y otros símbolos del santoral incaico. Los huaracinos rebuscan los laberintos y las formas de Chavín. Los huancaínos prefieren recrear identidades actuales como es el homenaje a los músicos populares y la sociedad civil. Y los ayacuchanos potencian su orgullo regional en un renovado encuentro con la herencia Wari. Los andahuaylinos hacen lo mismo con sus antepasados chancas.

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” NEONACIONALISMO REGIONAL



A diferencia de una noción unitaria de lo nacional desde el punto de vista de la identidad cultural del país, el reconocimiento de nuestra condición plurinacional y multiétnica se ha traducido en la afirmación de identidades regionales a través de una serie de versiones diferenciadas en el diseño y el arte público desarrollado en nuestras ciudades.

Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Monumento a Pachacútec, Cuzco (1998). 2) Obelisco al cóndor, Cuzco (1998). 3) Paccha, Cuzco (1998). 4) Monumento a personaje inca (1998). 5) Plaza Leonardo Ortiz, Chiclayo (2002). 6) Monumento a personaje del mundo Sipán - Plaza Leonardo Ortiz (2002). 7) Monumento a personaje del mundo Sipán - Plaza Leonardo Ortiz (2002). 8) Anfiteatro - Plaza Leonardo Ortiz (2002). Fotografías: Wiley Ludeña Urquizo

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” HUACHAFERÍA ACULTURADA (1)



Obras que se conceptúan y componen sobre la base de referentes que aluden a episodios, personajes, eventos o hitos de la “alta cultura” occidental, nacional o regional. Son obras que intentan ser lo que no son y no pueden ser en relación a los motivos de origen.

Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Paseo de las Musas, Chiclayo (1998). 2) Obelisco al cóndor, Cuzco (1998). 3) Conjunto escultórico - Paseo de las Musas, Chiclayo (1998). 4) Pórtico - Paseo de las Musas (1998). 5) Escultura - Paseo de las Musas (1998). 6) Anfiteatro - Plaza principal, Tumbes (2011). 7) Conjunto escultórico dedicado al sol, la llama y el cóndor - Eje Paseo de La Concordia calle San Martín, Tumbes (2011). 8) Pabellón - Eje Paseo de La Concordia calle San Martín, Tumbes (2011). 9) Pabellón municipal - Eje Paseo de La Concordia calle San Martín, Tumbes (2011). Fotografías: Wiley Ludeña Urquizo

Si este nuevo ciclo histórico de búsqueda de lo propio frente a lo ajeno resulta una de las señales estimulantes desde el punto de vista del autoreconocimiento social y cultural de cada sociedad regional, no puede decirse lo mismo en relación a los resultados en materia urbanística y de arte público. Lo producido bajo este neonacionalismo regional es esencialmente un arte de retórica falaz, de literalidad primaria de los signos y símbolos, así como de un efectismo casi infantil e insustancial. Aquí la teatralización de lo propio se transforma en gesto huachafo y referencia banal de la historia y la tradición local.

Las acciones y obras de ornato público emprendidas en el Cuzco por la administración municipal del alcalde Daniel Estrada desde mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, pueden considerarse como precursoras de este ciclo de neonacionalismo regional. Junto el renombramiento de las calles y la propia ciudad (Qosqo por Cuzco) con su raíz quechua, se erigieron una serie de monumentos como el dedicado a Pachacútec, el obelisco del cóndor “Apuchin”, así como una serie de Pacchas (fuentes de agua) y esculturas públicas dedicadas a honrar a los personajes históricos del mundo inca.

El descubrimiento de las tumbas reales de Sipán se ha convertido, para Lambayeque y parte del norte del Perú, en una fuente de orgullo regional y evocación permanente. Una de las primeras obras en materia urbanística y arte público que conseguirá configurar un auténtico “estilo” de influencia regional, es la plaza José Leonardo Ortiz en Chiclayo. La composición de la plaza y sus diversos componentes se sostiene en un plano rebatido del rostro oficial del Señor de Sipán. Aquí las orejeras se transforman en fuentes de agua, así como la nariz en un anfiteatro, entre otros detalles.

PAISAJISMO DE LA HUACHAFERÍA ACULTURADA

Como el paisajismo huachafo se expresa en un conjunto de obras que intentan ser lo que no son y no pueden ser en relación a una serie de motivos de origen, existe un conjunto apreciable de obras que se conceptúan y componen sobre la base de referentes que aluden a personajes, eventos o hitos de la “alta cultura”, la política o del propio arte occidental. Ello con evocaciones rimbombantes pretenciosamente refinadas del motivo de referencia. El resultado: no solo el develamiento patético de una sociedad y cultura carente de cultura, sino la confirmación de nuestra propia miseria material y estética.

En la gran mayoría de obras impregnadas de esta especie de huachafería aculturada, el motivo evocado deviene objeto transfigurado en toda su esencia hasta convertirse en simple caricatura o, paradójicamente, en gesto burlesco de aquello que precisamente se pretende evocar y honrar. Aquí, no solo se hace patente la ignorancia flagrante de los fundamentos y características esenciales de aquello que se pretende evocar, sino también se revela el grado de irresponsabilidad y desidia de los promotores o autores, así como la carencia (o exceso) de recursos, la falta de talento y destreza artística y constructiva.

El Paseo de las Musas en Chiclayo es un extraordinario ejemplo que concentra en su contenido, plano de expresión y manufactura todos estos rasgos. Se trata de una composición que reinterpreta los códigos previsibles del arte y la construcción grecolatina. Pero sin la remisión a aquellos atributos

esenciales de este arte, como es el caso de los “órdenes” de composición y los principios de proporción, armonía, monumentalidad manifiesta, así como perfección constructiva y el uso de una gama específica de materiales, entre otros rasgos.

El Paseo de las Musas no solo no se remite a ninguno de estos fundamentos, sino por el contrario el formato liliputiense de lo producido como conjunto convierte lo evocado en una simple composición escenográfica de disfueros y el uso arbitrarios de los materiales más disímiles que se encuentren. Vaciado de contenido el homenaje se convierte en estética de casino urbano y parque de diversiones de cartón. Un ejemplo de completa retorización sin contenidos esenciales.

Debe reconocerse que la obra del arquitecto Ricardo Flores Dioses, en la ciudad de Tumbes, se ha convertido probablemente en una de las intervenciones más grandilocuentes y efectistas que se hayan producido en las últimas décadas. No se trata solo de una obra, ni de una serie puntual de monumentos dispersos en la ciudad. En este caso se trata de un conjunto orgánico de intervenciones y obras de arte público concebidos como parte de un proyecto urbano de reconfiguración morfológica de la del área central y el borde fluvial de la ciudad de Tumbes.

Un enorme y colorido anfiteatro ubicado en el lado extremo de la plaza principal marca el inicio del eje intervenido (jirón San Martín), el cual concluye en un enorme “cuadro-monumento” dedicado a Jesús. Entre estos dos hitos y lo largo de la calle peatonalizada se suceden una serie de objetos entre escultóricos, decorativos y funcionales con evocaciones a la fauna y flora locales o a objetos tecnológicos de diversa factura.

Este conjunto se complementa con los monumentos de gran formato dedicados a la Virgen María y a la Madre y ubicados en un área contigua al centro, los cuales registran igualmente un singular impacto en el entorno inmediato. Junto a estas obras, la otra intervención de gran significado es esa especie de malecón-galería que recorre por casi cinco cuabras el borde del río. Se trata de una edificación lineal multiusos al borde del río coronada a lo largo por detalles zoomorfos en alto relieve. Como parte del conjunto se han instalado esculturas de gran formato dedicadas al amor, el beso y la amistad.

En conjunto, se trata de una propuesta que se sostiene exactamente en los mismos principios y prácticas estéticas que los que se encuentran en obras como las del Paseo de Las Musas. Aquí se concentra algo de pretencioso cultismo religioso, artístico y “científico”, así como urbanístico, si de evocar la lógica urbanística de la transformación neobarroca de las metrópolis del siglo XIX se trata. Igualmente se trata de un conjunto de obras resueltas como un *collage* de intenciones dispersas que en la búsqueda de aparecer ‘originales’ revelan su propia inautenticidad.

La postura y el estilo emanado de estas obras no se reducen solo a estas intervenciones. En los últimos años se ha producido un registro expansivo de obras análogas en casi todas las ciudades del país desde Huaraz, con su Paseo de La Constitución, y el sobredimensionado monumento a Cristo ubicado en la plaza de armas (ya colapsado), hasta la propia Lima con monumentos indescifrables como el que corona el óvalo Gutiérrez en el distrito de Miraflores. La onda expansiva de huachafería aculturada parece indetenible.



Malecón Benavides, río Tumbes. Ciudad de Tumbes (2011). Fotografía: Wiley Ludeña Urquiza



Conjunto dedicado a Cristo Resucitado. Paseo Jerusalén - calle San Martín. Ciudad de Tumbes (2011). Fotografía: Wiley Ludeña Urquiza



Escultura de La Madre, boulevard de la Madre. Ciudad de Tumbes (2011). Fotografía: Wiley Ludeña Urquiza

En conjunto, se trata de obras donde la imitación sin mediaciones, la mezcla arbitraria de objetos, materiales, colores y temas representan su propia y precaria esencialidad. Son obras donde la impostación cultural, la fusión de componentes desproporcionados y sin escala, así como la mala factura constructiva y la falsa ostentación son sus rasgos característicos.

PAISAJISMO CHICHA POPULAR (PERSONAJES, ANIMALES, OBJETOS, PLANTAS)

Un componente significativo del conjunto de obras ancladas en un arte público dominado por la estética del “gusto popular” lo constituye la extensa serie de obras impregnadas de un sentido y espíritu *chicha* más todas las fusiones y derivaciones que de ella se generan. Son obras que, como se ha señalado, encarnan un inocultable gesto atávico, apego a la tierra y sus frutos, así como una notación figurativa literal de los motivos andino-urbanos sujetos de evocación.

El rango expresivo del arte público chicha puede desplazarse desde aquellas manifestaciones derivadas de un encuentro ecléctico con la vertiente internacional del diseño, hasta aquellas obras que pretenden recoger las demandas de identidad histórica nativa. Pero también este lenguaje puede ser identificado por el grado de proximidad o lejanía a la *huachafería* como gesto y conducta. No toda expresión chicha es por naturaleza huachafa, aun cuando pudiera revelarse alguno de sus elementos. Entre estos extremos y con los reparos del caso, es posible referirse también a la existencia de una especie de “alto chicha” a “bajo chicha”, para utilizar las categorías planteadas por Abraham Moles (1990) respecto al fenómeno *kitsch*.

La expansión masiva del gesto chicha en el arte público en casi todos los espacios públicos del país, tiene su explicación en dos fenómenos convergente: el primero, en la existencia de una mayoritaria base social constituida de población y cultura nacida y formada en el universo de la migración andina. Esta es la base demográfica que produce y reproduce con manifiesta complicidad social lo chicha como acto y estética vital. Y, el segundo, que debido a lo masivo de la migración andina a un mundo urbano precario como el peruano, la ideología de lo urbano nunca pudo convertirse hasta hoy en ideología dominante. En realidad, Lima, puede tener nueve millones de habitantes, pero sigue siendo una especie de metrópoli-pueblo, provinciana, tribalizada en estructuras comunitarias ancladas en el imaginario rural. La vigencia cada vez más extensiva de la chicha/huachafería (presentada por algunos como fusión *cool*) es la prueba fehaciente de que el Perú antes que urbanizarse cabalmente, se ha ruralizado en diversos sentidos. El arte público chicha es una manifestación que valida precisamente este complejo fenómeno de enchichamiento nacional.

La *Chicha popular* convertida en arte público ha conseguido decantar un lenguaje con un universo más o menos reconocible de temas reiterativos. Existe un vasto grupo de intervenciones donde los motivos evocados aluden a *objetos* culturalmente representativos o de uso cotidiano (cerámicos, instrumentos diversos, sombreros, pelotas de fútbol, zapatos, aviones y otros). Junto a este grupo mayoritario existe otra serie de obras con motivos dedicados a las *plantas* (maíz, maca, papa, palta y otros) y a los *animales* (pumas, llamas, vicuñas y otros). Estos tres ámbitos de plasmación constituyen probablemente más del 90% del arte público que se instaura en los diferentes espacios públicos de las

ciudades grandes y pequeñas, ubicadas en la costa, la sierra o la Amazonía del Perú. Dentro de este grupo, el dedicado a celebrar el universo de los *objetos* resulta el más extendido tanto que es posible referirse a la existencia de una especie de fetichismo objetual que tiene diversas explicaciones.

Un cuarto motivo que alimenta la producción de la chicha popular en el arte público es el de las obras ejecutadas en homenaje a determinados *personajes* (militares, religiosos o civiles). Se trata de una serie contradictoria en la medida que procesa en su interior dos fenómenos opuestos: Primero, la retracción visible de un arte celebratorio de “héroes” (militares, civiles o religiosos) hoy envueltos muchos de ellos en un manto de desprestigio y descreimiento generalizado. Y, segundo, como respuesta y compensación a este fenómeno, la profusión extensiva de obras con dos ámbitos de referencia: Por un lado, la remisión a personajes populares anónimos (monumentos al campesino, al obrero, a los músicos populares) presentados como arquetipos mistificados sin nombre y apellido. Y, por otro, la advocación extensiva a las imágenes y personajes del santoral católico y la celebración mariana como sostiene Rodrigo Quijano al referirse a la profusión de efigies de la Virgen María erigidas en las ciudades del país (2003).

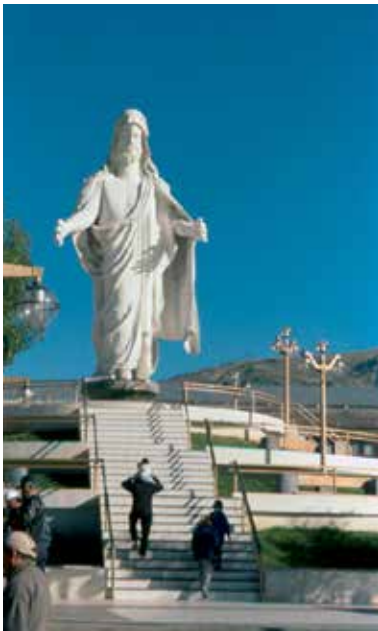
Ante la “muerte” de los héroes tradicionales sociedades inseguras como la peruana se refugian y apelan a lo más primario y esencial que les permite su contexto: lo perdurable de los objetos cotidianos que le dan sentido a una vida inestable y poco cohesionada. Por ello las esculturas o monumentos a la papa, los sombreros, los jarrones o a la maca entre otros objetos, se han convertido en expresiones de una especie de “fetichismo objetual” que exorciza el descreimiento y deslegitimación social del valor de cualquier referente civil, militar o religioso. No existen más “héroes” que honrar. Es el reino de los objetos desideologizados hasta la estridencia y literalidad figurativa que solo el arte chicha/huachafo puede producir. Por ello, esta expresión cultural transformada en arte público produce objetos descontextualizados y culturalmente degradados en su contenido y expresión. Aquí puede aplicarse perfectamente la valoración de Rodrigo Quijano para el arte público peruano producido a inicios del 2000 “un arte deshistorizado, vaciado de contenidos cívicos, degradado culturalmente y producido para la amnesia antes que para la memoria”. (Quijano 2003, pp. 193-201)

No existe duda de que la estética y ética chichas dominan el nuevo lenguaje de los espacios y monumentos públicos en las ciudades del país. Y no solo eso: este lenguaje pareciera ya haberse transformado en una especie de imagen oficial del país, a juzgar por las imágenes-símbolo que del Perú se fabrica hoy en el mundo del negocio turístico.

PAISAJISMO NAIVE

Sin omitir o desligarse de alguna notación huachafa o chicha, que es lo menos resaltante o notorio, existe una especie paisajismo *naive* que puede registrarse en un conjunto importante de obras producidas básicamente en la sierra centro del país o en aquellas ciudades de una genuina tradición artesanal. En la mayoría de los casos se trata de intervenciones que no solo parecen prolongar de manera casi natural esta tradición en escala urbana, sino que sirven para revelar aquellos atributos que emanan de la mejor artesanía popular peruana: el trabajo

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” HUACHAFERÍA ACULTURADA (2)



Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1-2) Conjunto escultórico en honor a Miguel Grau - Tumbes (2011). 3) Plaza principal - monumento a Cristo, Huaraz (2003). 4) Boulevard Pastorita Huaracina, Huaraz (2003). 5) Conjunto escultórico - Boulevard Pastorita Huaracina, Huaraz (2003). 6) Busto - Plaza Huamanmarca, Huancayo (1997). Fotografías: Wiley Ludeña Urquizo

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” HUACHAFERÍA ACULTURADA (3)



Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Catedral - Plaza Constitución, Huancayo (2003). 2) Arco y leones - Iglesia de Santiago León de Chongos, Huancayo (2011). 3) Plaza Matriz - Plaza San Pedro, Chorrillos (1998). 4) Plaza Matriz - Monumento, Chorrillos (1998). 5) Óvalo Gutiérrez, Miraflores (2002). Fotografías: Wiley Ludeña Urquiza

TRADICIÓN ACADÉMICO INTERNACIONAL (1)



Realizaciones articuladas a los sistemas de proyecto y lenguajes de referentes internacionales de notoria difusión y prestigio en el campo profesional. Los creadores son arquitectos, urbanistas y artistas de formación académica. Las obras se insertan en el sistema formal de gestión y ejecución.

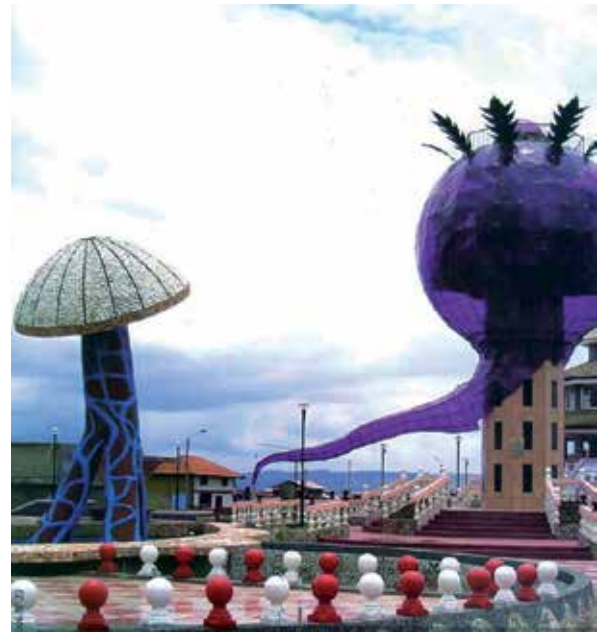
Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Parque Central de Miraflores (1994). 2) Parque Central de Miraflores (1994). 3) Parque Central de Miraflores (1994). 4) Alameda Chabuca Granda, Lima Cercado (1994). 5) Alameda Chabuca Granda, Lima Cercado (1994). 6) Alameda Chabuca Granda, Lima Cercado (2005). 7) Parque Derteano, San Isidro (2005). 8) Larco Mar, Miraflores (2005). 9) Larco Mar, Miraflores (2005).
Fotografías: Wiley Ludeña Urquiza

TRADICIÓN ACADÉMICO INTERNACIONAL (2)



Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Mirador de Ayacucho (2005). 2) Mirador de Ayacucho (2005). 3) Parque Las Begonias, San Isidro (1994). 4) Plaza de Independencia - ex Parque de Los Rosarios, Huaraz (1994). 5) Plaza Huarupampa - ex Parque Simón Bolívar, Huaraz (2011). 6) Parque de La Muralla, Lima Cercado (2011). 7) Paseo - Malecón de Agua Dulce, Chorrillos (2010). 8) Malecón El Chaco, Paracas (2010).
Fotografías: Wiley Ludeña Urquiza

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” CHICHA POPULAR - ANIMALES Y PLANTAS



Son obras impregnadas de un espíritu chicha/huachafo-chicha, la mayoría de las cuales encarnan un inocultable gesto atávico, apego a la tierra y sus frutos, así como una notación figurativa literal de los motivos andino-urbanos sujetos de evocación.

Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Leones - Iglesia de Santiago León de Chongos, Huancayo (2011). 2) Puma, valle sagrado del Urubamba, Cuzco (2005). 3) Monumento al choclo, valle sagrado del Urubamba, Cuzco (1994). 4) Monumento a la Maca - Plaza Huayre, Junín. Fotografía: José Gallo. Fotografías 1, 2 y 3: Wiley Ludeña Urquiza

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” CHICHA POPULAR - OBJETOS (1)



Imágenes: se arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Mirador de Tambopata, Madre de Dios, Archivo Caretas. 2) Kiosco - Sombrero, Huancayo (1994). 3) Mobiliario urbano, Huancayo (1994). 4) Monumento al árbitro, Tumbes (2011). 5) Plaza Huayucachi, Huancayo (2011). 6) Plaza Huayucachi, Huancayo (2011). Fotografías 2, 3, 4, 5 y 6: Wiley Ludeña Urquiza

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” CHICHA POPULAR - OBJETOS (2)



Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Mate norteño, Sullana (2011). 2) Parque de Los Sombreros, Huancayo Fotografía: labrujadelazar. blogspot.com. 3) Boulevard Pastorita Huaracina, Huaraz (1994). 4) Boulevard Pastorita Huaracina, Huaraz (2005). Fotografías 1, 3 y 4: Wiley Ludeña Urquizo



Arco Morisco - Parque de La Amistad, Santiago de Surco (2012). Fotografía: Wiley Ludeña Urquiza

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” CHICHA POPULAR - PERSONAJES (1)

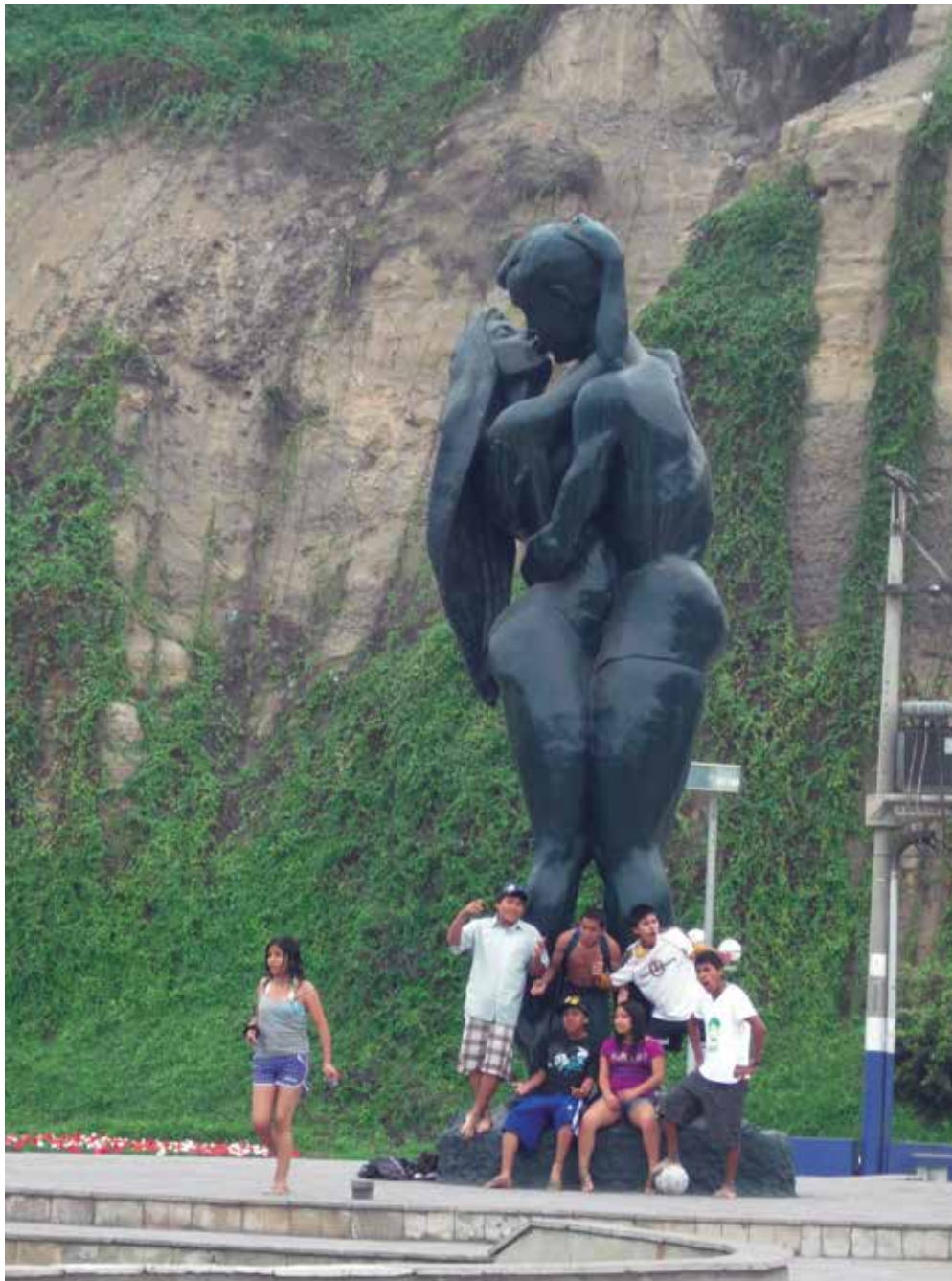


Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Monumento Al Labrador, valle Sagrado del Urubamba (2010). 2) Parque de Los Sombreros, Huancayo. Fotografía: huarilindo.ning.com. 3) Monumento a personaje inca, valle sagrado del Urubamba, Cuzco (2010). 4) Monumento a campesina, Talavera, Apurímac (2011). 5) Monumento a campesino, valle sagrado del Urubamba (2011). Fotografía: 1, 3, 4 y 5: Wiley Ludeña Urquiza.

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” CHICHA POPULAR - HIBRIDACIONES - PERSONAJES (2)



Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Monumento al Beso - Malecón Benavides, Tumbes (2011). 2) Monumento a danzante - Plaza Huayucachi, Huancayo (2011). 3) Monumento - Paseo Malecón de Agua Dulce, Chorrillos (2010). Fotografías: Wiley Ludeña Urquiza



Monumento - Paseo Malecón de Agua Dulce, Chorrillos (2010). Fotografía: Wily Ludeña Urquiza

artístico minucioso y la celebración de motivos entrañables. Todo ello impregnado de destreza, sencillez en los mensajes y de una predisposición por las imágenes lúdico románticas como evocación de la tradición local.

Se trata de obras entre ingenuas en sus intenciones, con sentido de elaborada factura artesanal de sus piezas y un apreciable sentido de síntesis entre artificio y paisaje local. El Parque de la Identidad de Huancayo y otros de su género son un buen ejemplo de esta tradición del arte público peruano.

PAISAJISMO DE TRADICIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL

El registro de esta tradición académica reproducida por arquitectos, urbanistas o artistas formados profesionalmente en tanto representantes conocidos de una institucionalidad oficial, no significa que la obra de paisajismo y arte público producida como parte de la *otra* ciudad peruana sea obra exclusivamente resuelta por artesanos o aficionados. Por el contrario, detrás de la mayor parte de las obras pertenecientes a este segundo y vasto grupo identificado con la estética el “gusto popular”, se encuentran arquitectos, ingenieros y artistas de escuela. Rasgo absolutamente sorprendente y revelador del nivel de expansión e influencia al que han llegado los mandatos de esta tradición popular chicha, huachafa o *naive*.

El paisajismo de la tradición académica internacional constituye un reducido grupo articulado en su concepto y diseño a un sector de la producción internacional. Pertenecen a este grupo un conjunto de obras realizadas por arquitectos formados en un diálogo asimétrico de imitación (la mayoría de las veces) o recusación crítica de la arquitectura europea especialmente de su matriz ítalo-ibérica. Las deudas explícitas al urbanismo de superficie catalán de los años ochenta son más que directas en obras como las del Parque Central de Miraflores y el Paseo Chabuca Granda. Los trabajos de Edgardo Ramírez en Puno y Arequipa se encuentran en este grupo. Hay trabajos interesantes pertenecientes a este grupo en Ayacucho y Huancavelica.

Puede considerarse la remodelación del Parque central de Miraflores (Parque Kennedy), impulsada por el alcalde Alberto Andrade a partir de 1992, como una obra de inicio de época tras un largo periodo de inacción y ausencia de obras análogas en las ciudades del país. El proyecto corresponde a los arquitectos Juan Carlos Doblado, José Orrego y Javier Artadi.

Rápidamente, una obra cuestionada en sus fundamentos y motivaciones (atentado ecológico del parque o ejemplo de embellecimiento fatuo en medio de la crisis económica: una afrenta a los pobres) se convirtió en un auténtico catálogo que objetos-ícono que empezaron a reproducirse masivamente en todas las plazas y parques del Perú. Las portadas abstractas, el anfiteatro, las bancas-objeto de cemento, el piso adoquinado, esculturas funcionales, además de otros dispositivos fueron reapropiados para expandirse por todos los espacios inimaginables, hasta su reconfiguración en una diversidad de objetos análogos. La imitación de la imitación.

El paisajismo peruano de la tradición académica no ha construido aun un perfil propio, innovador y creativo. Aunque resulte paradójico sus vicisitudes expresan el mismo signo que aquellos rasgos que caracterizan también al paisajismo y el arte público de la *otra* ciudad peruana, que es casi ya el conjunto de la sociedad.

CONCLUSIONES

Bajo el imperativo posmoderno de la llamada “sociedad del espectáculo”, los espacios públicos y el arte urbano erigido con él se han convertido hoy en espacios y objetos que siempre deben de “representar” algo. El espacio-vacío que debe llenarse de contenido con la gente ya no existe. Solo es posible el espacio-lleno de “espectáculo”. Este es el espacio público concebido como permanente “puesta en escena”. Lo demás —como el propio arte urbano— deviene simple dispositivo funcional para lograr este propósito y tener así espacios públicos sobreactuados, sobrestimulados y programados en su uso desde arriba de manera autoritaria.

Este imperativo de representar algo se hace más patente en nuestro medio no solo por la incitación persuasiva de una sociedad del espectáculo que necesita cada vez espectadores sedientos de las luces de la ciudad manipulada, sino por la propia naturaleza de la sociedad peruana. Debe entenderse que solo las sociedades inseguras y abrumadas por el peso de una historia no digerida adecuadamente son las que tienen más apremio de “representar” algo con fines de compensar o sublimar carencias. Pero una cosa es representar algo desde los espacios de una sensibilidad racional y minimalista. Y, otra, hacerlo —como en nuestro caso— desde los mandatos de aquella omnipresente sensibilidad barroca tan ligada a las sociedades portadoras de miedos atávicos y de traumas históricos. En este caso lo representado se amplifica, se hace grandilocuente, inevitablemente redundante y dramático. Aquí, el *horror vacui* y la profusa decoración barroca alimentada por los miedos de la sociedad colonial se han proyectado hasta hoy como los fundamentos éticos y estéticos de aquella pulsión que busca siempre “representar” algo y “llenar” con ansiedad cualquier vacío o superficie disponible.

Por estas razones no somos, por herencia y recurrencia, una sociedad hecha para convivir con grandes vacíos y silencios urbanos. Pareciera que estuviéramos hechos solo para producir filigranas, pasecitos cortos, utilizar diminutivos para todo y hacer jardines hipersaturados de exuberante y desatendida vegetación. Este es el miedo al vacío barroco que encarna nuestra cultura. Y se expresa, de manera elocuente, en esa apuesta obsesiva por arquitecturizar toda plaza, parque o alguna forma de vacío urbano. Eludir grandes formatos hasta reducirlos en miniaturas manipulables: he ahí la historia y el imaginario estético del país y su gente.

Hoy, en el Perú y muchos países de América Latina, aquello que Omar Calabrese preconizaba como la vigencia de la era neobarroca (1987), se ha consumado entre nosotros por su lado más retorcido como extendido proyecto cultural y estético. En este caso, relatividad posmoderna del gusto y urgencias de auto representación identitaria, han adquirido la dimensión de un inmenso y fragmentado paisaje urbano de espacios y objetos carentes de integridad y cohesión, de consistencia y sentido de perdurabilidad.

La ciudad surgida de la reestructuración neoliberal y neopopulista de Fujimori, al acentuar esta tendencia y estado de cosas, ha terminado por acelerar la hoy notoria degradación del paisaje y la estética urbana. La desestructuración social y política, así como la hiper individualización ha terminado por avalar en la ciudad el imperio del más desembozado populismo urbanístico de referencias kitsch y citas

a un vacío nacionalismo, cuando no adicta a las luces de esa estética de casino urbano y Disneylandia de cartón. Esta es la ciudad del imperio del *laissez faire* y *laissez passer* neoliberal como parámetros del diseño del paisaje.

En esta ciudad neoliberal la escultura de mármol de antaño se ha transformado en una escultura de cemento a la que se le caen los dedos o brazos cada cierto tiempo. La única ciudad modelo es la que la rodea en su más absoluta precariedad. ¿Qué se representa o puede simbolizar en esta ciudad que no sea la exaltación a los símbolos de una alienada cotidianeidad? Ahí están los parques dedicados a honrar con monumentos al choclo, a la papa, a las pelotas de fútbol y a los sombreros huancaínos, junto a los monumentos de escala cada vez más liliputiense dedicados a algunos héroes militares y civiles.

Desde la década de los veinte del siglo pasado, si bien la vocación militarista no dejaría de estar vigente como motivo preeminente de representación pública, las necesidades de simbolización urbana se desprendieron de las oposiciones entre militarismo y civilidad, entre nacionalismo y universalidad, entre lo urbano y lo andino, entre lo religioso y lo laico, entre la civilidad conservadora y la civilidad popular y obrera. Cada cual con sus propios héroes y hechos que hacer memoria. Pero este ciclo histórico parece ya haber llegado a su fin.

La ciudad del siglo XXI más que un escenario de referencias estables, se ha convertido en un auténtico campo de batalla para galvanizar las múltiples demandas de representación y simbolización provenientes de los diferentes grupos de presión social, económico y políticos. Todo ello en el marco de una “vida pública” que al estar desprovista de valores de ciudadanía cohesionada y democrática se presenta como un acto colectivo fragmentado, banal y subsumido por un paisaje objetual basado en la celebración de una cotidianeidad doméstica, festiva y populista. Una de las causas: la reestructuración posmoderna y neoliberal de la vida pública y privada. Por eso las estrategias de simbolización pasan en la actualidad por una conversión de los “objetos” a referencias cotidianas y factores ilusivos de cohesión social e identitaria, vaciadas de contenido esencial. Es el retorno a un arte autoreferencial, “hiperrepresentativo”, de literalidad primaria y manufactura precaria sin sentido de perennidad y valor auténtico de lo público. Sin esfera de lo público desarrollado no existen espacios públicos. Lo que existe son “espacios públicos” sin vida pública o espacios para actividades pseudopúblicas y un diseño y arte pseudopúblicos.

La ciudad, en todas sus dimensiones de existencia, no sólo refleja a la sociedad que la produce, sino que también produce a esta sociedad. Con el arte público que sobre ella se erige es escenografía que representa, pero al mismo tiempo escenario y teatro que contiene lo representado.

Como he sostenido antes en este caso, desafortunadamente, la ausencia de una cohesión estable entre los dominios de la sociedad y la ciudad, la preeminencia de los intereses individuales sobre los de la colectividad, así como la ausencia de prácticas democráticas en la toma de decisiones de orden proyectual, ha convertido a la ciudad y sus espacios en tierra de nadie donde puede perpetrarse de todo sin consultar ni responder a nadie. En estas condiciones —y esta es la historia de la ciudad desde que a mediados del siglo pasado la ideología del “ornato público” de raíz haussmanniana dejara de

imponerse como canon a respetarse escrupulosamente— cada individuo o familia, partido político, alcalde o gobierno de turno ha convertido a la ciudad en una extensión natural de sus intereses privados (culturales, estéticos y económicos) hasta transformarla en un espacio doméstico individualizado para honrar y perpetrar sus particulares fobias, filias, traumas o aspiraciones de auto representación, como si estas fueran del conjunto de la sociedad. (Ludeña 2006)

La degradación urbana y ambiental urbana que se registra hoy de manera acelerada en la ciudad peruana, también tiene su correlato en una especie de degradación estética del paisaje y arte urbanos. Todo esto alimentado y potenciado no solo por un sistema desregulado y privatizador de construir y consumir ciudad, sino por la voracidad económica de una comitencia desinteresada por el bien común y una cultura urbana creativa, innovadora, tolerante y respetuosa de los derechos ciudadanos y el medio ambiente. Hoy el espacio público y el arte que se genera entorno a él es una expresión ominosa de degradación y corrupción estética, que es lo mismo que miseria ética y estética. No solo los empresarios desaprensivos con todo lo de valor público en la ciudad, sino los alcaldes y políticos han convertido todos los espacios públicos (casi todos) en una especie de prolongación doméstica de sus fobias, filias y gustos personales. Esta generalizada estética del disvalor y el populismo artístico más recusable representa hoy el paisaje oficial de rostro urbano del país y sus espacios públicos.

REFERENCIAS

- ALEXANDER, C. (1964/1969). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito.
- APOYO OPINIÓN Y MERCADO S. A. (2003). *Niveles Socioeconómicos Perú 2003*. Lima: Apoyo Opinión y Mercado S. A.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1972). *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- CALABRESE, O. (1987/1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, A. (1991). Escultura Monumental y Funeraria en Lima en BERNALES BALLESTEROS, J. (Ed.) *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros.
- KROSS, E. (1992). *Die Barriadas von Lima. Stadtentwicklungsprozesse in einer lateinamerikanischen Metropole*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA INEI (setiembre 2008a). *Perfil sociodemográfico de la Provincia de Lima*. Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda. Lima: INEI.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA INEI (setiembre 2008b). *Perfil sociodemográfico del Departamento de Lima y la Provincia Constitucional del Callao*. Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda. Lima: INEI.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS E INFORMÁTICA INEI (2009 octubre). *Perú. Estimaciones y Proyecciones de Población por Departamento, Sexo y Grupos Quinquenales de Edad 1995-2025*. Lima: INEI
- LEONARDINI, N., & MAYER, E. (2000). *Guía Nandel. Departamento de Lima y provincia constitucional del Callao*. Lima: Rubicán Editores.

- LUDEÑA URQUIZO, W. (1997, octubre). Notas sobre paisaje, paisajismo e identidad cultural en el Perú. *ARQUITEXTOS*, revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma, 7, 9-24.
- LUDEÑA URQUIZO, W. (1998). Lima: neoliberalismo, arquitectura y ciudad. *TRIALOG 57*, Zeitschrift fur das Planen und Bauen in der Dritten Welt, 10(2), 5-17.
- LUDEÑA URQUIZO, W. (2003). Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición en: WUFARDEN, Luis Eduardo (Ed.). *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú* (pp. 193-242). Lima: Museo de Arte de Lima.
- LUDEÑA URQUIZO, W., & Chion, M. (2005, noviembre). Espacios públicos, centralidad y democracia. El centro histórico de Lima. Período 1980-2004. *ur{b}es*, 2, 145-169.
- LUDEÑA URQUIZO, W. (2005, diciembre). Escena contemporánea. Sumario florilegio de ciudad, espacios públicos y paisaje. *ARKINKA*, 10(121), 24-34.
- LUDEÑA URQUIZO, W. (2006, noviembre). Ornato público y corrupción estética. *Gaceta Cultural del Perú*, revista del Instituto Nacional de Cultura, 23, 12-13.
- LUDEÑA URQUIZO, W. (2008, diciembre). Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica. *Textos-Arte*, revista de la especialidad de Escultura, Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú, n° IV, pp. 59-84.
- MAJLUF, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- MARTUCCELLI, E. (2006 enero-diciembre). Buscando una huaca: utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú, primera mitad del siglo XX. *Urbes: revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, 3(3), 203-232.
- MARTUCCELLI-CASANOVA, E. (2006 julio - diciembre). Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes*. Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural Facultad de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 19(2), 256-273.
- PEZO COVARRUBIAS, D. V. (2002). *Chicha e identidad: Un estudio sobre la arquitectura popular urbana y su rol dentro del desarrollo de una nueva sociedad*. Tesis grado de Bachiller. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima. No publicado.
- PROTZEL, J. (2009). Espacio privado y espacio público en su deriva tecnológica: notas sobre la construcción histórica de la subjetividad. *Contratexto* revista Universidad de Lima (17).
- QUIJANO, R. (2003). Tierra baldía y parques de identidad: notas sobre escultura, monumento y espacio público en el Perú del cambio de siglo. En CISNEROS, Marta; HAMANN, Johanna; MORA, Miguel (Ed.), *Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX* (pp. 193-201). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TAKANO, G., & Tokeshi, J. (2007). *Espacio público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias desde el Sur*. Lima: DESCO.
- TOLEDO, González, S. G. (2006). *Lo Huachafo en el Urbanismo Peruano: Tipologías y componentes. Parques y Plazas. Caso Lima período 1980-2005*. Tesis de Investigación de pregrado. Taller de Investigación en Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería. Lima. No publicado.
- MATOS MAR, José (1977). *Las barriadas de Lima 1957*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP, segunda edición.
- MATOS MAR, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MOLES, A. (1971/1990). *El kitsch – El arte de la felicidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PROSS, H. (Ed.) (1985). *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: Paul List Verlag.

Autores

PARTE I

ANTONI REMESAR Master en Filosofía (1976) y Doctor en Bellas Artes (1986) de la Universidad de Barcelona.

Director del programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad y Vicedecano de Investigación, Masters y Doctorados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Director del Centro de Investigación POLIS de la Universitat de Barcelona (UB). Coordinador de los estudios de post grado de la Universidad de Barcelona. Coordinador de La dimensión pública del arte contemporáneo, X Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona, 2008. Director de Programas Sección de urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona. Profesor. Universidad de Barcelona.

Autor y co-autor de publicaciones relativas al arte público y el espacio urbano. Asimismo, editor de revistas *On Waterfront*; *The Arts in Urban Development*. *Waterfront of Art II*; *Art for Social Facilitation*. *Waterfront of Art I*; *Urban Regeneration: A Challenge For Public Art*, de la Universitat de Barcelona, así como co-editor de *Design Urbano Inclusivo. Uma Experiencia de projeto em Morvila*; *Design de espaço público. Descolação e Proximidade*; *Espaço Público e a Interdisciplinariedade*, del Centro Português de Design, Lisboa.

Entre los proyectos de investigación que ha dirigido, para la Universidad de Barcelona, están *Arte público para todos: su musealización virtual y difusión social*, *Hacia el museo virtual europeo de arte público*. *Sistemas de información y gestión on-line del arte público*, *Arte público en el desarrollo urbano*. *Sistema consulta interactivo por internet*, *Regeneración urbana en los waterfronts: Estudio del impacto de las políticas ambientales, culturales y artísticas en el desarrollo de los procesos de participación ciudadana*.

MARIO MONTALBETTI SOLARI Hizo estudios de literatura y lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su doctorado PhD en Lingüística por el Massachusetts Institute of Technology donde fue alumno de Noam Chomsky.

Es Profesor Principal de Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú, profesor Asociado de lingüística en la Universidad de Arizona y profesor visitante en las Universidad de California (Los Ángeles) y Cornell. Ha publicado varios artículos sobre gramática formal en revistas especializadas en el Perú y en el extranjero. Recientemente ha publicado *Cajas* (Lima 2012), un ensayo sobre lingüística y estética. Su producción poética ha aparecido en siete libros publicados entre 1978 y 2013, año en que publica *Lejos de mí decirles*. Es miembro del comité editorial de *Hueso Húmero*, revista de Artes y Letras que se edita en Lima. Actualmente, sus investigaciones se concentran en las relaciones entre metalingüística y metapsicología. Tiene en su haber varias publicaciones en libros y revistas en el Perú y en el extranjero.

PARTE II

JOSÉ CANZIANI Arquitecto y urbanista por la Universidad de Florencia (Italia) y Doctor en Arquitectura y Urbanismo por la Escuela Politécnica de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Se ha dedicado a la investigación de la historia del urbanismo, la arquitectura prehispánica y el manejo del territorio. Es profesor principal del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) e investigador del Centro de Investigación de la Arquitectura y la Ciudad (CIAC).

Ha publicado un conjunto de libros y artículos sobre su especialidad y recientemente su libro "Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico" con el Fondo Editorial de la PUCP.

Profesionalmente participa en proyectos de investigación, conservación, puesta en valor y uso social de sitios arqueológicos, entre los que destacan los desarrollados en las Huacas de Moche, Pachacamac y San José de Moro.

ANTONIO ZAPATA Historiador, catedrático y columnista peruano, reconocido por sus investigaciones y artículos sobre la historia y la realidad sociopolítica del Perú. Actualmente es catedrático del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Ha realizado estudios de doctorado en Historia de América Latina en la Universidad de Columbia, Nueva York. Es columnista del diario *La República* y analista político. Es Investigador Asociado del Instituto de Estudios Peruanos (IEP), especializado en historia contemporánea. Fue director y conductor del programa de historia “Sucedió en el Perú” del canal estatal peruano.

PARTE III

JUAN TOKESHI GUSUKUDA SHIROTA Arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería, con estudios de Maestría en Renovación Urbana por la misma universidad. Proyectista, académico e investigador, ha publicado diferentes libros y artículos sobre los fenómenos urbanos que se dan en nuestra ciudad, destacan “Densificación habitacional. Una propuesta de crecimiento para la ciudad” y “Espacio público en la ciudad popular” en Desco ediciones; “Sembrando huellas. Manual de autoconstrucción”. Ha desarrollado múltiples proyectos de diseño urbano y arquitectónico en temas de espacios públicos y viviendas de desarrollo progresivo, en Villa el Salvador, Lima sur y ciudades andinas. Es catedrático en la Universidades Ricardo Palma, Peruana de Ciencias Aplicadas, Alas Peruanas y Continental de Huancayo. Ha dirigido Talleres de Vivienda y Urbanismo social en ciudades de Latinoamérica. Integra el comité editor de la revista virtual www.interculturalidad.org.

LLAQTAWASI Fue un espacio abierto de diálogo para reflexionar sobre una diversidad de temas relacionados a la ciudad, uno de ellos fue el Espacio público y su vínculo con el arte; para el grupo de estudiantes de fin de carrera (arquitectura y sociología) se constituyó en el camino que marcaría estudios y perspectivas profesionales, en palabras de María Pía.

ALEJANDRA VILLANUEVA UBILLÚS Licenciada en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. **JOHANNA SAAVEDRA RAMOS** Arquitecta (Universidad Ricardo Palma). **IORELLA PINILLOS BAFFIGO** Arquitecta (Universidad Peruana de Ciencias). **SAIRA SALAZAR MÁRQUEZ** Bachiller de Arquitectura (Universidad de San Martín de Porres). **MARÍA PÍA MONTEVERDE ZENOZAIN** Estudiante del X ciclo de Arquitectura (USMP).

LIKA MUTAL Escultora en piedra que, en su búsqueda, conoció los pueblos originales que en el Perú siguen viviendo en simbiosis con la Tierra o la Pachamama. Mutal trabaja piedra con la idea de la Sincronicidad, armonizando y transformando la energía en ella. La piedra central del *Ojo que Lloro* es una de ellas.

Estudió en el Bonifacius College de Utrecht, Países Bajos; en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia y en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP, Lima.

En 1970 obtuvo el Primer Premio de Escultura de la PUCP de Lima y en 1994 el *Excellent Maquette*, en la Fujisankei Biennale de Japón.

Desde 1972, ha expuesto repetidas veces e individualmente en Nueva York—Nohra Haime Gallery, Lima—Forum y Lucia de la Puente, Santiago de Chile—Patricia Ready, Holanda—d’Eendt y Nouvelles Images. Francia—Daniel Gervis y FIAC.

Ha realizado 17 obras públicas y en corporaciones en el Perú, Estados Unidos, Holanda, Portugal. Francia, Suiza y Japón.

VERONICA CROUSSE RASTELLI Escultora licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), magister en Diseño Urbano: Arte, Ciudad, Sociedad y Doctora en Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, teoría y conservación del Patrimonio por la Universidad de Barcelona (España), doctorándose en el 2011.

Es profesora asociada del Departamento de Arte, y miembro del Consejo de la Facultad de Arte PUCP. Ha obtenido el Premio a la Investigación Docente PUCP en dos ocasiones por publicaciones sobre arte y espacio público en el Perú y sobre la colección de arte público de la ciudad de Barcelona. Es miembro del grupo interdisciplinario e internacional de investigadores para el Proyecto INPAUD. Interdisciplina. Problemas de proyecto de Arte Público y Diseño Urbano financiado por el Ministerio de Empresa e Innovación de España.

En su actividad artística ha participado en más de 20 exposiciones colectivas y ha realizado dos exposiciones individuales, así como esculturas comisionadas para edificios y colecciones privadas.

WILEY LUDEÑA URQUIZO Arquitecto de formación. Doctor en urbanismo por la Technische Universität Hamburg-Harburg. Profesor en la Universidad Nacional de Ingeniería, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Ricardo Palma. Ex director de la Maestría en Teoría e Historia de la Arquitectura y la Maestría de Renovación Urbana de la Universidad Nacional de Ingeniería del Perú. Fundador y director de *ur̥bjes. Revista de ciudad, urbanismo y paisaje*. Premio Nacional de Investigación en Arquitectura y Urbanismo 1986 y 2008 (Bienal de Arquitectura del Perú). Tiene en su haber la publicación de numerosos libros, ensayos y artículos académicos y de divulgación popular.

JOHANNA HAMANN Escultora Licenciada en Artes Plásticas y Magister en Humanidades por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctora en Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio, por la Universidad de Barcelona, España, 2011.

Profesora Principal de la PUCP, en la Facultad de Arte Especialidad de Escultura. Miembro del Consejo del departamento de Arte y forma parte de la Comisión de Examen de Ingreso. Actualmente Directora de Estudios de la Facultad de Arte.

Ha presentado ponencias en Seminarios y Congresos en el Perú, Estados Unidos de Norte América, España y Portugal entre los años 1990 hasta el 2011. Miembro investigador de la Red Temática Paudo, (Public Art and Urban Design Observatory) financiada por el ministerio de Empresa e Innovación de España. Grupo de investigación sobre arte, espacios públicos y procesos de regeneración urbana, que cuenta con investigadores europeos y latinoamericanos. Invitada en febrero 2012, a formar parte del equipo de Investigación de Antoni Remesar (CR POLIS Universitat de Barcelona), INTERDISCIPLINA: la problemática en proyectos de Arte Público y Diseño Urbano (INPAUD), presentado a la Comisión Interministerial de Ciencia y tecnología de España.

Profesionalmente viene realizando exposiciones individuales de su trabajo artístico desde 1983 hasta el 2013 y colectivas desde 1978 hasta el 2012. Ha recibido varios reconocimientos por su labor artística y de investigación y participado en Bienales, tanto en el Perú como en el extranjero.



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATOLICA
DEL PERU