on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art

TRANSCONTINENTAL:
MEMORY, LANDSCAPE, MUSEUM

Vol.19, September, 2011

UNIVERSITAT DE BARCELONA

CR POLIS. Art, ciutat, societat
Grup de Recerca Consolidat 2009 SGR 0903

on the w@terfront

ISSN 1139-7365

Director
Dr. A. Remesar, University of Barcelona. Polis Research Centre

Coordination:
Dr. Núria Ricart, Xavier Salas.University of Barcelona. CR POLIS

Editorial Board:
Tomeu Vidal (UB), J.P. Costa (UTL), P. Brandão (IST UTL), M. Acciouili (UNL), J. Cunha (UNL), Helena Elias (Universidade Lusófona), Jordi Gratacós (UB)

Scientific Commetee:
Sergi Valera (UB), Lino Cabezas (UB), F. Nunes da Silva (IST UTL), J.Pedro Lorente (UNIZAR) , Carme Grandas. Ajuntament de Barcelona, José Gilherme Abreu. APHA., Carlos D. Coleho (UTL), F. Alves, prefeitura de Porto Alegre (BR), A. I. Ribeiro (Museo Casa da Cerca. Almada), Angela Luzia (Museu da Cidade - Almada), Joana Cunha Leal (IHA-UNL)

Quality indicators:
Revista científica de la Universitat de Barcelona
Indexada nivel C a CARHUS+2010
CCUC (Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya)
RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)
INTUTE

Address:
Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Tl + 34 628987872
mail: aremesar@ub.edu
http://www.ub.es/escult/Water/index.htm

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN

Projects
PB98-1251; BHA2002-00520;
HUM2005-00420; HUM2006-12803-C02-01;
HAR 2009-13989-C02-01

Public Art & Urban Design Observatory
PAUDO network Hum-2004-22086-E

SUMMARY

BEING GLOBAL? LA CRISIS Y LOS MUSEOS VIRTUALES EN ARTE PÚBLICO Y DISEÑO URBANO 5-21
Dr. Antoni Remesar

EL NACIMIENTO DE LIMA: LA OCUPACIÓN E IMPOSICIÓN DE UN NUEVO ORDEN 23-37
Dra. Johanna Hamann

CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE, ESPACIO PÚBLICO Y ARTE PÚBLICO EN EL PERÚ 39-72
Dra. Veronica Crousse

ISSN 1139-7365

BEING GLOBAL?

LA CRISIS Y LOS MUSEOS VIRTUALES EN ARTE PÚBLICO Y DISEÑO URBANO

A. Remesar[1]

ABSTRACT

This work arises from the implementing experience developed in Barcelona, Zaragoza and Lisbon of the respective public art information systems of these cities and from research development projects made possible thanks to the projects BHA2002-00 520; HUM2005-00420; HUM2006-12 803-C02-01, HAR 2009-13989-C02-01,founded by the Science and Innvation Ministerior of Spain and the projects 2009SGR903 2005SGR00150 founded by the Generalitat de Catalunya, as well as the various agreements between the University and the city of Barcelona.

Surprisingly, in the international innovation landscape, are the projects in southern Europe, which for the first time present a systematic use of the Internet for better understanding and dissemination of this part of the heritage that is the city's Public Art, a written history in bronze and stone forming part of the cultural heritage of the roots of identity and pride in city.

However, international crisis is a major halt to these projects and the possibility of developing a Virtual Museum of Public Art and Urban Design

RESUMEN

Este trabajo surge de la experiencia desarrollada en Barcelona, Zaragoza y Lisboa de puesta en marcha de los respectivos sistemas de información del Arte Público de estas ciudades, así como del desarrollo de investigación posibilitado por los proyectos BHA2002-00520;HUM2005-00420;HUM2006-12803-C02-01, HAR 2009-13989-C02-01, del Ministerior de Ciencia e Innvoción español y de los proyectos 2005SGR00150 y 2009SGR903 de la Generalitat de Catalunya, así como de los distintos convenios entre la Universidad y el Ayuntamiento de Barcelona.

Sorprendentemente, en el panorama de la innovación internacional, son proyectos del sur de Europa los que plantean por primera vez un uso sistemático de Internet para el mejor conocimiento y difusión de esta parte del patrimonio que es el Arte Público de las ciudades, una historia escrita en bronce y piedra que forma parte de la herencia cultural, de las raíces identitarias y del orgullo de ciudad

Sin embargo, la crisis internacional supone un frenazo importante a estos proyectos y a la posibilidad de desarrollar un Museo Virtual del Arte Público y el Diseño Urbano

1 Antoni Remesar es professor titular de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y co-director del Museo Virtual del Arte Público de Barcelona http:www.bcn.cat/artpublic, partnership entre el Ayuntamiento de Barcelona y la Universitat de Barcelona.

RESUM
Aquest treball sorgeix de l'experiència desenvolupada a Barcelona, Saragossa i Lisboa de posada en marxa dels respectius sistemes d'informació de l'Art Públic d'aquestes ciutats, així com del desenvolupament de recerca possibilitat pels projectes BHA2002-00.520; HUM2005-00.420; HUM2006-12.803-C02-01, HAR 2.009-13.989-C02-01, del ministeris de Ciència i Innvoción espanyol i dels projectes 2005SGR00150 i 2009SGR903 de la Generalitat de Catalunya, així com dels diferents convenis entre la Universitat i l'Ajuntament de Barcelona. Sorprenentment, en el panorama de la innovació internacional, són projectes del sud d'Europa els que plantegen per primera vegada un ús sistemàtic d'Internet per al millor coneixement i difusió d'aquesta part del patrimoni que és l'Art Públic de les ciutats, una història escrita en bronze i pedra que forma part de l'herència cultural, de les arrels identitàries i de l'orgull de ciutat.
No obstant això, la crisi internacional suposa una frenada important a aquests projectes ia la possibilitat de desenvolupar un Museu Virtual de l'Art Públic i el Disseny Urbà

Cuestiones iniciales

Los avances en las TIC, especialmente en el terreno de internet y de la realidad virtual, han producido en los últimos años una avalancha de propuestas sobre "museos virtuales". De entre estas propuestas, deberíamos establecer una clara distinción entre las que podemos denominar "maduras" y las que denominaremos "tecnológicamente ingenuas".

Las propuestas maduras provienen, mayoritariamente de los propios grandes museos de arte. La tecnología utilizada es internet y, muy raramente, están presentes las técnicas vinculadas con la realidad virtual. El fundamento de estas propuestas es que, en ningún caso, lo virtual substituye lo presencial. Todo lo contrario, lo virtual se convierte en una "plataforma amplificadora" de lo real.

Los sitios web de estos museos generan una serie de productos que podemos clasificar en expositivos, formativos y documentales o de investigación. Los productos expositivos pueden ser, a su vez, de **reproducción** de exposiciones realizadas materialmente en el museo, o de **innovación**, planteando nuevas propuestas que aprovechan al máximo la capacidad hipertextual del medio, alguna de las experiencias reproduce la organización narrativa del museo, a través de sus salas.

Importa resaltar que no se pretende substituir las sensaciones de lo real, por las sensaciones de la realidad virtual. Las imágenes se presentan en dos dimensiones, los textos amplifican las cartelas reales, aumentando la información que acostumbra a constar en las guías y se puede llegar a establecer otra dimensión de **navegación** por el sitio gracias a los hipervínculos, permitiendo otro tipo de lectura (temática, por autores. .) que es imposible en el "museo real".

Aunque escasos, podemos hallar, también, algunos productos de tipo educativo y finalmente, podemos concluir que el apartado menos desarrollado es el dedicado a la documentación/ investigación. Todavía es difícil acceder a las bases documentales de los museos, aún más acceder a estudios e investigaciones sobre sus colecciones. En cualquier caso el museo real es amplificado por las posibilidades virtuales de la red.

Las pocas experiencias tecnológicamente ingenuas, se fundamentan en la idea, bastante extendida en el mundo de la comunicación y del espectáculo, de que la realidad virtual es equivalente a la "realidad sensorial". Olvidan que para acercarse a la reproducción de las sensaciones reales, debemos dotarnos de prótesis (gafas, joystics, cascos, etc) con lo que nuestra experiencia de lo virtual es, de entrada, una experiencia vicaria y castrada. La ilusión tecnológica permite pensar que podemos substituir la experiencia de recorrer las salas del museo por una experiencia de navegar por las salas del museo reconstruido en tres dimensiones. De entrada no se valora en absoluto el cambio de escala. La experiencia real se produce en el interior de unas volumetrías muy considerables, habitadas y vividas. En definitiva la experiencia real del museo se produce en el esfera de lo público. Por el contrario la experiencia virtual se produce en la esfera de lo privado, en casa, frente a una pantalla y al mando del conjunto de prótesis necesarias para que la experiencia se pueda producir. Así, comprobamos que en el orden ontológico estamos hablando de dos tipos de experiencias que no pueden compararse.

Como bien resume Jesús Pedro Lorente:

> *" Hay que reconocer que la denominación "museo virtual", que está cada vez más en boga, se está empleando con significados muy diversos y sólo en los últimos años se ha ido clarificando un poco su uso más apropiado. Expertos en el tema, como la profesora María Luisa Bellido Gant[2], proponen llamar "museo digital" al diseño informático de un supuesto museo, en el que se emula la exposición de obras de arte digital, mientras que cuando las obras evocadas sí corresponden a creaciones artísticas materiales e incluso su exposición conjunta reproduce la existente en un museo o colección real, prefieren hablar de "museo virtual". No es necesario que se reproduzcan el recorrido por las galerías de exposición y los demás espacios del museo real, como por ejemplo hace con espectaculares resultados la página web del Rijksmuseum de Ámsterdam, pues el mayor interés de un museo virtual no es presumir de efectos tecnológicos, sino el hecho de presentar en un portal una colección que a veces corresponde a la de un museo real, pero a menudo es una reunión virtual de piezas desperdigadas por diferentes territorios4[3]. En este sentido, bien podría decirse que la reunión de fotografías de obras artísticas de cualquier lugar del mundo que coleccionó Malraux en su despacho ya era un museo virtual, y de hecho su "museo imaginario" es uno de los ejemplos favoritos aducidos como antecedente por quienes han abordado este debate terminológico no desde las nuevas tecnologías sino desde la filosofía y la estética, como Bernard Deloche y Simón Marchán Fiz[4]; pero aún se podrían rastrear precedentes históricos, como las boîtes-en-*

2 BELLIDO GANT, M..L., Arte, museos y nuevas tecnologías, Gijón, Trea, 2001(esp. el capítulo VIII: "Museos virtuales y digitales", p. 237-259). Su explicación está basada en amplias citas de otros especialistas, como Sergio Talens Oliang, José Hernández Orallo, Arturo Colorado Castellary, o Antonio Cerveira Pinto.

3 Para más información sobre este tema véase el monográfico sobre museos virtuales del boletín ICOM News, vol. 57 (2004), nº 3 (consultable en internet: http://icom.museum/news.html) y la bibliografía sobre museos virtuales colgada en el sitio web del ICOM (http://icom.museum/biblio_virtual.html). Para un análisis reciente es muy recomendable el artículo de Lianne McTAVISH "Visiting the virtual museum: art and experience online" en MARSTINE, J. (ed.); New Museum Theory and Practice. An Introduction. Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 226-246.

4 Cf. DELOCHE, B, El museo virtual, Gijón, Trea, 2002 (ed. orig. francés, 2001) y MARCHÁN, S. (comp..), Real/virtual en la estética y la teoría de las artes, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2005.

valise de Duchamp, o el Liber Studiorum de Turner, un álbum de grabados donde guardaba reproducciones de sus cuadros, de los que tanto le costaba separarse"[5].

Una consideración importante. Desde nuestra perspectiva, nunca contemplaríamos el museo de Malraux como el primer museo virtual, incluso no lo consideraríamos ni tan sólo un antecedente. . El libro de Malraux está escrito como libro y establece, sencillamente, aquellas obras que para el autor configurarían un museo ideal. Para la existencia de los museos virtuales es preciso que se den unas condiciones tecnológicas, de "medio" en terminología de Mcluhan, que no se daban en el museo de Malraux ni el el museo imaginario de Heinrich Kürtz, el personaje de la novela *"El Gabinete del Aficionado"* de Georges Péréc[6].

O ¿acaso serían museos digitales los distintos textos que han pretendido difundir la monumentalidad, el arte público de las ciudades? En este sentido es muy curioso constatar, como el tema del "arte público" ha estado siempre presente en determinadas esferas de la intelectualidad y cómo, a través de la divulgación, de la crónica ciudadana o de la simple crónica periodística, ha ocupado un espacio significativo en la producción de conocimiento más ligada a una determinada ciudad. En 1903 Buenaventura Bassegoda publicaba un precioso libro "*Las estatuas de Barcelona*" orientado a un público ámplio y con la clara intención de crear una cultura de catalana a través de la explicación de los personajes representados en los distintos monumentos que describe. En Lisboa João Ribeiro Christino da Silva, publica su "*Estética citadina*" en el periódico O século, un suculento conjunto de artículos en los que se muestran, al mismo tiempo que se critican los monumentos de la ciudad. Incluso, no debemos olvidar que el gran Fernando Pessoa, escribiría en 1929 "*O que o turista debe ver en Lisboa*" un texto bilingüe, en portugués y en inglés, orientado a valorizar el patrimonio artístico de la ciudad y en el que la estatuaria pública tiene un papel relevante.

Desde entonces, en diversos momentos y circunstancias, muchas veces en relación a la potenciación turística de la ciudad como en el caso de los artículos de la revista *Barcelona Atracción* , periodistas-cronistas han desarrollado una importante labor de divulgación de esta parte del patrimonio ciudadano. En el contexto de la ciudad condal cabe resaltar el trabajo publicado en 1984 por el equipo de Jose M. Huertas y Jaime Fabre sobre los monumentos barceloneses. Trabajo que se ha convertido en un punto de referencia indiscutible para el estudio de esta problemática en Barcelona. A pesar de todo y como decíamos al principio este patrimonio es prácticamente desconocido, se ha convertido en invisible para buena parte de los ciudadanos y en el mejor de los casos ha perdido su capacidad de representación social a favor de una capacidad puramente icónica como símbolo o punto de referencia en la ciudad.

En términos contemporáneos, y como muy bien señalara Nicholas Negroponte[7] lo

5 LORENTE, Jesús Pedro. Museos Virtuales de Arte Público: Consideraciones generales y especificidades para el proyectado para el web del Ayuntamiento de Zaragoza. on the w@terfront, vol. 11, oct. 2008, pp.189-194 www.ub.edu/escult

6 PÉRÉC, George. (1979) El Gabinete del Aficionado. Historia de un cuadro. Barcelona, Anagrama, 1989

7 NEGROPONTE, Nicholas. *Being Digital*. New York: Knopf., 1995. Ver también RONCORONI, Umberto. Arte y Estética Digital. Estudios y Críticas desde Lationamérica. Lima, Universidad San Martín

digital, se puede definir como cualquier sistema procesamiento o de transmisión de información en el cual la información se encuentre representada por medio de cantidades físicas (señales) que se hayan tan restringidas que sólo pueden asumir valores discretos (cero y uno). Lo digital se contrapone a lo analógico, sistemas en los cuales las señales, tanto de entrada como de salida no poseen ningún tipo de restricción y pueden asumir todo un continuo de valores (es decir, infinitos).

La principal ventaja de los sistemas digitales respecto a los analógicos es que son más fáciles de diseñar, de implementar y de depurar, ya que las técnicas utilizadas en cada una de esas fases están bien establecidas. Las operaciones digitales también son mucho más precisas y la transmisión de señales dentro del circuito y entre circuitos es más fiable porque utilizan un conjunto discreto de valores, fácilmente discernibles entre sí, lo que reduce la probabilidad de cometer errores de interpretación. Los sistemas digitales tienen también una gran ventaja cuando nos referimos al almacenamiento. Por ejemplo, cuando la música se convierte a formato digital puede ser almacenada de una forma mucho más compacta que en modo analógico[8].

Lo digital, sustentada en el desarrollo de la computación, es el fundamento de lo que hoy en día podemos llamar virtual, puesto que lo virtual no es otra cosa que la "salida" analógica (sonido para la música, imagen en dos o tres dimensiones para la luz). Lo virtual es la manifestación sensorial (analógica) resultante de las operaciones de procesamiento de la información en los Computers (digitales). Para lo que aquí nos interesa, lo virtual es hacer accesible (con o sin prótesis) la información digital.

Si ontológicamente las experiencias no son comparables y, únicamente, una mediación tecnológica nos permite "vivir la ilusión" de substituir una experiencia real por una virtual, no menos cierto es que la amplificación sensorial que permiten las tecnologías vinculadas a la realidad virtual, puede conseguir que determinados colectivos con deficiencias sensoriales, puedan disfrutar del simulacro de la experiencia real. No es de extrañar, por ello, que se hayan puesto en marcha distintas experiencias vinculadas con esta "substitución de lo sensorial", con el objetivo de facilitar a determinados colectivos de deficientes sensoriales un mejor acceso y disfrute de la experiencia del arte.

De los sistemas de información al museo virtual

Sin embargo, este no es el problema central que nos interesa discutir. Lo que pretendemos reflexionar en este trabajo es hasta que punto un sistema de información sobre el arte público o el diseño urbano constituye lo que podemos denominar un museo virtual.

En el año 2006, la Red Temática Paudo[9] en colaboración con el Museo Casa da Cerca

de Porres, 2009

8 Piensése en la evolución constante de los formatos de almacenamiento MP2, MP3, MP4, etc

9 Red creada a partir del proyecto HUM2004- 22086_E del Ministerior de Ciencia e Innovación español y que agrupa las Universidades de Barcelona, de Zarragoza, el Instituto Superior Técnico de Lisboa, la Universidade Lusófona, y los Ayuntamiento de Barcelona, de Zaragoza y de Almada

de Almada, organizó el Seminario internacional *"Public Art and Urban Design: Production, Management and Dissemination"* con el objetivo de evaluar algunos de los avances que la implementación de las TIC habían permitido en este campo. Los objetivos del seminario se expresaban así

> *"City councils face a series of common problems when they decide to launch programmes or projects of public art. We can define these problems in three sections: Production, Management and Dissemination*
>
> ***1.- PRODUCTION*** *Public Art Programmes have to be decided and implemented. However, there appear some strategic questions: Who for? Who does finance them and how? What pretexts?, What symbolic values to be implemented by means of Public Art? Is it useful to appeal to Public Art to foment the construction and affirmation of territories and their signs of identity? Which municipal departments are they implied? Is public competition formula the best? Is it possible programmes that overcome the limit of the electoral cycles? Is it possible and pertinent to collaborate with other institutions? Or is preferable externalize the responsibility by means of curatorial operations? Is it possible to intervene in temporal programmes more than in permanent?*
>
> ***2.- MANAGEMENT .*** *The public art of the city is a part of its heritage, with the particularity that, the sculptures or other works located in the streets, they possess a very important symbolic value, able to generate processes of local identity. As patrimony exposed to the elements and the contamination their preservation becomes difficult and expensive. In this context we can put some questions as: Does it exist an integrated management of public art? Do the on-line processes of dissemination really contribute as factors of development of the citizenship? How is it carried out the maintenance, through own bodies or by means of external contract? Which is the cost of the maintenance? Do they exist procedures or protocols that allow the preventive maintenance, at the same time that to improve their economic performance?*
>
> ***3.- DISSEMINATION.*** *In spite of the symbolic and identitary value that it possesses, the public art of a city is the great stranger. Many citizens only repair in those interventions when a reaction takes place against dispositions of city council, be the reason they don't like the intervention, be the reason it is wanted to remove a consolidated intervention.The experience of the Public Art Information System in Barcelona, as well as other efforts like it, they are the catalogues, exhibitions and guides, they seek to establish a good diffusion of the public art. In spite of it, this type of actions is carried out in an intermittent way and few times they are designed in a stable and articulate programme.*
>
> *The questions that we could formulate are: What role has the City council in the diffusion of their heritage? Do we have political strategies that maintain the citizen systematically informed? How can we take advantage of the public art for the diffusion and the knowledge of the city? Do we have formation programs that use the public art as their formative core?"*[10]

(www.ub.edu/escult)

10 Texto del call for papers del seminario consultable en http://www.ub.edu/escult/paudo/index.htm

Como es fácil de imaginar, el conjunto de las preguntas planteadas no se respondieron en las sesiones del seminario. Sin embargo, nos interesa resaltar aquí unos fragmentos de la intervención de A. Remesar y Ana Isabel Ribeiro[11] en su exposición inicial al simposio[12].

Una primera constatación es que se sitúa la problemática del Museo Virtual en un contexto urbano y no en un contexto artístico. En este sentido el trabajo se sitúa en la línea de considerar el arte público como uno de los elementos pertinentes en los procesos de "hacer ciudad"[13] y no en la línea, altamente dependiente del imperialismo cultural anglosajón[14], de considerar el arte público como una problemática derivada de la búsqueda de nuevos mercados para los artistas (controlados por galerías y curadores) en el contexto político de la guerra fría[15] primero y en el despegue neoliberal asociado con el postmodernismo después.

El texto de presentación planteaba claramente el problema a partir de la experiencia barcelonesa, concretamente en el marco de lo que se ha venido en denominar "modelo Barcelona"[16]

> " *Coerente com a lógica do "Modelo Barcelona", Ignasi de Lecea*[17] *não se canso de repetir, em fórums locais e globais*
>
> - *A rua não é um museu*
> - *A rua não é uma rodovia*
> - *A rua não é uma estrada*
> - *O espaço público não é um armazém de tralha*
>
> *A prática de " fazer cidade" derivada do modelo de Barcelona, está a ter uma estreita ligação entre a concepção dos espaços públicos e os equipamentos que o qualificam, especialmente aqueles que podem incluir-se na categoria de "Arte Pública".*
>
> *Certamente, essa prática não é específica para a cidade de Barcelona*[18]*, mas pode ser considerada como uma característica do desenvolvimen-*

11 Directora del Museo Casa da Cerca de Almada

12 REMESAR, A – RIBEIRO, A,I. Rumo a um Museu Virtual da Arte Pública e do Desenho Urbano. on the w@terfront, vol. 11, oct. 2008, pp, 182-188, www.ub.edu/escult/

13 Posición que ya se adoptó a finales del s.XIX, en el contexto de los Congresos Internacionales de "Arte Público" que derivarían en la creación y desarrollo del pensamiento urbano y de la disciplina del urbanismo

14 Sobre el determinismo de los modelos anglosajones en la producción de la ciudad contemporánea ver ARANTES, O; VAINER, C; MARICATO; H. A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando consensos.. Petrópolis. Editora Vozes, 2002.

15 En este sentido consultar ABREU, José Guilherme. Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal1948-1988. tese de doutoramento.Universidade Nova de Lisboa, 2006; RICART, N. Cartografies de la Mina: Art, Espai Públic i Participación Ciutadana. 2009, Tesi doctoral em xarxa http://www.tdx.cat/handle/10803/1549. REMESAR, A – NUNES DA SILVA; F , "Regeneração urbana e arte pública". In AA.VV. Arte pública e cidadania – novas leituras da cidade criativa, Lisboa. Caleidoscópio, (2010)ISBN 978-989-658-075-9, pp.83-102; REMESAR, A- RICART, N Arte público 2010, Ar@cne REVISTA ELECTRÓNICA DE RECURSOS EN INTERNET SOBRE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**,** Nº 131, 1 de abril de 2010**,** ISSN 1578-0007 (http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm)**.**

16 Las referencias al Modelo Barcelona y su posible agotamiento son múltiples y diversas. En el contexto de este trabajo sería interesante consultar BORJA, J. Luces y Sombras del Urbanismo en Barcelona. Barcelona. Editorial de la UOC, 2009 y CAPEL, H. El modelo Barcelona, un exámen crítico. Barcelona, Editorial Serbal, 2002

17 Ver "DEL ARTE DE LA CIUDAD. IGNASI DE LECEA "IN MEMORIAM", número monográfico de on the w@terfront, dedicado a los trabajos de Igansi de Lecea (fallecido en 2005) on the w@terfront , nr 8 april, 2006, http:www.ub.edu/escult

18 Aunque un crítico de arte tan reconocido como Robert Hughes, llegara a decir que Barcelona poseía el programa de Arte Público más importante del mundo. Ver. HUGHES, R. Barcelona, Barcelona, Anagrama Ed. 1992.

to urbano postmodermo. No entanto, o sucesso do "modelo Barcelona", permite ter a referência da cidade e, perguntar: como é que é produzida a Arte Pública no contexto do Desenho Urbano?, como é gerida?, como é difundida?

De um ponto de vista prático e depois de estudar a literatura produzida por diversas cidades e organismos públicos dedicados à gestão da Arte Pública, o artigo propõe uma série de questões. Perguntas que abordam problemas comuns aos diferentes actores implicados com a Arte Pública. Estas perguntas articulam-se em três planos: a produção, a gestão e a difusão da Arte Pública.

*•**Produção** porque se deveria transformar o pensamento ou o desejo em materialidade física com a obra no espaço público. Porque se deveria avaliar o seu impacto nas políticas da cidade e no sector da economia simbólica. Porque se deveria analisar a capacidade de carga simbólica que uma cidade possui. Porque embora do mobiliário, a expressão artística deveria estar na rua, próxima aos cidadãos.*

*•**Gestão** porque deveria garantir que o trabalho produzido fica no espaço público em as possíveis melhores condições possíveis para completar as suas funções de memória e ornato público. Porque, pouco a pouco, os pedaços isolados vão a conformar uma colecção e, isto transforma-se em património.*

*•**Difusão** porque deveria dar-se para conhecer a arte pública à cidadania. Porque deveria*

entender-se que o conceito de cidadania é toda vez mais largo e pode abraçar, até mesmo,

para o turista, local ou global. Porque, pela arte pública deveria poder melhorar a formação estética e urbana da cidadania e desenvolver os sentimentos sociais de pertinência e orgulho da cidade. Porque deveria entender que a melhor ferramenta para desenvolver a participação cívica é a informação"[19].

La ponencia presentaba, además, un análisis de cómo diversas ciudades trataban de abordar la problemática y el posible papel que la cooperación institucional podría tener en la consecución de un Museo Virtual del Arte Público y el Diseño Urbano.

Estos mismos planteamientos – específicamente el tema – se abordaron nuevamente en el Vth Waterfronts of Art International Conference, celebrada en Barcelona en 2007[20]. En el trabajo presentado y publicado Sezin Cagill[21] de la Manchester Metropolitan University señalaba:

" The nature of the virtual environment provide wide opportunity for public art that isn't bounded with any boundary, across the world and between different cultures. Moreover, may help people to understand other cultures while partially involving others daily life and interacting with them in tele-

19 Vide REMESAR, A- RIBEIRO, A.I. Op. Cit pp 181-182

20 Vide AA.VV. PUBLIC ART IN URBAN DESIGN. Producing, Managing and Disseminating aspects. On the w@terfront, vol 11, octobre 2008, y REMESAR, A. Public Art, strategies for the regeneration of public space. on the w@terfront, vol.17, February 2011 http://www.ub.edu/escult

21 CAGIL, S. THE EFFECT OF VIRTUAL ENVIRONMENTS IN DISPLACING REAL PLACES, On the w@terfront, vol 11, octobre 2008, pp. 195-200

present. Present rejections of internet will give its place to acceptance with the time we get used to be a part of it and also with technological development that will solve all these current problems" .

En definitiva, aparte de los textos que hemos ido citando, las aportaciones no aportaron excesivamente acerca del tema planteado, a no ser considerar la producción desde el punto de vista de la "producción de obra" y no desde el de la "producción de programas". Sin embargo, en el texto antes citado[22] se planteaba, esquemáticamente el núcleo de lo que podría ser un Museo Virtual:

" Um museu virtual? – [se preguntaba el texto] - Embora o projecto é um sistema de informação e gestão da arte pública[23] do ponto de vista do marketing do projecto é interessante para comprovar que

- *Existe uma colecção física de objectos*
- *O sistema tende para "preservar" os objectos*
- *Esta colecção é classificada com argumentos*
- *Esta colecção divulga-se na rede*
- *Esta colecção gera estudos e investigações[24]*
- *Esta colecção e o sistema de informação e gestão facilitam o desenvolvimento de "programas educacionais"[25]*

Nos últimos anos, a Universidade de Barcelona, em colaboração com a Câmara Municipal dessa cidade e da Universidade e da Câmara Municipal de Zargoza e com o apoio da Câmara Municipal de Almada, a Câmara Municipal de Lisboa e o CESUR do Instituto Superior Técnico de Lisboa, estão a desenvolver o projeto "MONERE: Museu Virtual de Arte Pública e Desenho Urbano".

O projeto é baseado na existência dos sistemas de informação de Arte Pública nas respectivascidades[26]. A existência destes sistemas permite

22 Vide REMESAR, A- RIBEIRO, A.I. Op. Cit pp 186-188

23 Refiriéndose al Sistema de Información del Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic

24 Entre otras tesis de doctorado desarrolladas en este contexto cabe señalar ELIAS, H. A Encomenda da Arte Pública nas Instituções do Estado Novo. Universitat de Barcelona 2007.AGUAS, S. Design de Iluminação Pública. Uma abordagem multidisciplinar para o Eco-Design de elementos de Iluminação Pública. Universitat de Barcelona, 2009. HERNÁNDEZ, Adriana. El espacio público en el centro Histórico de Puebla- México. Universitat de Barcelona, 2009. RICART, N. Cartografies de La Mina, Universitat de Barcelona, 2009. HAMANN, J. Monumentos públicos y espacios urbanos. Lima, 1919-1930, Universitat de Barcelona 2011 y CROUSSE, V. Reencontrando la especialidad en el arte público del Perú, Universitat de Barcelona 2011. También ha sido la base de distintas tesis de final de Master en las Maestrías de Diseño Urbano (Universitat de Barcelona), de Arquitectura y Urbanistica e Gestão do Terriotrio (IST-Lisboa) y de História del Arte (Universidade Nova de Lisboa)

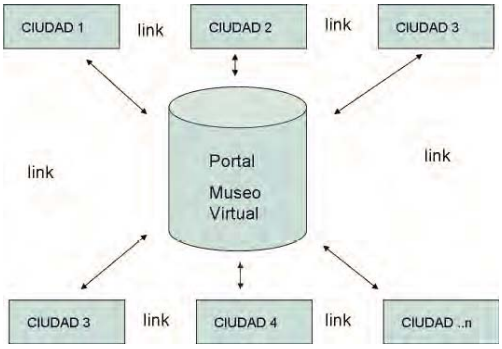
25 Como se planteó en el curso sobre Museografía contemporánea, dirigido por Jesús Pedro Lorente y celebrado en ARTIUM (Vitoria) en 2004, estas características eran suficientes como para denominar a los sistemas de información, Museos Virtuales

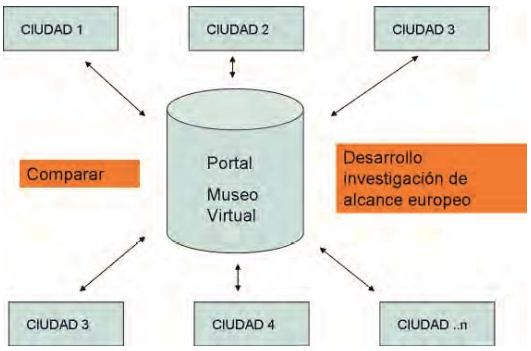
26 En 2005, tras la inauguración oficial del Sistema de Información del Arte Público de Barcelona en Julio de 2004, el Ayuntamiento de Barcelona, el de Lisboa y el de Turín, con la Universitat de Barcelona, presento una candidatura al proyecto europeo Cultura 2000. que tenía por acrónimo LVPAM (Local Public Art Virtual Museum). Se justificaba así. *"The Municipality of Barcelona has an old tradition in managing public space and mixing cultural, leisure and working places as other mediterranean cities do. In the Urban Planning Department of the City Council the Department of Public Art takes care of the huge number of Public art items you can find around city public spaces. It is its responsability no only inventory but also manage restoration works and diseminate intrinsic value of the collection. In this field, Department of Public Art has recently delivered a website that allow where citizens and people in general access to the whole collection of Public Art.*

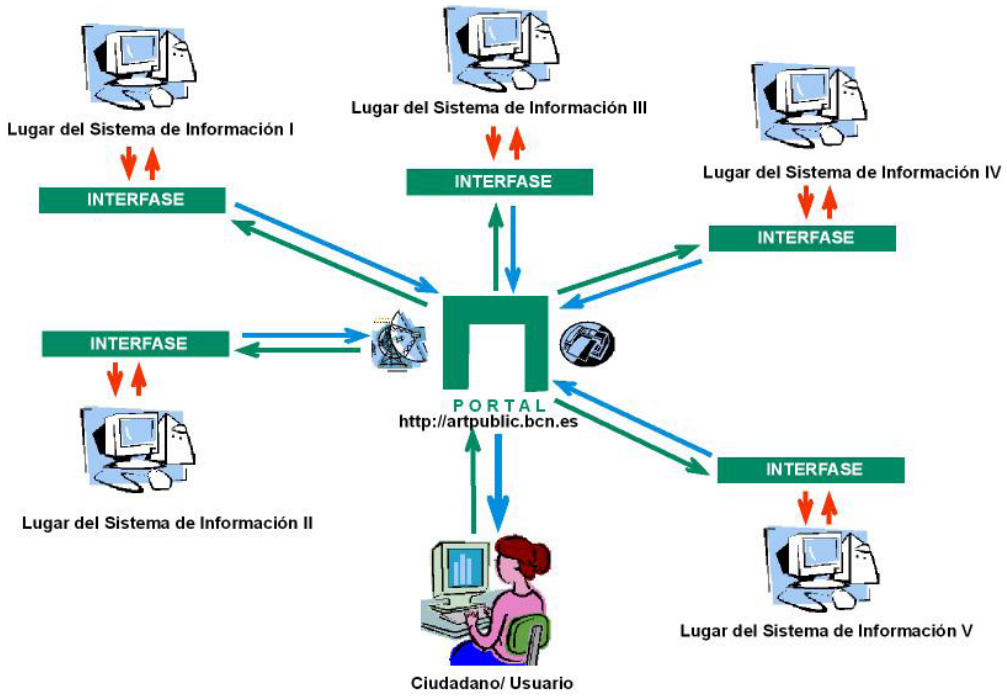
This website is a Catalogue raisonné of public art in the city of Barcelona: sculptures, monuments, decorative elements and mementoes in the public space of the city, or which one can see from these public spaces. They have been erected by the civil society over the past seven centuries with the intention that they will last.

The Catalogue has been set up to be comprehensive without establishing any criteria for appraisal.

a troca de informações entre elas, proporcionando uma estrutura de Museu Virtual.
Obviamente, este Museu Virtual não pode consistir exclusivamente em um intercâmbio mecânico de informações entre os diferentes sistemas.
Compreendemos o Museu Virtual como um "portal", que tem uma estrutura própria. Isto significa que, através do financiamento para a investigação, seria possível, com a colaboração dos diferentes parceiros o desenvolvimento deste "portal".







Presently it contains 1,014 works grouped into 801 compositions, ranging from 14th century public fountains to the works forming part of the Fòrum Barcelona 2004 projects. The set of databases, supplemented with a geographic information system, provides details on the artists, technical and iconographic details and bibliographic references on the history of the work, as well as its present-day perception from a cultural point of view.
This study, which was carried out over the past three years, is the product of an agreement between the Urban Planning Department of the Barcelona City Council and the University of Barcelona and has received support from the National Plan for Investigation, Development and Innovation of the Ministry of Science and Technology (project BHA 2002 00520). Its fundamental goal is to bring within reach of citizens, visitors and scholars the best information available on those elements that make up the identity of the city and its urban landscape".

Que estrutura deve ter este "portal"?. Em primeiro lugar, ela deve explorar o potencial dos Sistemas de Informação, para atingir o desenvolvimento de:

(1) Um centro de informação e documentação on-line.

(2) Um centro de investigação, tomando como base a estrutura da Universidade, permitindo o desenvolvimento de estudos comparativos entre as cidades participantes. Este centro deverá facilitar o desenvolvimento de trabalhos específicos de investigação, mas, sobretudo,contribuir para o desenvolvimento de trabalhos finais de mestrado e teses de doutoramento.

(3) Um centro de produção de exposições, físico ou virtual, sobre questões relacionadas com a comparativa da arte pública e do design urbano.

Finalmente (4) poderia funcionar como um centro de difusão do conhecimento através da criação de materiais on-line

Em uma pequena escala este "portal" para começar a dar alguns resultados. (1) estudos comparativos. A existência de Sistemas de Informação em Lisboa e Barcelona tem permitido o desenvolvimento de artigos já publicados e de trabalhos de investigação em curso[27].

No apartado das "Exposições", o CR Polis, da Universidade de Barcelona, o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, com o apoio dos seus respectivos programas de financiamento da investigação e com a colaboração da Câmara Municipal de Barcelona, Museu Casa da Cerca (Almada) e da Câmara Municipal de Lisboa, ter iniciado um projeto de exposição de três anos (2009 - 2011) sobre "Arte Pública e Cidade nas ditaduras peninsulares", que, além de três seminários internacionais (Barcelona, 2009 - Lisboa, 2010 - Almada-Barcelona, 2011), haverá uma exposição itinerante que eventualmente serão alojada no Museu Virtual"

Lo que se proponía en este trabajo, luego veremos en que han quedado alguna de las propuestas, no se aleja mucho de lo que se planteara en el año 2005 en la candidatura al programa Cultura 2000:

*" **Objectives** The project aims to establish a common and homogeneous description criteria and taxonomy to be applied in public art knowledge area. At the same time the project aims to develop a common software tool to favour the use of that homogeneous description criteria and taxonomy in order to easily create a city's catalogue of public art.*

***Activities planned** At a more in deep view, main tasks are:*

- Participate on a co-operative development of a homogeneous description criteria and taxonomy for public art with other partners.

- Adapting actual data entry application developing new functionalities to allow digitally support the reasoned catalogue on each city.

- Adapting actual web site application builder already running in Barcelona to a new generic web site application to be deployed and

27 En este sentido pueden consultarse las tesis antes mencionadas, pero también REMESAR, A. Historia de dos ciudades. Geoinova, Universidade Nova de Lisboa Revista do Departamento de Geografia e Planeamento Regional, vol.10, 2004, pp. 115-128 y REMESAR, A; de LECEA;I; GRANDAS, C. La Fuente de lãs Três Gracias en Barcelona. On the w@terfront, Nr, 5, march, 2004, pp. 19-36 www.ub.edu/escult

customised on each city web server.

- Defining the technological infrastructure to better support data entry application and web site on each city.

- Participate on a co-operative development of a homogeneous description criteria and taxonomy for public art with other partners.

- Development and implementation of a reasoned catalogue containing the Public Art collections of the city.

- Improvement of cities database of Public Art

- Set up a web site about Public Art on the city based on generic web applications builder developed by Barcelona

Expected Benefits

- Common language to be used in public art databases. As it will be standardised, it will be seamlessly implemented by different cities.

- Drastic reduction on time-to-market. The "standardised" software tool will allow the creation of Public art catalogues, introducing data (pictures, geographical information, history...) in a very easy and intuitive manner.

- Public and easy access to an exhaustive public art information

Anticipated outputs

- A "standardised" software application that will allow either the management of the information and the creation of dynamic web sites containing information regarding Public.

- A common taxonomy and description criteria to be used on each city.

- A reasoned catalogues, using the software tool, in each city that participates in the project.

- A manual explaining the way the developed system works, in order to be easily applied by other cities around Europe.

- An Internet portal to easy access to all cities that joined the project.

Co-organisers co-operation

LPAVM Project is a collaborative effort of cities and universities of Barcelona (Spain), Turin (Italy), Lisbon (Portugal). The methodology will be based on alternating local work on each city working together co-organiser and associated partners, that is city representatives and art experts of the universities with bimonthly meetings with all consortium members. These local working periods will be supported with workgroup and communication tools (web collaborative environment, instant messenger, email and forums).

In parallel with standardisation activities around the definition of a common description criteria Barcelona will pick up specific data entry requirements for each city, and develop a generic application for data entry. For these more technical works the methodology to use will be based on iterative process of application development and will take place mainly in Barcelona with short stages at each city to help installation processes.

Added value of the co-operation on a European level

To achieve a common description criterion is the first step towards

an interoperable platform that will allow at near future, a seamless view of the Public Art in Europe. The second step should be act as a facilitator to promote database and web site spread in European cities. At the end of the project we will have a sort of vertical sites with equivalent taxonomy, description criterion and similar navigation in five European Cities as the basis for a pan-European network of Public Art Sites.

LPAVM Project has been conceived to promote the creation of a common cultural area characterised by its cultural diversity and shared cultural heritage. LPAVM Project promotes co-operation to address the use of new technologies to:

- Easy access to a common European history and tradition
- Share European cultural heritage at a European level
- Show cultural diversity
- Promote common cultural awareness

Beneficiaries from the project

Main beneficiaries of the project are:

1. Citizenship
2. Students
3. Researchers
4. Tourist in general"

Al no conseguir la financiación Europea para el proyecto cada ciudad siguió su rumbo, Barcelona con sistema de información (Museo Local) accesible en www.bcn.cat/artpublic que influyó de modo determinante en la construcción del "site" de la ciudad de Zaragoza (http://zaragoza.es/ciudad/artepublico/) e influyó en el de Lisboa www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica

…. Y llegó la crisis

A pesar de que ocupa un lugar extraño en la teorización del arte y del urbanismo[28], el arte público de una ciudad constituye uno de sus activos, uno de sus atractivos, uno de sus mecanismos de memoria[29] , al mismo tiempo que actúa como confor-

28 A este respecto ver CUNHA LEAL, Joana. On the strange place of Public Art in contemporary ArtTheory. Barcelona. On the w@terfront, vol 16, dec, 2010, pp. 35-54 y BRANDÃO, P. La Imagen de la Ciudad. Estrategias de Identidad y Comunicación. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011

29 Durante varios años el proyecto realizado en Barcelona, así como los financiados por el Ministerior de Ciencia e Innovación de España, se fundamentaban en el acrónimo MONERE derivado del latin MONEO que significa hacer pensar, hacer recordar. Este proyecto, redactado por A. REMESAR; se caracterizaba por:

A pesar de todo y como decíamos al principio este patrimonio es prácticamente desconocido, se ha convertido en invisible para buena parte de los ciudadanos y en el mejor de los casos ha perdido su capacidad de representación social a favor de una capacidad puramente icónica como símbolo o punto de referencia en la ciudad.

1. Objetivos ¿Qué se pretende con el proyecto Monere? Este proyecto tiene diversos objetivos vinculados a los diversos públicos a los que se dirige, así como respecto a las funcionalidades respecto al patrimonio en arte público.

Visibilidad y accesibilidad Antes de pasar a describir los públicos debemos anunciar ya que este sistema tiene como soporte la web y por lo tanto será accesible, primera y mayoritariamente, por Internet. Un primer objetivo emerge de esta elección tecnológica: el de la **visibilidad - accesibilidad**. Monere pretende,en primer lugar, hacer visible y accesible este patrimonio de la ciudad a la mayor cantidad de ciudadanos posible

Conocimiento y democratización en la esfera pública En una sociedad como la nuestra fundamentada

mador del paisaje urbano.

Desde algunos cientos de años atrás, las ciudades se han ido dotando de una memoria escrita en piedra, en bronce, en hierro y, más recientemente, en una gran diversidad de materiales. Estatuas, esculturas, elementos ornamentales diversos constituyen este acerbo de conmemoración y de rememoración que ha escrito páginas muy curiosas e interesantes de y sobre la historia de una ciudad.

---

en el intercambio simbólico de información, el acceso a la misma constituye uno de los fundamentos de la igualdad y la condición necesaria para el un desarrollo urbano que basado en la cohesión social y orientado hacia la sostenibilidad. El proyecto tiene como uno de sus objetivos maestros el hacer accesible la información de carácter histórico, social y estético vinculada a los distintos elementos de arte público de la ciudad.

Se pretende desarrollar estos aspectos desde una perspectiva local que, no por serlo, pierde de vista la dimensión global en la que estamos insertos. Así, como veremos más adelante, el proyecto pretende estar constituido en forma de red: desde un punto local se podrá acceder a otros puntos locales, de distintos países, permitiendo la comparación y el análisis de modo transversal.

Conocimiento y participación en el espacio público. A pesar de que en muchas ocasiones el espacio público se identifica con la esfera pública, en el desarrollo de este proyecto, tenemos la clara conciencia de que ampliar los conocimientos sobre el arte público, contextualizado en su entorno social y urbano, contribuirá, también, a un mayor conocimiento del espacio público físico, éste por cuya calidad han apostado muchas ciudades.

El sistema de información ofrece al ciudadano una nueva mirada sobre la ciudad, propone pautas para la organización de nuevos modos de vivencia de la misma e incluso llega a proponer **itinerario**s comentados, con el objetivo de animar al ciudadano a una mayor utilización del espacio público, reconociéndolo en directo a través de la valoración personal del arte público. Aprovechando las funcionalidades derivadas de la tecnología a utilizar, el proyecto tiene por objetivo la ***participación ciudadana***, en el mantenimiento y desarrollo del arte público de la ciudad. La tecnología de soporte permite la participación directa, on-line, del ciudadano en el mantenimiento del conjunto del arte público, así como, mediante otras funcionalidades, como son los fórums, su participación en el debate acerca de las características y condiciones que tienen o deben tener las obras ubicadas o a ubicar en la ciudad.

Mejora la gestión del mantenimiento del arte público

Las funcionalidades del sistema, apoyadas en su capacidad de facilitar la participación ciudadana, derivarán en un mejor mantenimiento del arte público de la ciudad, puesto que permitirán una respuesta casi inmediata a los problemas de suciedad, rotura y vandalización de aquel.

El sistema permitirá, también, el desarrollo de programas de mantenimiento y conservación fundamentados en pautas, patrones y programas establecidos de modo científico y que aportarán soluciones técnicas consecuentes con una buena política de preservación y restauración de los de materiales.

¿A qué públicos se dirige, pues, este proyecto? En primer lugar al internauta en general, al internauta que, preocupado por hallar contenidos en la red, apueste por el conocimiento de la ciudad a través de uno de sus elementos: el arte público. El proyecto pretende, también, ser interesante para un segmento de los internautas, la tercera edad, que se caracterizan por conservar todavía viva buena parte de las memorias de los lugares. La participación activa de esta parte del público es fundamental para la mejora y ampliación del proyecto.

En segundo lugar, Monere, tiene como objetivo convertirse en un instrumento útil a nivel educativo. Tanto a nivel de secundaria como a nivel universitario, el sistema, ofrece de forma amena y coherente, un conjunto de información que puede ser muy útil en el desarrollo de trabajos en las áreas de sociales, arte y humanidades. Dado que la información presente en el sistema permite diversos niveles de lectura y se halla arropada por un amplio y consistente conjunto de referencias bibliográficas, el proyecto es también un instrumento de consulta de primer orden para los estudiantes universitarios interesados en las dinámicas socio-culturales de la ciudad. En el momento en que, además, el proyecto permita la lectura transversal de la realidad de un punto local con las realidades de otros puntos locales, la capacidad educativa del sistema se multiplica al infinito puesto que el innovador acceso a la información va a permitir un tipo de análisis y lectura del que prácticamente no existe parangón en la actualidad.

Es por ello que, en tercer lugar, uno de los públicos del sistema va a ser el investigador. Monere ofrece un volumen de información contrastada que supone un ahorro de energías y de tiempo muy notables en el desarrollo de investigaciones sobre el arte público y sus vinculaciones con el desarrollo urbano.

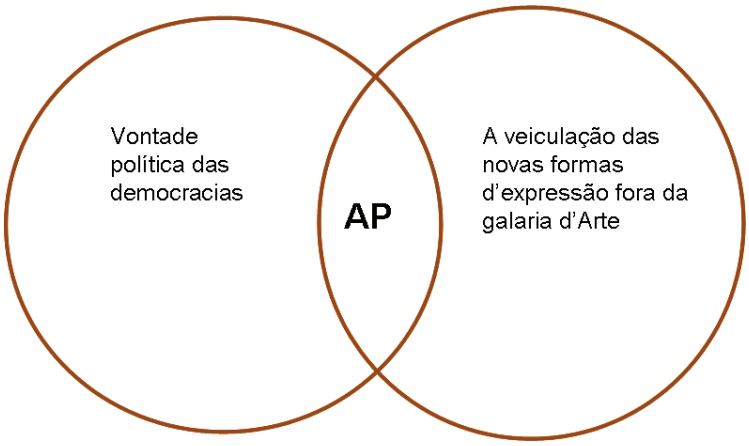
Un último tipo de público es el visitante, que puede ser el propio residente convertido en viajero urbano por unas horas, como el turista que gusta de un nuevo tipo de aproximación a la ciudad. Los contenidos del sistema, su funcionalidad basada en los sistemas GPS, la oferta de rutas calificadas, se convierten en un instrumento de primer orden para potenciar un **turismo cultural** al mismo tiempo que para la **promoción** de la ciudad.

Sin embargo, a pesar de su visibilidad, a pesar de su presencia sistemática en el paisaje urbano, a pesar de los mecanismos de apropiación social desencadenados, el arte público de una ciudad es el gran desconocido. A excepción de unas pocas piezas que tienen una función emblemática en la definición de la imagen de la ciudad o de otras que se conocen por su sobrenombre, los ciudadanos tienen una enorme dificultad en identificar y apreciar el conjunto del arte público de su ciudad.

Incluso, en años recientes, cuando las políticas de regeneración urbana[30] han estado asociadas a programas activos y finalistas respecto al Arte Público, el esfuerzo de la administración local no se ha visto recompensado, la mayoría de las veces, por un reconocimiento de las piezas ubicadas en distintos territorios de la ciudad. Por lo general, se recuerda y reconoce más las reacciones negativas, de rechazo de los vecinos, a alguna de estas iniciativas.

También es cierto que la enseñanza reglada del arte, en todos sus niveles, ha obviado de forma sistemática el estudio y la enseñanza de la realidad más próxima y se ha ceñido, casi exclusivamente a la reproducción de los criterios disciplinares de la Historia del Arte que se fundamentan en unos determinados patrones de seriación temporal, en el uso sistemático de la periodificación por estilos, en el entronque, prácticamente exclusivo, con las tendencias del "Gran Arte" y en el rechazo continuado de explicar la escultura en el contexto urbano que, como veremos, es el que da origen y significado a esta práctica artística[31]. Cabría matizar que, recientemente, esta tendencia parece haber cambiado al aparecer estudios sistemáticos sobre la Estatuaria pública [32]

Como se expusiera en el seminario de Almada antes mencionado[33] las políticas sobre Arte Público dependen de la intersección de los factores que se esquematizan en el gráfico que sigue:



30 Vide REMESAR; A- NUNES DA SILVA, F op. Cit.

31 O en el mejor de los casos en unos esquemas de análisis provinentes del campo de las Artes Visuales con un fuerte contenido de "opinión" y con una incapacidad demostrada de superar los esquemas narrativos de varios "main stream" dominados por la cultura anglosajona

32 Con independencia de algunos trabajos pioneros iniciados en la década de los sesenta que tienen una voluntad más de inventario que de interpretación histórica, será la década de los 80 la que verá emerger una serie de trabajos sobre la realidad del arte público vinculado a localidades concretas.

33 Vide REMESAR, A- RIBEIRO, A.I. op. Cit.

A pesar de todo y como decíamos al principio este patrimonio es prácticamente desconocido, se ha convertido en invisible para buena parte de los ciudadanos y en el mejor de los casos ha perdido su capacidad de representación social a favor de una capacidad puramente icónica como símbolo o punto de referencia en la ciudad especialmente en referencia a hacer visible y accesible este patrimonio de la ciudad a la mayor cantidad de ciudadanos posible[34].

La actual crisis económica ha afectado a muchas cosas: al trabajo, a las finanzas, a la confianza institucional, al valor de lo político …. Y también al proyecto del Museo Virtual del Arte Público. En las tres ciudades que podían ser la plataforma del lanzamiento del proyecto (Lisboa, Zaragoza, Barcelona) por el cambio en la orgánica municipal que puede afectar a la continuidad del proyecto local y, mucho más al lanzamiento del proyecto colectivo.

En las tres ciudades porqué la crisis se ha expandido a la Universidad con todo el proceso de adaptación a Bolonia, lo que ha supuesto, también cambios en la orgánica propia de las Universidades y el esquema de relaciones que estas pueden mantener con otras.

Así, en parte, el proyecto se ha visto truncado

1.- Al no poder vincular los contenidos de los distintos sistemas : toponímia de cada ciudad, de espacios públicos, de patrimonio etc.
2.- Al ralentizarse el posible desarrollo de trabajos monográficos, en forma de tesis de maestría o doctoral o de estudios específicos, que permitan un aumento de la información del sistema
3.- Al no poder desarrollar "programas de arte público" que permitan a los artistas la implementación de propuestas reflexivas sobre el arte público de la ciudad y a los ciudadanos poder cooperar en los mismos
4.- Al no poderse desarrollar investigaciones transversales[35] entre las distintas ciudades participantes [El patrimonio común y el patrimonio específico]

Todo ello en referencia al Arte Público, sin entrar en el detalle de que las tres ciudades analizadas no disponen del sistema de información equivalente acerca de proyectos urbanos y de espacio público.

No va a haber inversión municipal en los próximos años, para solventar los déficits que aquí se señalan. La inversión en investigación también va a reducirse y, desde nuestra perspectiva, ninguna Universidad es capaz de desarrollar un proyecto de

34 En el contexto actual el ciudadano de una ciudad determinada debe valorarse en relación a diversos parámetros que entroncan en la dialéctica entre lo global y lo local. Así, como es natural, los residentes en la ciudad serán los primeros beneficiarios de este proyecto. Pero también el conjunto de la población flotante que utiliza la ciudad para el trabajo o los negocios, sin dejar de lado a los visitantes y turistas. Para un análisis de las posibilidades de participación ciudadana en este tipo de proyectos consultar REMESAR, A. *Civic Empowerment: A challenge for Public Art and Urban Design* in CUNHA LEAL, J et al. ARTE E PODER. Lisboa, IHA. ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORANEA, 2008, pp. 421-428

35 A pesar de todo en octubre de 2011 se presentará en Almada la exposición "NAS MARGEMS" – uno de los output previstos- que analiza la evolución de dos periferias en Almada y Barcelona, durante y después de las dictaduras

estas características que requiere, necesariamente, de la participación de los Ayuntamientos.

Pero no quisiéramos concluir el trabajo con esta sensación amarga. A pesar de los más de 11 años de desarrollo en el caso de Barcelona, su sistema de Información del Arte Público .

Zaragoza. Todos los sistemas son consultados por distintos tipos de público manteniendo audiencias relativamente altas para este producto en red.

La reflexión final tiene que ver más con las posibilidades de futuro y se articula en una pregunta. Superada la crisis ¿vamos a poder disponer de un Museo Virtual del Arte Público y el Diseño Urbano?. La respuesta es: no lo sabemos. No sabemos que políticas van a desarrollarse, cual será su énfasis y su preocupación, así como tampoco si las ciudades vana poder llegar a un acuerdo decisivo: donde se instala el sistema informático que coordina los sistemas locales y que acuerdos hay para financiar su existencia.

Pero sobre todo no sabemos que efectos va a tener esta crisis en las distintas identidades profesionales[36] que deberían intervenir en un proyecto como el analizado.

Este es un proyecto NECESARIAMENTE interdisciplinario[37] que requiere de equipos transversales para su desarrollo, a menos que los queramos convertir en un proyecto disciplinar y despojarlo de todo su potencial.

En definitiva, como decimos en el título ESPEREMOS QUE LA CRISIS GLOBAL NO AFECTE MUCHO A LO LOCAL porqué un éxito de innovación del sur de Europa puede convertirse en patrimonio cultural y tecnológico del Norte, sea el europeo o el del imperialismo cultural de los EE.UU.

36 Sobre la identidad professional en el campo del Diseño Urbano consultar BRANDÃO, P. A Cidade entre Desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinariedade. Lisboa. Livros Horizonte, 2006 y del mismo autor O sentido da Cidade. Ensaios sobre o mito da IMAGEM como ARQUITECTURA Lisboa, Livros Horizonte, 2011

37 BRANDÃO, P – REMESAR; A. Interdisciplinarity - Urban Design practice, aresearch and teaching matrix. on the w@terfront, vol.16, Decembre 2010, pp. 3-33

ISSN 1139-7365

ISSN 1139-7365

EL NACIMIENTO DE LIMA:
LA IMPOSICIÓN DE UN NUEVO ORDEN

Johanna Hamann Mazuré[1]

RESUMEN
Lima, la capital del Perú, se asentó en un valle en medio del desierto costero frente al Océano Pacífico convirtiéndose inicialmente en una villa agrícola y posteriormente en una gran metrópolis. A partir de entonces, su desarrollo estuvo sujeto al devenir del pensamiento occidental y, por lo tanto, de espaldas a su historia y a su cultura. La nueva configuración se impuso sobre la espacialidad indígena ya marcada anteriormente en el territorio, con caminos y construcciones incas y pre-incas, monumentos emblemáticos de nuestro acervo cultural. Este hecho implicó en el alma indígena una disociación con su territorio y su cultura original. Durante el inicio de la segunda década del siglo XX, resurgió la necesidad de mirar nuevamente las raíces culturales como un medio para recuperar y crear una identidad. Este intento se vio oportunamente respaldado cuando Leguía llegó al poder (1919-1930) e instauró la "Patria Nueva", con el propósito de darle a su gobierno un nuevo giro de nacionalismo. Esta época coincidió, además, con dos eventos celebratorios en el país: el centenario de la Independencia del Perú (1821-1921) y el centenario de la Batalla de Ayacucho (1824-1924). Ambos eventos propiciaron proyectos significativos de renovación urbana y de emplazamientos de monumentos, generando el mayor programa de arte público que se haya dado en la capital del Perú. De los ocho monumentos situados dentro del perímetro y en los márgenes de la Lima colonial, la cantidad de monumentos emplazados en la capital aumentó considerablemente. Se sumaron aproximadamente unos veintitrés nuevos monumentos y nuevos espacios públicos en los que se pudo identificar algunos que sobresalieron del conjunto por la utilización de algunos elementos de la iconografía prehispánica, dando fe visiblemente de una intención indigenista dentro de los artistas de la época. Sin embargo, aunque los elementos constitutivos de los monumentos no expresaron en su mayoría una concepción formal y estética que remarcara valores de identidad nacional, constituyeron un conjunto monumental de gran valor artístico en relación con el entorno urbano. Por lo tanto, conservar la memoria de la historia urbanística de esta época de Lima y de su patrimonio monumental es ponerlos en valor frente a la caótica transformación del entorno urbano actual.

Palabras clave: Lima, configuración urbana, cultura peruana, acervo cultural, espacio público, iconografía Pre-Hispánica, monumentos, Indigenismo.

---

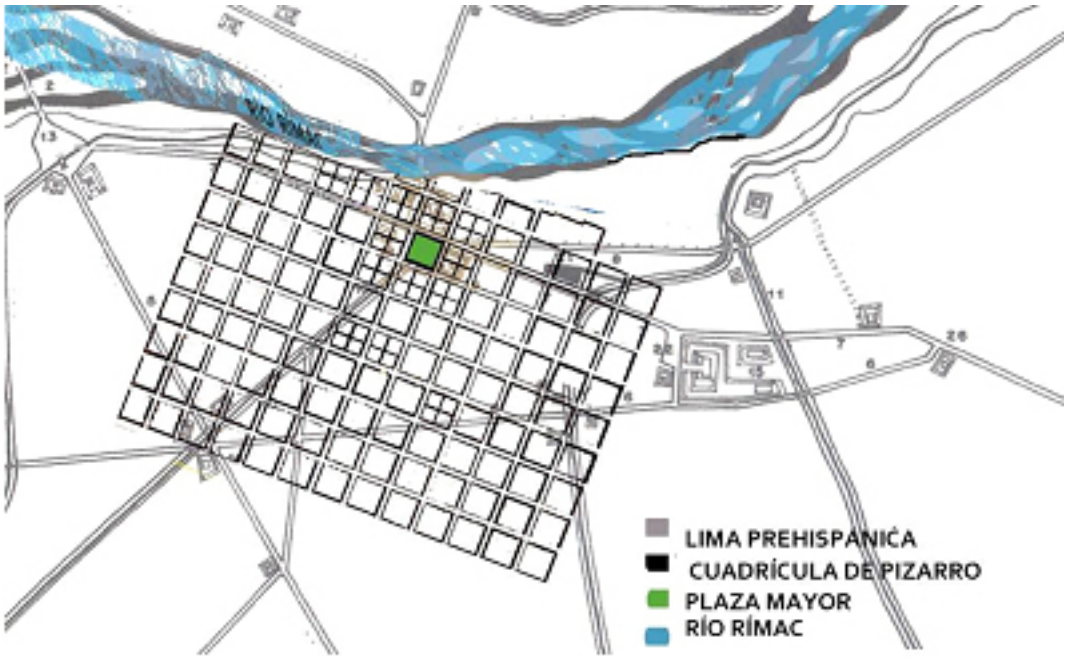
1 **Johanna Hamann:**(Lima–Perú,1954).Doctora por la universidad de Barcelona el año 2011 a través del programa:*"Espacio Público y regeneración urbana;arte,teoría y conservación del patrimonio"(*Universidad de Barcelona-UB),Master en Humanidades y Licenciada en Arte en la Pontificia universidad Católica del Perú.En la actualidad es profesora principal de la Facultad de Arte de la PUCP.Miembro del centro de investigación *Cr Polis-Grc arte,ciudad y sociedad*(grupo de investigación consolidado:SGR 0903).

ABSTRACT
Lima, the capital city of Perú, settled in a dessert valley in the Pacific Ocean coast was born as an agricultural town which developed into a metropolis in the last century. This change was leaded by western city planning, neglecting its own historical and cultural ways of doing so. This new urban configuration was imposed over its local sense of spaciousness, sweeping out Inca and pre-Inca landmarks such as roads, constructions and temples, emblematic monuments of local culture whose loss, with time leaded to an estrangement of the indigenous soul with its own territory and culture.
With President Leguía's government (1919-1930), arose the need to search again for a native culture as a means to restore or create local identity, giving birth to a nationalist and cultural movement, the "Patria Nueva" (*New Motherland*). This coincided with the commemoration of the Peruvian Independence Centenary (1821-1921) and the Ayacucho Battle Centenary (1824-1924), events that propitiated important urban renewal projects, including many monuments that with time turn to be the most important public art program in the city's history.
Besides the eight monuments that already existed inside the city's perimeters, this public art program added about twenty three new monuments and public spaces, between which stood out those made by the artists of the *Indigenists Movement*, who intentionally used pre-Hispanic iconographical elements. Although the great artistic value of this monuments, the iconographic motives incorporated didn't really imply a profound change in the formal and aesthetic design and conception towards a much wished rescue of national identity values. Therefore, keeping this monumental patrimony as part of Lima's memory and history is a way of restoring its value as opposed to the chaotic transformations of the current urban environment.

Keywords: Lima, urban configuration, Peruvian culture, common property cultural, public space, pre-Hispanic iconographical, monuments, Indigenes movement.

Desde la primera trama fundacional, cuando los conquistadores trazaron su cuadrícula, a la ciudad de Lima se le negó su origen; enterrando, en el subsuelo de la nueva ciudad, todas las construcciones incas y pre-incaicas preexistentes que distribuidas en nuestro territorio servían de asentamiento de nuestra Cultura. Situada en la costa central del Perú, frente al Océano Pacífico, la Ciudad de los Reyes se asentó en un pequeño valle en medio del desierto costero convirtiéndose en una villa agrícola y, posteriormente, en una gran metrópolis, siempre sujeta al devenir del pensamiento occidental, que fue el que definió su desarrollo y por tanto, de espaldas a su historia y a su cultura.

Los lineamientos urbanísticos impuestos sobre el territorio conquistado crearon, en sus habitantes originarios, un desarraigo que en el transcurso de los años se fue profundizando. La herencia de la concepción artística europea fue adoptada por los artistas peruanos, provocando un quiebre significativo en el imaginario popular. El alma indígena se vio escindida con la imposición de una nueva visión del mundo. La tradición constructiva prehispánica, organizada en base a coordenadas espaciales, territoriales y astrológicas, que integraban todas las relaciones en su conjunto y la elaboración de sus elementos simbólicos de representación basados en síntesis no figurativas, se fue perdiendo. Se adoptó entonces la representación objetual como sentido de la obra de arte, aunque supervivieran sus símbolos camuflados dentro de estos nuevos íconos.



Plano realizado por Juan Gunther.[1] Lima cuadrícula hecha por Francisco Pizarro en 1535, debajo subyace la Lima prehispánica con sus construcciones y caminos. Este primer trazo de la ciudad de Lima se le conoce también como El damero de Pizarro.

1 GUNTHER Juan y LOHMANN, Guillermo. *Lima* pp. 37-43.

La primera planta, conocida también como "*el damero de Pizarro"* fue diseñada por Francisco Pizarro quien distribuyó espacialmente la futura urbe sobre una superficie de 214 hectáreas, en total 117 manzanas, en lo que hoy se denomina el centro histórico de Lima.

Entre los años 1685 y 1687 se levantaron alrededor de la Lima colonial unas murallas de protección, siendo éstas las que determinarían y condicionarían en aquel momento el alcance de la expansión urbana durante ese período. La cuadrícula inicial dentro de las murallas fue ampliándose, fragmentándose y extendiéndose aceleradamente, sobrepasando los límites del damero original. Durante el siglo XIX, iniciada la República, la ciudad continuó expandiéndose y modificándose. En este proceso, los elementos preexistentes en el territorio como huacas[2], caminos, acequias; empezaron a quedar situados dentro del tejido urbano de la ciudad.

"Esta nueva configuración develó el hecho de que se suplantaba el modelo de la ciudad renacentista, (cuadrícula), sobre una espacialidad indígena ya marcada anteriormente en el territorio. A esta transformación siguió un proceso de reacomodo a la estructura urbana anterior dando como resultado una reconstrucción del tejido y la afirmación de formas de asentamiento, con una enorme tradición en el pasado pre colonial, consecuentes con la mirada y proximidad al mar."[3]

Entre 1868-1872, durante el gobierno del Presidente José Balta se inicia la demolición de las murallas siendo éste el primer proyecto de ensanche significativo para la ciudad. Con la caída de las murallas (que fue paulatina), Lima fundacional empezó a proyectarse e irradiarse del centro hacia la periferia, y se delinearon los ejes urbanísticos que rigen, hasta hoy, los lineamientos expansivos de la ciudad de Lima. Este crecimiento se empieza a generar, desde 1845, con la construcción de dos líneas de ferrocarriles que se dirigen hacia la costa (al puerto del Callao y al balneario de Chorrillos), las que, a su vez, constituirán los dos ejes de expansión que determinarían el espacio que, ocupado sobre el territorio, crea un triángulo cuyos vértices eran la Lima fundacional, La Punta en el Callao y el balneario de Chorrillos; entrelazando así a la ciudad colonial con su entorno. Dentro de esta área se asentará el crecimiento urbano de Lima hasta los años 50, marcando las pautas de la morfología actual de la ciudad de Lima. Con la creación del Parque de la Exposición, gracias a la primera apertura de la muralla y a la necesidad de contar con este gran espacio público que albergaría, en 1872, la primera Exposición Internacional realizada en Lima, las áreas verdes se empiezan a integrar con la ciudad.

En este período se inician los planes urbanos para la regulación del crecimiento de la capital así como la realización del ensanche definitivo proyectado por el ingeniero italiano Luis Sada de Carlo, quien tuvo a su cargo "el levantamiento del plano de Lima y el estudio de un programa de regularización y ornato público integral"[4], el cual sería realizado posteriormente. Este plano que desaparece durante la guerra

2 Huaca (Del quechua *waca*, dios de la casa.) f. Sepulcro de los antiguos indios, principalmente de Bolivia y Perú, en él se encuentran a menudo objetos de valor. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992, p. 750.

3 <http://iberarquitectura.blogspot.com/2009/11/la-cuadricula-en-discusion-practicas.html> enlace activo al 12 de abril del 2011.

4 BROMLEY, Juan y BARBAGELATA, José. *Evolución urbana de la ciudad de Lima* 1945, p. 86.

con Chile, consistía en conservar el centro histórico y rodear la ciudad colonial con la nueva Avenida de la Circunvalación, que al ocupar el espacio trazado por las murallas creaba una ronda o cinturón a la ciudad. En 1879, durante los cuatro años de duración del conflicto, la guerra arrastra al país al colapso total. Se paralizan en Lima el desarrollo, crecimiento y planeamiento urbanos; se suspenden todos los proyectos y se entra en una profunda crisis de deterioro. La ciudad es ocupada por las tropas chilenas hasta 1883, año en el que se firma el Tratado de Ancón, con el que se confirma y sella el fin de la guerra. Sin embargo, el plano de Sada recién es hallado casi medio siglo después, razón por la cual el proyecto no prosperó, Sin embargo, se llegaron a realizar: "*varias de las más importantes arterias locales y hasta otras mejoras urbanas.*"[5]

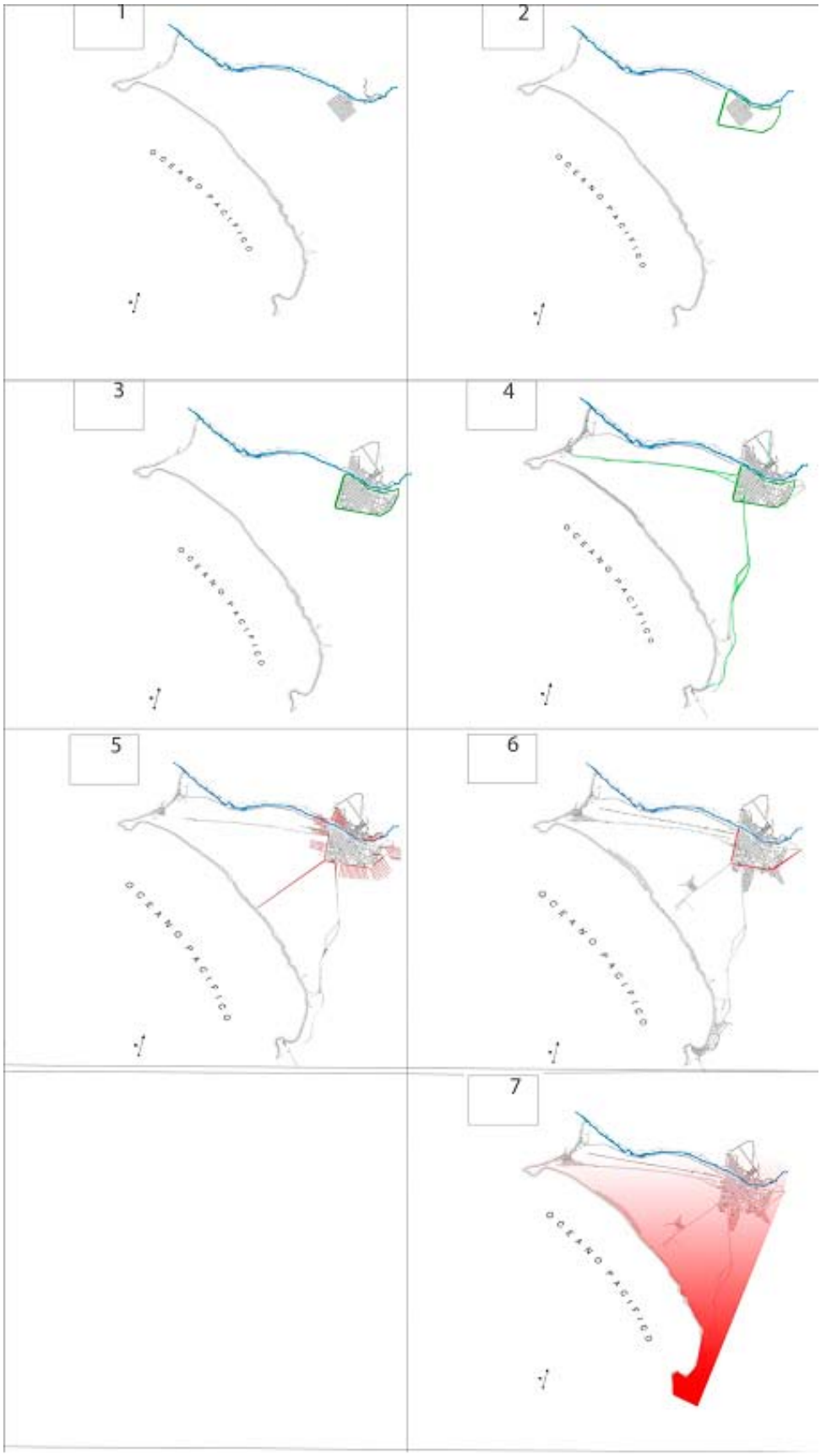
Durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el proyecto de desarrollo urbano se consolidó aún más, aunque se continuaron los lineamientos de los gobiernos anteriores. La capital del Perú alcanzó un crecimiento sin precedentes triplicando su extensión e inaugurando nuevos barrios y zonas urbanizadas. El arquitecto y urbanista, Augusto Ortiz de Zevallos, clasificó esta etapa del desarrollo urbano de Lima como la etapa de la *"Ciudad Irradiada* 1921-1930, caracterizada así porque durante la misma ésta se irradió desde el centro (Lima fundacional) hacia el litoral mediante la construcción de nuevos ejes viales.

"Durante el periodo presidencial de Leguía se trazan grandes ejes que conectan mediante tranvías la ciudad de Lima y los balnearios que surgen a lo largo de la zona costera, abandonándose el modelo de ciudad continua y se adopta el modelo anglosajón de ciudad jardín."[6]

Una breve revisión de los antecedentes históricos de la evolución urbana de la ciudad, nos ayudará a comprender el panorama del contexto urbano previo al período Leguía. Esto es fundamental para entender el desarrollo y la orientación temática de la producción urbanística y artística en Lima entre 1919 y 1930, época que, además, se caracterizó por tratar de rescatar su pasado cultural.

Este período conocido como el de la "Patria Nueva" o el "Oncenio de Leguía", fue una época clave en la historia del urbanismo en Lima; que coincidió, además, con dos acontecimientos conmemorativos para el país: el Centenario de la Independencia del Perú (1821-1921) y el Centenario de la Batalla de Ayacucho (1824-1924). La celebración de estos eventos propició proyectos significativos de renovación urbana y de emplazamientos de monumentos, generando en la ciudad el mayor programa de arte público que se haya dado en la capital del Perú. El proyecto se concretó, en gran parte, gracias a las donaciones que hicieran los gobiernos de las colonias extranjeras residentes en el Perú a la ciudad de Lima, con motivo del Centenario de la Independencia del país. La proliferación de espacios públicos y monumentos, realizados durante este período, fue dotando a la Lima de Leguía, de un nuevo rostro, elevando su estatus al nivel de una ciudad cosmopolita.

5 *id*., p. 86
6 ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, *Urbanismo para sobrevivir en Lima* Lima: Apoyo-Fundación Ebert, Lima, 1992, p. 21.



***1**-Damero de Pizarro (1535), **2**-Murallas (1685), **3**-Expansión dentro de las murallas **4**- Murallas con líneas de ferrocarril (1845), **5**-Primer plan Regulador proyectado por el Ing. Sada (1872), **6**-Avenida de la Circunvalación (1898-1909), **7**- Espacio que ocuparon posteriormente las nuevas urbanizaciones (desde1908 hasta 1945).*

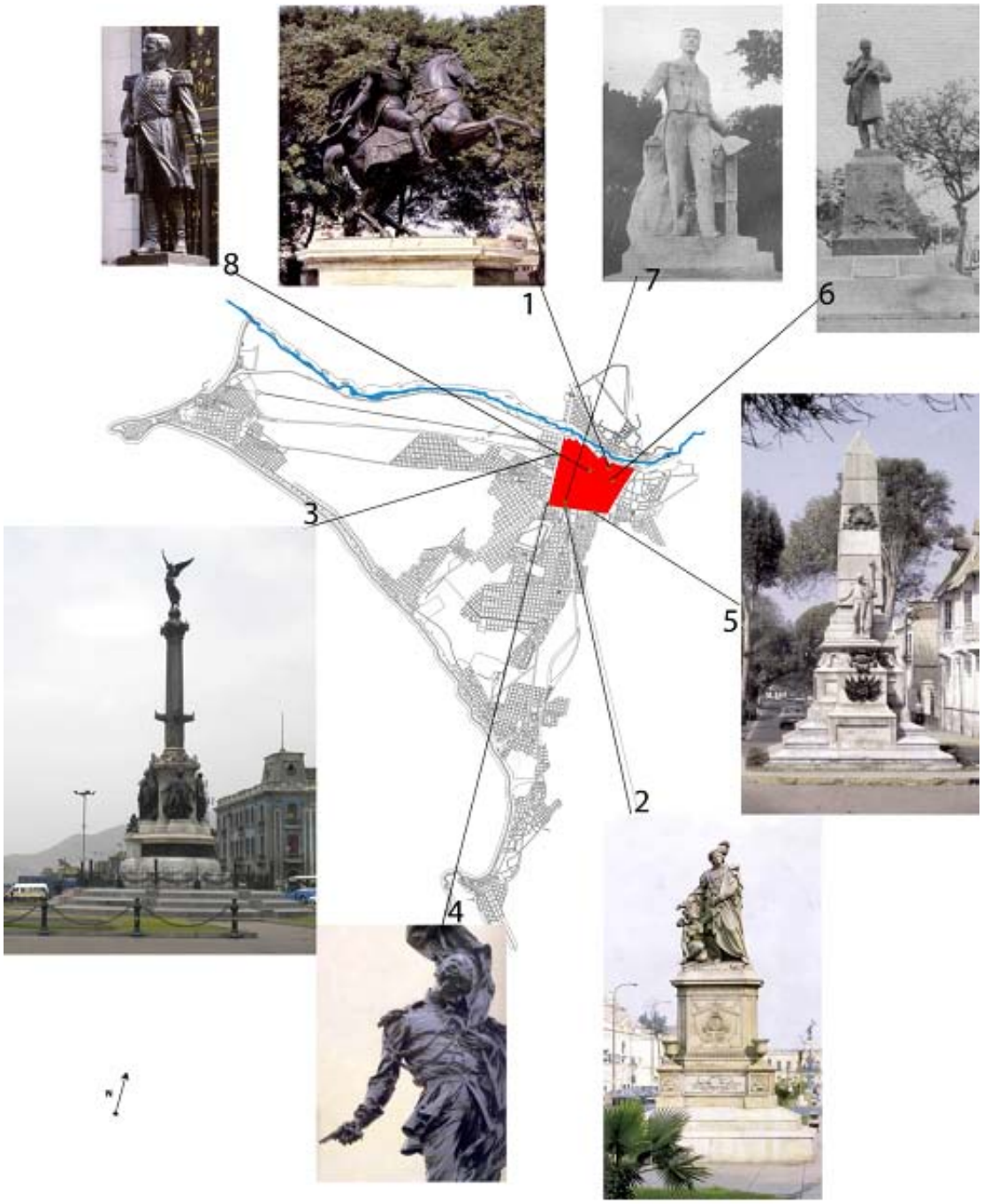
Cuando Leguía llegó al poder, en 1919, en la Capital habían emplazados tan sólo ocho monumentos y todos estaban situados dentro del perímetro y en los márgenes de la Lima colonial. Sin embargo, su función empezaba a ser protagónica para la creación de la ciudad. Muchos de los cuales generaban perspectivas y coordenadas que finalmente terminarían por configurar a la capital. Como marca en el territorio, fueron dotando al sitio específico de categoría simbólica, y se utilizaron como referencia histórica y como poder político. Estos monumentos se emplazaron en núcleos referenciales, plazas circulares, a partir de las cuales se abrieron grandes perspectivas desde la ciudad colonial hacia extramuros. En su concepción estética y en el proyecto urbano se ponía de manifiesto una orientación por los patrones estéticos que regían en Europa, ignorándose, una vez más, el pasado y los planteamientos urbanos de las antiguas culturas del Perú. Es de notar que no todos los monumentos fueron obra de artistas extranjeros y, de los ocho, uno era de un escultor nacional. Cuatro de ellos distinguían a personalidades nacionales: el del Dos de Mayo a José Gálvez, el de Francisco Bolognesi, el del ex presidente del Perú Ramón Castilla (1846-1851), (1856-1862) y el del ex presidente del Perú Manuel Candamo (1903-1904). Dos de los cuatro restantes representaban a los libertadores Bolívar y San Martín. Los otros dos a Cristóbal Colón y al sabio naturalista italiano Antonio Raimondi. Todos estos monumentos fueron realizados y concebidos bajo la visión de todos los monumentos creados bajo la influencia de las grandes capitales europeas.

Tal vez, como dice Natalia Majluf, en ese entonces la tendencia era: ..(…)"*Hacer de los griegos nuestros antepasados*", y continúa en su magistral estudio sobre escultura y espacio público, editado en 1994: *(…) "La nueva nación peruana negaba su historia. Podía incluir en el panteón nacional a héroes de cualquier grupo étnico -a Olaya por ejemplo- pero no podía incorporar su pasado. La nación criolla se había asentado sobre la marginación de una élite indígena que se legitimaba por medio de símbolos incaístas. En la literatura y en el teatro la idea de los incas fue rápidamente apropiada por los criollos (especialmente por medio de una narrativa de la conquista); pero a mediados del XIX los símbolos incaístas desaparecieron del espacio público. El espacio público estaba siendo formado por un Estado que era controlado por una élite criolla, y la idea de los incas podía, todavía, cuestionar la legitimidad de ese poder. La neutralidad de personajes como Bolívar o Colón, en cambio, eludían fácilmente ese tipo de cuestionamiento.*[7]*"*

Durante el período del "Oncenio" la cantidad de monumentos emplazados en la capital, aumentó considerablemente. En la etapa de gobierno del Presidente Leguía, a los ocho que se encontraban dentro del área de la Lima colonial, se sumaron aproximadamente unos veintitrés a los instalados ya en los espacios públicos. Estos fueron colocados, en su mayoría, en el nuevo barrio de Santa Beatriz, situado entre Lince y Lima Centro, sobre la avenida Leguía, hoy avenida Arequipa. Este espacio significó, para el gobernante, uno de los principales y más elaborados espacios urbanos de la capital, y se consideraría el *"auténtico símbolo urbano de la época"*[8]. La avenida Leguía nace desde los contornos externos de Lima Centro, en las afueras

7 MAJLUF, Natalia. (1994). *Escultura y espacio público*. *Lima 1859-1879*. Lima: Editorial IEP. pp. 98-99.

8 Prólogo de Pablo Macera, para el libro escrito por Wiley Ludeña "Lima Historia y urbanismo en cifras 1821-1970", p. 488.



1- *El Monumento a Bolívar (1859) ubicado en la Plaza Bolívar del escultor italiano Adamo Tadolini.*
2- *El Monumento a Colón (1900), situado en el Paseo Colón del escultor italiano Salvatore Revelli.*
3- *El Monumento al Combate del Dos de Mayo (1874), realizado por los franceses Edmond Guillaume (arquitecto) y León Cugnot (escultor).*
4- *El Monumento a Bolognesi (1905), colocado en la Plaza Bolognesi, realizado por el escultor español, Agustín Querol.*
5- *El monumento al libertador Don José de San Martín (1906), realizado por el escultor español Pedro Roselló.*
6- *El Monumento al sabio Antonio Raimondi (1910), instalado en la Plaza Italia, realizado por el escultor italiano Pozzi.*
7- *El Monumento al presidente Manuel Candamo (1912), atribuido a los escultores extranjeros Libero Valente y a Jean Antonin Mercie, emplazado frente al Parque de la Exposición hacia el Paseo Colón en el Parque Neptuno.*
8- *El Monumento a Ramón Castilla (1915), ubicado en la Plazuela de la Merced, realizado por el escultor peruano David Lozano*

del perímetro colonial y une los distritos de Lince, San Isidro y Miraflores en dirección Sur-Oeste, camino al mar. Sobre este mismo eje se crearon los espacios urbanos más significativos del Oncenio.

Además de los monumentos arriba mencionados se han identificado, aproximadamente, en ese período, doce estatuas realizadas en homenaje al gobernante, que actualmente se encuentran desaparecidas. Con estas obras la cifra se elevaría, en total, a unos treinta y cinco monumentos más aproximadamente. Este número se muestra relevante y hace imprescindible el identificar, esta etapa, en la historia urbanística de Lima y el proyecto de Leguía por hacer ciudad. Todos estos monumentos jugaron un papel de referentes indispensables para la configuración de los espacios públicos y del desarrollo de la capital al constituirse como puntos clave dentro del diseño urbano. El manejo oportuno de las fechas conmemorativas de los dos aniversarios propició una época de transformaciones en la que se crearon y realizaron muchas intervenciones en pro del ornato. Su realización mostraba, en su implementación, un discurso político en ciernes, el de la "Patria Nueva", el cual fuera impuesto como emblema ideológico durante este periodo.

Con la "Patria Nueva", Leguía quería, por un lado, conducir al Perú y a su capital al desarrollo y a la modernización del país, impulsando proyectos en Lima y provincias, desarrollando su infraestructura. Por el otro, proclamar que quería inaugurar una nueva visión nacionalista, rescatar al indio y a su cultura ancestral como modelo nacional y deslindarse de las influencias colonizadoras. De ahí su apoyo a la Escuela de Bellas Artes, dentro del ámbito artístico, como una estrategia para manipular la fuerza de la representación y entrar, desde el poder, a la esfera cultural para crear una nueva imagen de Nación. Paralelamente a este nuevo escenario en gestación, un grupo de artistas nacionales de la misma escuela se comprometió a rescatar los principios y valores de sus raíces culturales, sin renunciar a la experimentación formal y expresiva. Para ello optó por temas de personajes y paisajes del mundo andino, encaminándose a buscar su fuente de inspiración en la propia historia y en el arte peruano, revalorando así su cultura. No obstante, estas ideas, aunque se vieran reflejadas en la pintura y la literatura, no se materializaron ni en los espacios públicos ni en los monumentos realizados durante este período y la ciudad se fue configurando más bien, con un estilo ecléctico, moderno y progresista, de fuerte influencia europea y norteamericana, ya que los patrones urbanísticos que se iban adoptando eran los mismos que en las otras ciudades de Sudamérica y El Caribe.

Sin embargo, aunque los artistas de la época, asumieran para sus planteamientos elementos indigenistas (al incluir diseños ornamentales con motivos de la iconografía prehispánica); los monumentos públicos siguieron anclados en la tradición realista representativa occidental. Esta tendencia (hacia la representación y la composición tradicional europea del conjunto monumental), fue el patrón que marcó las pautas para la concepción de todos los monumentos de este período. En la concepción espacial y artística de los monumentos registrados durante la época de la "Patria Nueva" no se halló ningún elemento que modifique o altere el modo tradicional de abordar compositivamente la idea del monumento concebido según patrones europeos. En la configuración del espacio urbano en relación al monumento, así como en su ubicación en parques y plazas, no se ha encontrado ninguna característica

ISSN 1139-7365

Relieve realizado en el pedestal, que representa el nacimiento del "hijo del sol", el Inca

Iconografía de felino tallada en la piedra del basamento del conjunto monumental de Manco Cápac, y litoescultura de felino. Cultura Recuay (100-650) D. C.

Serpientes talladas sobre la piedra del basamento del monumento a Manco Cápac.

"Inauguración del monumento a Manco Cápac en la 'Avenida Grau"[11]

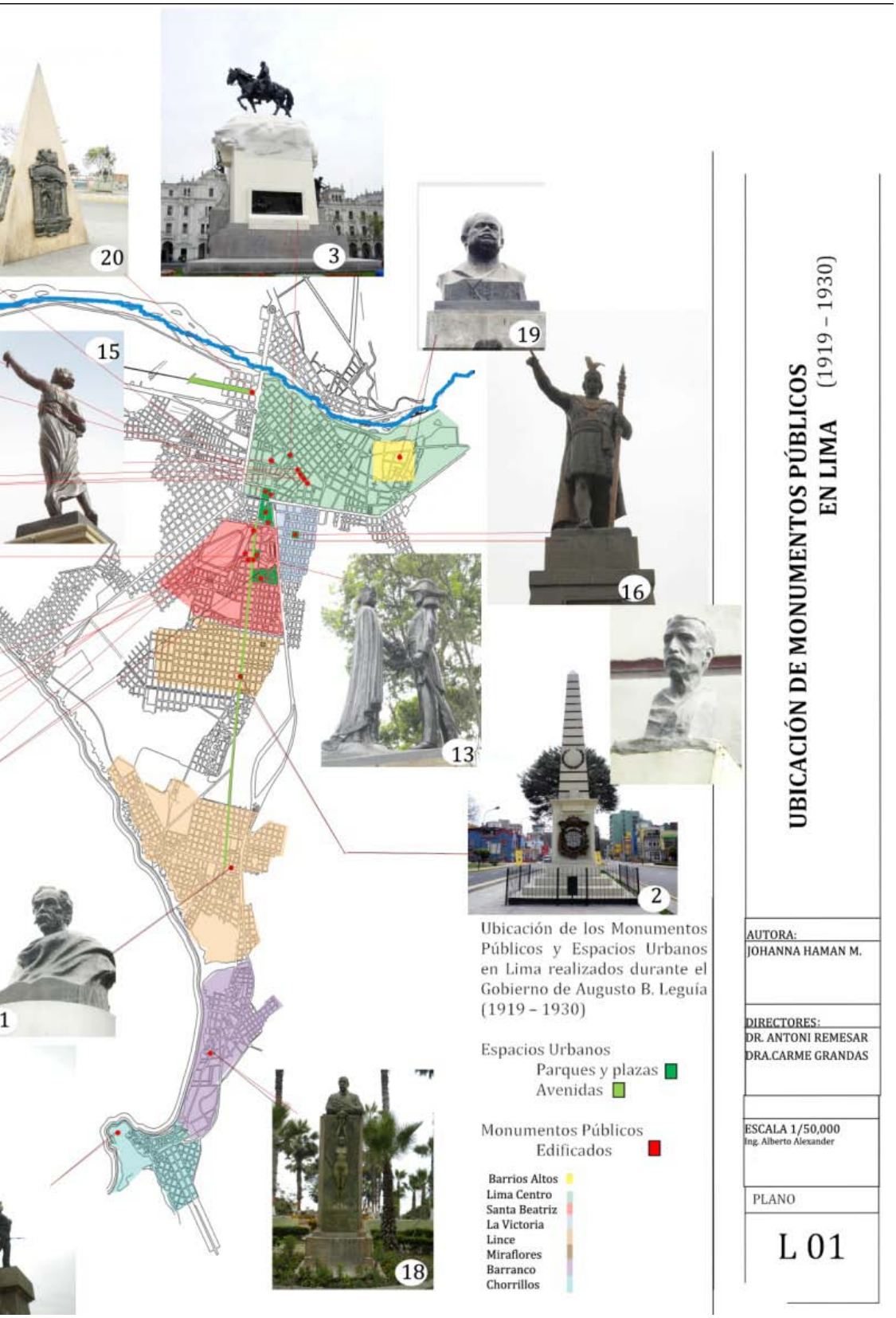
El Monumento a Manco Cápac (1926) ubicado en la Plaza Manco Cápac, distrito de la Victoria. Obra del escultor peruano David Lozano.

El nuevo centro de la Patria Nueva [1]

11 "Inauguración del monumento a Manco Cápac en la 'Avenida Grau'". En: Perricholi, Año II, Nº 16, Lima, 8 de abril de 1926, pp. [22-23].

ISSN 1139-7365

ISSN 1139-7365



***1**-Ricardo Palma, **2**-Obelisco Leguía, **3**-Monumento a San Martín, **4**-Estibador Belga, **5**-Washington, **6**-Soldado Heroico, **7**-Bartolomé Herrera, **8**-Juana Alarco de Dammert, **9**-Torre del Reloj, **10**-Fuente China, **11**-Fuente Atlantes, **12**-Sebastián Lorente, **13**-Petit Thouars, **14**-Monumento a Sucre, **15**-La Libertad, **16**-Monumento a Manco Cápac, **17**-Manuel Candamo, **18**-Federico Villarreal, **19**-Ramón Espinoza, **21**-Mateo Paz Soldán, **22**-Domingo Sarmiento, 23-Hipólito Unanue.*

que revele, por singularidad, una nueva constelación de relaciones formales. Tal vez, bajo la consigna de la Patria Nueva, solamente se trataba de integrar, dentro de los mismos patrones europeos, algunos elementos exóticos de la iconografía prehispánica para otorgar al conjunto alguna intención indigenista.

En el proyecto de diseño urbano de Leguía, los referentes culturales que se han identificado en los monumentos resaltan, más bien, valores históricos a través de personajes del mundo de las ciencias y de las letras y próceres de la Independencia vinculados con el poder político y económico, que tuvieron implicancia en el tema del desarrollo del Perú. Con lo cual queda clara su intención de hacer historia a través de los monumentos públicos, al rendir culto a estas personalidades ejemplares del pasado. En ese período resalta no obstante la inclusión, por primera vez en la historia de la ciudad de Lima, de un monumento al inca Manco Cápac. Obra realizada por el escultor peruano David Lozano en la que se percibe claramente la evocación de las construcciones incas en la forma constructiva de sus pedestales y en la elección del material (piedra), así como en los relieves y animales tomados del mundo indígena, que hacen referencia a la iconografía prehispánica.

El gobierno de Japón representado por los inmigrantes japoneses, donaron este monumento por ser un símbolo de vinculación entre el Perú y el Japón, representante del imperio del sol, o "Hijo del Sol", un concepto también vigente para la cultura japonesa. La colonia Japonesa reivindicó en Manco Cápac al fundador de nuestra civilización. Determinaron que esta obra debería ser realizada por un artista peruano para tener así mayor coherencia y resonancia simbólica. Para tal efecto se convocó a los artistas nacionales a participar en un concurso público. Sin embargo, aunque la iniciativa no partiera del gobierno peruano, como una estrategia para reivindicar su cultura, éste movilizó a las comunidades indígenas creando fuertes mecanismos de identificación que trajeron como consecuencia el reforzamiento de los movimientos indigenistas y la elaboración de varios estudios sobre el soberano inca. Durante su inauguración, el 5 de abril de 1926, el Presidente Leguía, al responder al discurso del Embajador del Japón, hará una síntesis del significado de los incas y referirá que fueron "*el prototipo de los gobiernos fuertes que educan a los pueblos en el orden, en el progreso y en la previsión; socializan la propiedad y los salvan de la decrepitud y de la ruina.*"[9]

No fue el presidente Leguía, sino fueron los japoneses los que eligieron al inca para rendirle un homenaje como fundador de la cultura nacional. Actitud que pone de manifiesto la falta de voluntad del mandatario para romper con las tendencias dominantes que se impusieron a partir de la colonización. Si la idea de la "Patria Nueva" consistía en la creación de una nueva patria con elementos reivindicativos de la población indígena y de las culturas ancestrales hasta entonces ignoradas por anteriores períodos, Leguía desaprovechó esta oportunidad.

Evidenciando, como afirmaría Wiley Ludeña, que "(*…) implicaría sólo la modernización de las formas manteniendo incólumes los viejos contenidos: cambiar para no cambiar*."[10]

9 "La inauguración del monumento a Manco Cápac". En: *El Comercio*, Ed. de la Mañana. Lima, 5 de abril de 1926, p. 4.

10 LUDEÑA Wiley, *Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal,* 2.3.

El “Oncenio de Leguía”, (1919-1930), se caracterizó también por la corrupción, las contradicciones y arbitrariedades inherentes a un gobierno dictatorial, en el que se manifestaron crisis y conflictos económicos, sociales y políticos. Sin embargo, se logró convertir Lima en una ciudad bella, moderna y progresista. No obstante sus paradigmas estéticos artísticos y técnicos obedecían, sin duda, a los europeos de aquella época.

Fue un momento dentro de la historia republicana donde hubo tiempo y espacio para planificar las coordenadas de la futura ciudad. Un momento donde se consolidaron los ejes de irradiación hacia las costas del territorio, poniéndose en valor la importancia de los espacios públicos y el desarrollo de la ciudad. Planificándola abierta a un futuro de orden, y bienestar. Aunque los elementos constitutivos de los monumentos no expresen ni en su representación ni concepción formal y estética los valores de identidad nacional, sobresalen del conjunto por su valor artístico, su integración con el entorno urbano y la utilización de algunos elementos de la iconografía prehispánica. Conservar la memoria de esta parte 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.

Paradójicamente, como una tentativa trunca, la ciudad de Lima Metropolitana en la que habitamos actualmente, continúa generándose como un organismo vivo y devorador no solamente de las tierras agrícolas, de sus parajes desérticos, de sus cerros y de sus ciudades, sino también y además hasta de su propia cultura. Una Marabunta que avanza sobre sí misma imponiendo su caos, destruyendo cualquier huella de principio de orden y planeamiento urbano, destruyendo su pasado original. Un magma destructor y desmedido que inclusive 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.

Lima, Miraflores 1922

Lima, Miraflores 2008

ISSN 1139-7365

ISSN 1139-7365

CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE, ESPACIO PÚBLICO Y ARTE PÚBLICO EN EL PERÚ

Veronica Crousse

RESUMEN

En este artículo se discuten algunos aspectos que fueron materia de estudio en mi tesis doctoral *"Reencontrando la espacialidad para el arte público en el Perú",* desarrollada en el doctorado "Espacio público y Regeneración Urbana; arte, teoría y conservación del Patrimonio" de la Universidad de Barcelona, bajo la dirección del Dr. Antoni Remesar.

La tesis indaga sobre la construcción del paisaje en el Perú, y en el arte público como elemento configurador de estos paisajes. Ante el análisis de un panorama contemporáneo en el que prima la distorsión tanto de la función del arte público como de su implementación y gestión, se intenta con esta tesis poner en valor la espacialidad en las prácticas de construcción de paisaje de los antiguos peruanos, para identificar sus principios y valores y así poderlos reinterpretar conceptualmente dentro de las prácticas contemporáneas de arte público en el Perú.

Se estudia detalladamente aquellos aislados ejemplos de arte público peruano (en gran medida ya desaparecidos o en vías de hacerlo) y de artistas contemporáneos que han basado su búsqueda en la reinterpretación de esa espacialidad. Por otro lado, la tesis aporta la mirada que reconoce la supervivencia de dichos valores no en el mayoritario arte público contemporáneo, sino en los desarrollos espontáneos que se materializan en el paisaje rural por acción de labores productivas herederas a su vez de prácticas ancestrales. Se concluye proponiendo unos principios orientadores de buenas prácticas para el arte público contemporáneo peruano, que incorporan tanto la especificidad territorial de nuestros contextos como los principios y valores espaciales reconocidos en nuestro bagaje paisajístico y cultural, que permitan plantear desde nuestra identidad y de manera responsable una configuración alternativa del paisaje urbano y del arte público peruano.

En este artículo nos centraremos principalmente en las maneras de configurar el paisaje en el Perú, haciendo un repaso por las distintas épocas, desde el mundo precolombino hasta el momento contemporáneo, identificando en este recorrido temporal qué aspectos de estas prácticas se pierden, qué permanece o subyace y qué otras maneras de relacionarse con el territorio (y por ende de configurarlo) se incorporan, importan, mezclan y reelaboran, resultando en el ecléctico y a menudo indescifrable contexto paisajístico contemporáneo peruano.

Palabras clave

Paisaje peruano - espacialidad precolombina - paisajes culturales - arte public contemporáneo - Manifestaciones estéticas espontáneas en el territorio

ABSTRACT
In this paper are discussed some topics of my doctoral dissertation *"Rethinking space for peruvian public art", presented in the doctoral program "Espacio público y Regeneración Urbana; arte, teoría y conservación del Patrimonio*" of the Barcelona University, under the direction of Dr. Antoni Remesar.
The main topic of the thesis concerns the construction of Peruvian landscape and public art as the most important element of this process. Here art, architecture and landscape design of ancient Peruvian cultures challenge the contemporary aesthetic mainstream, a context affected by a diffuse misunderstanding of the very concept of public art and its practical and social applications. Such a study makes possible not only the comprehension of ancestral foundations and cultural values, but also their eventual embodiment into current Peruvian public art projects.
It also includes a detailed research of contemporary Peruvian artists, whose work (most of it almost or completely destroyed) is an important evidence of an original reinterpretation of their ancient cultural roots. Samples of spontaneous landscape designs that can be found in the rural Peru are also investigated and formally classified; these could be seen as the result of an implicit influence of the very ancestral traditions I'm concerned of.
The thesis' conclusions are presented as a set of procedures and practical advices (including conceptual foundations and artistic and social parameters) to help contemporary Peruvian artists develop an alternative and socially committed urban landscape design and public art model.
This paper discusses specifically the different configurations of Peruvian landscape, from prehispanic cultures to contemporary art, in order to identify which elements have been lost, rescued, restored, recycled or reinvented within the eclectic, chaotic and cryptic forms of the actual condition of Peruvian landscape.

Keywords
peruvian landscape - prehispanic spaciousness - cultural landscapes - contemporary public art - Spontaneous aesthetics processes

Evolución del paisaje en el perú

La mirada atenta que observa y convierte un territorio en paisaje, es posible mediante una ruptura y toma distancia del territorio entendido como terreno de producción (Maderuelo 2005: 26). Esa necesaria distancia con el aspecto utilitario del territorio, en el Perú precolombino estaba implícita en la relación con el paisaje, ya que la naturaleza no era solo un terreno productivo y ajeno a explotar, sino sobre todo, un mundo sacralizado del cual el hombre y sus manifestaciones productivas formaban parte.

Con la conquista española y la evangelización cristiana, que trae consigo una nueva perspectiva de los usos y utilidad del territorio y por ende, una nueva manera de relacionarse con la naturaleza, se borra la visión del hombre como parte integrante de ella. Por este nuevo enfoque, el hombre la controla y la aprovecha para forjar su bienestar y progreso, pero desde una perspectiva por la cual él mismo ya no forma parte de ella. Esta relación hombre-naturaleza es la que el hombre peruano de hoy ha heredado. Y todavía no se ha dado la separación y distancia con el territorio entendido como soporte productivo de la que habla Maderuelo para que el nuevo hombre peruano vuelva a ver paisaje en su territorio. Por lo tanto, es necesario identificar y recuperar los valores sociales, espirituales y culturales para volver a ver el territorio como paisaje. Pero ¿desde dónde? ¿Qué podemos rescatar de lo precolombino y qué condicionantes nos pone el mundo contemporáneo? Estas son algunas de las interrogantes que se plantean en este artículo.

Primero nos aproximaremos a la idea de paisaje en el Perú, profundizando sobre la cosmovisión precolombina en lo referente a su concepción del espacio, para conocer la manera en que el hombre precolombino se relacionaba con la naturaleza y sus motivaciones para intervenir en el territorio.

Veremos que no es posible utilizar el término "*paisaje*" en cuanto construcción cultural articulada desde una perspectiva estética y euro-céntrica,[1] pues los precolombinos no desarrollaron los requisitos indispensables que bajo esta perspectiva son necesarios para considerar una sociedad como productora de *paisaje*.

Las motivaciones de los precolombinos para modelar el territorio fueron productivas y no estéticas, pero este valor, presente en sus obras, es una consecuencia de las maneras adaptativas y complementarias de intervenir en el territorio, reguladas por su cosmovisión. Por lo tanto, para referirnos al paisaje precolombino nos ceñiremos al concepto de *paisaje cultural* de la UNESCO, definido como el trabajo conjunto entre hombre y naturaleza considerando las limitaciones y oportunidades que su medioambiente natural le ofrece.

Luego haremos una revisión al paisaje y paisajismo peruano, a través de un estudio del arquitecto e historiador del urbanismo Wiley Ludeña.[2] Se pondrá énfasis en la

1 Veremos más adelante cómo Berque y Maderuelo articulan este concepto.

2 Ludeña, Wiley. *Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica*. En: Textos Arte, 2008-IV. Págs. 59-84. Este texto, publicado por la Especialidad de Escultura de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es la transcripción de la conferencia dictada por el autor en 2007 en la Universidad Nacional Autónoma de México y constituye la primera publicación de los avances de la investigación aún en curso del autor, la primera en el Perú que intenta trazar un

clasificación que hace el autor del paisajismo precolombino,[3] luego de lo cual veremos cómo en las épocas de la Colonia y la República cambian las motivaciones productivas y por ende cambia el paisaje, sentando las bases del paisaje peruano contemporáneo.

Como tercer punto, se hará una presentación sucinta sobre el Perú actual, en el cual el paisaje urbano se convierte en prioritario por los grandes procesos de urbanización y migración poblacional del campo a las ciudades, trasladando costumbres rurales y creando una serie de necesidades representacionales y de redefinición de la identidad de estas poblaciones dentro de los contextos oficiales que propone lo urbano. Esto da como resultado el surgimiento de numerosísimas intervenciones en el paisaje urbano, eclécticas en estilo, intenciones y resultados. El ejemplo emblemático de este fenómeno es el caso de la ciudad de Lima, capital del Perú y que hoy alberga casi el 31% de la población total del país[4]. Veremos aspectos que nos permitirán delinear la imagen y las características que le dan su identidad como ejemplo de los procesos que han formado los paisajes urbanos en el país.

Por último, volveremos la mirada a lo que ha quedado en los contextos rurales, lo que podemos rescatar de la sensibilidad espacial que aún se conserva en la relación obra-entorno en obras contemporáneas, civiles, utilitarias y no artísticas presentes en el territorio peruano, que nos dan indicios que en el ámbito cotidiano y utilitario contemporáneo, donde no hay pretensiones estéticas ni conmemorativas, la conexión obra-paisaje todavía existe. Este apartado es básicamente visual, formado por mi archivo fotográfico desarrollado para la tesis, indagando en la posibilidad que estas construcciones o estructuras pudieran constituirse como referentes válidos para el arte público y la espacialidad en los espacios públicos peruanos.

Cosmovisión y valores del paisaje precolombino

Para entender la concepción espacial en el mundo inca y pre-inca es necesario revisar brevemente algunos aspectos de la cosmovisión precolombina, ya que su espacialidad y organización territorial son manifestaciones la cosmovisión como marco cultural y concepción del mundo basada en la sacralidad, en la complejidad, en lo dinámico y complementario de cada manifestación cotidiana o trascendente.

Las relaciones entre sociedad y naturaleza fueron las de adaptación y relación simbiótica y armónica. No existieron dentro del territorio simples objetos profanos, ya que cada elemento que lo conformaba era la materialización de una realidad divina,

panorama de la historia del paisaje y paisajismo peruanos. Como parte de esa investigación, ha realizado una categorización del paisajismo precolombino, y analiza la ruptura que operó la colonia en el tratamiento precolombino del territorio, así como la herencia de estos periodos en la producción paisajística contemporánea en el Perú, de la cual empieza a trazar una categorización. El autor ha realizado estudios de arquitectura en Lima, doctorándose en urbanismo en Berlín. Se ha especializado en la historia de la arquitectura y urbanismo peruanos, cuyo estudio realiza desde hace más de treinta años, publicando a nivel nacional e internacional. Es editor de publicaciones académicas, docente universitario en el Perú y en el extranjero como docente visitante, así como conferencista.

3 Término que usa Ludeña (2008) al referirse a los modos de intervenir en el territorio precolombino, pero que no necesariamente coinciden con los términos de *paisajes culturales* que adoptamos en este artículo.

4 Según último Censo Nacional de Vivienda y Población del 2007.

y como tal se les respetaba, amaba y temía. La naturaleza era el lugar donde la sacralidad cósmica se manifestaba, por lo que territorio y cosmovisión representaban una sola unidad.

Esta deificación de la naturaleza supuso la construcción de un territorio igualmente deificado. Elementos como la montaña (el *Apu)* el agua, la lluvia, el sol, la luna, la tierra, eran elementos sagrados. También algunos animales eran la manifestación de fuerzas divinas (Ludeña 2008: 60).

El hombre no poseía el territorio si no que lo compartía con animales, vegetación o accidentes geográficos, todos elementos constitutivos de este espacio sacralizado. Se honraba el máximo respeto a la naturaleza y al territorio, el cual no era explotado si no que ofrecía productos para la subsistencia de la sociedad, que se tomaban respetuosamente (con criterios que hoy definiríamos de sostenibilidad y ecológicamente correctos) y por los cuales el hombre quedaba en deuda, que saldaba con ofrendas y pagos rituales a la tierra.

La interacción con el territorio productivo no es pues de violencia sino de afinidad y de correspondencia. Las construcciones que el hombre precolombino insertaba en el territorio guardan esta misma lógica de adaptación, complementariedad y respeto al espacio sacralizado. *"La armoniosa integración del asentamiento en el paisaje…. es fundamentalmente expresión de un manejo racional del medio con relación a los asentamientos*." (Canziani 1991: 36).

Esta manera de relacionarse con el territorio responde a principios de derivan de su cosmovisión, que aquí analizaremos brevemente pues nos darán luces sobre el marco cultural en el que se basó el hombre precolombino para actuar en el territorio.

Principio de dualismo y complementariedad

La cosmovisión precolombina está regida por relaciones duales y paritarias entre elementos complementarios (Salaverry. 2007: 35-73). El mundo se organiza como reflejo de la paridad cósmica, y el principio del vínculo es la clave para establecer una relación de paridad entre todos los seres y con el cosmos.[5] Existen pares complementarios sagrados como sol-luna, cielo o lluvia-tierra; sociales como masculino-femenino, padre-hijo, jefe-subordinado, activo-pasivo. Otros pares complementarios organizadores y que dan proporcionalidad al espacio son: mayor-menor, arriba-abajo, cuadrado-círculo. Pero todas estas dualidades también se relacionan entre sí: Los integrantes de una dualidad buscan vincularse con su par complementario para lograr el equilibrio.

Este es el sistema organizativo que le da proporcionalidad al cosmos y que queda reflejado en todas las manifestaciones religiosas, constructivas, productivas o sociales del hombre precolombino. A través del manejo del principio de complemen-

5 Lajo, Javier (2005: 49) El autor, nacido en la comunidad indígena andina de Pocsi, con estudios de economía, sociología y doctorando en filosofía en Lima y Santiago de Chile, es dirigente indígena y fundador y promotor del Movimiento Indígena Peruano. Desde su posición intermedia entre el mundo andino y el occidental, trata en sus obras sobre el complejo mundo de la cosmovisión andina desde una perspectiva filosófica.

tariedad, el hombre contribuye con la regulación del equilibrio en la naturaleza, modelándola tanto a nivel espacial como temporal (Salaverry 2007b: 170-191). La organización en dualidades regía la organización territorial (Lajo 2005: 71-75) pues donde no existía la presencia sagrada de una *huaca*[6], se construía un elemento complementario dándole una connotación sagrada para lograr el equilibrio. Los *ceques*,[7] sistema de líneas y ejes ordenadores indicaban el lugar en el territorio donde insertarlo. La modelación temporal se daba insertando en sus calendarios una ceremonia de ofrenda o sacrificio para reemplazar algún acontecimiento natural no ocurrido, manteniendo el orden dado al caos.

Tiempo y espacio como unidad dinámica

La dimensión espacio temporal es fundamental para entender la espacialidad precolombina como una dimensión vivencial integrada en la cual se insertan todas las experiencias humanas y sagradas.

El tiempo y el espacio precolombinos estaban concebidos como una única dimensión compleja, complementaria e indisoluble: *pacha.* Por lo tanto, todo proceso o vivencia era espacio-temporal, lo cual implicaba una concepción dinámica y de experiencia de la realidad.

Por un lado, los procesos temporales establecen órdenes espaciales dividiendo el territorio mediante líneas que marcan los solsticios y equinoccios, por el otro, las distancias espaciales sirven como instrumento de medición del tiempo, marcándolo a través de la posición o recorrido de sombras con respecto a un punto geográfico. La dimensión espacio-temporal del territorio se ordenaba a través de los sistemas de *ceques* y de *huacas* y los calendarios y relojes solares y lunares.[8]

El territorio como unidad

El territorio era entendido como una unidad diversificada y dispersa, ocupado a través de una red multidireccional de caminos que lo articulaba transversalmente entre costa-sierra-selva y longitudinalmente entre norte-centro-sur-altiplano (Canziani 1991: 33). Este sistema reticular de ocupación espacial relacionaba asentamientos de diferentes economías en una relación de complementariedad y regulada por la reciprocidad.

Esta red permitía la movilidad y un eficiente acceso a una gran diversidad de recursos, criterio que se privilegiaba sobre la abundancia de solo algunos de ellos. Este criterio configuraba la modelación del territorio incluso dentro de un mismo

6 El término quechua *huaca* sirve para referirse a cualquier manifestación de sacralidad. Puede usarse para nombrar un torrente, una serpiente, las estrellas, un cerro donde se identifica el perfil de un animal o para nombrar una construcción con fines rituales.

7 Los *ceques* eran un sistema complejo de ejes lineales imaginarios o marcados en el territorio. El sistema de ceques en Cuzco, capital del Imperio Inca, tenía 4 ceques principales que dividían el imperio en sus cuatro regiones y constaba de 41ejes que se complementaban con 328 *huacas*, hacia las que se dirigían los *ceques*, creando un mapeo del territorio en base a los solsticios, equinoccios y a la estructuración sagrada del paisaje. Sobre el sistema de *ceques* y *huacas*, ver Salaverry (2007b: 114)

8 *Sistema de ceques:* ejes imaginarios o líneas marcadas en el terreno proyectadas a distancias visibles hacia *huacas* o lugares sagrados, con fines geográficos de mapeo o ubicación en el espacio. Sirvieron ya sea para dividir y establecer territorios, pero también para seguir los movimientos del sol y la luna.

Sistema de huacas: de carácter mágico-religioso, se complementaba con el sistema de *ceques* para establecer marcadores direccionales o de alineamientos astronómicos. *Calendarios y relojes solares y lunares*: que a través de solsticios y lunas miden el año estableciendo el calendario de labores agrícolas y fiestas, intentando predecir el año agrícola o desastres naturales. Salaverry (2007b: 125)

ecosistema: en la sierra sureña se optó por la verticalidad, controlando un máximo de pisos ecológicos,[9] que posibilitaba la autosuficiencia de las comunidades accediendo a una diversidad de cultivos y ganados adaptados a distintas alturas y ecosistemas. En la costa, la actividad principal fue la pesca marina y luego el cultivo de valles. Los excedentes de producción de ambas regiones se intercambiaban, generando una intensa actividad de trueque que aseguraba una gran variedad de productos (Mura: 2007: 29-61), posibilitado por el desarrollo de formas de integración territorial como la red de caminos.

Carácter utilitario de las obras precolombinas

Las construcciones precolombinas en el territorio tuvieron un carácter eminentemente utilitario, pero por la misma concepción compleja del mundo, satisfacían a su vez otras necesidades más allá de su función, como las rituales, estéticas y de ordenamiento territorial. Por lo tanto, observatorios astronómicos, fortalezas, sistemas hidráulicos, terrazas y andenes de cultivo, caminos y redes de comunicación o depósitos para alimentos, servían a su vez como instrumentos que ordenaban el caos y la complejidad del territorio, así como para medir y controlar el aspecto cíclico de la naturaleza. Estas obras estaban ubicadas mediante los sistemas de *ceques*, *huacas* y calendarios astronómicos, íntimamente ligados entre sí.

Carácter colectivo y ritual de las construcciones

La organización comunitaria de la sociedad precolombina excluía la pertenencia y el provecho individual, su organización económica desconocía el uso del dinero, y se basaba en el principio de reciprocidad (Rostworowski 1976: 341-354), aplicado a todo nivel en una sociedad altamente especializada y jerarquizada. Toda obra estuvo basada en la participación comunitaria para lograr un beneficio común (Canziani 2009: 66).

Por el principio de reciprocidad, la sociedad en su conjunto ofrendaba a los dioses por condiciones favorables de producción obtenidas. De igual manera, toda labor debía ser correspondida con ofrendas y agasajos cuando se trataba de obras públicas o intervenciones militares: la autoridad obtenía los favores del pueblo y sus subalternos a través de un ritual con protocolos reglamentados. "*Ninguna labor se cumplía en los Andes sin este requisito, indispensable para festejar el inicio o término de cualquier encuentro o trabajo comunal.*" (Rostworowski 1976: 342).

Finalmente, toda acción tenía como fin el bien colectivo basado en el orden andino del *hacer bien*: la integración de la comunidad se construye en *el hacerse bien a sí misma a través de lo que hace* (Lajo 2005: 43-45). El indudable aspecto ritual de este principio explicaría las increíbles construcciones en los terrenos más inhóspitos e inaccesibles.

Paisajes culturales precolombinos

9 Se entiende por pisos ecológicos a las zonas climáticas y biológicas que se establecen por los relieves de la tierra, principalmente en la zona intertropical (entre trópicos de Cáncer y Capricornio). En el Perú, los pisos ecológicos están definidos por los tramos de altura de la cordillera de los Andes, identificándose 8 regiones: Chala o Costa, Yunga, Quechua, Suni o Jalca, Puna, Janca o Cordillera, Rupa-rupa o Selva Alta y Omagua o Selva Baja (Pulgar Vidal: 1941). Éstas en combinación con la latitud y la zona tropical que su territorio ocupa, dividida en 3 regiones longitudinales (CDC-UNALM, 1986) da como resultado 16 zonas climáticas, topográficas, hidrográficas y ecológicas diferenciadas. http://www1.inei.gob.pe/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0351/cap2-1.htm Enlace 14/09/10

Ludeña y Canziani hablan de *paisaje* al referirse a las intervenciones precolombinas en el territorio, pero, ¿se puede hablar de paisaje precolombino? Maderuelo parte de la premisa que el paisaje no es una realidad física, ni una configuración natural o la acción humana que la transforma, sino que es un constructo cultural (Maderuelo 2007: 12).

El concepto de paisaje surge en Europa como un término artístico a partir del arte pictórico paisajista europeo, sobre el que se construyó una mirada cultural que aprendió a ver paisaje, desde el momento que se tomó distancia de éste como medio productivo. Este aprender a ver, significó poder reconocer y valorar ciertos atributos (lo sublime, lo pintoresco) que no estaban físicamente plasmados en el territorio pero que desde que se los reconoció, convirtieron el territorio en paisaje.

Podríamos decir que en el mundo precolombino también hay una construcción cultural del paisaje, pero no desde la mirada educada para reconocer ciertas características, si no desde la misma concepción de su cosmovisión, que es la que le otorga al territorio atributos sacralizados que trascienden su realidad física y lo convierten en algo significativo. Bajo esta óptica, podríamos decir que sí existe un paisaje precolombino como construcción cultural.

Pero obviamente no podemos aplicar al mundo precolombino el término *paisaje* como lo articula A. Berque (1994), cuya teoría establece cuatro requisitos que debe haber desarrollado una sociedad para que pueda considerársele como poseedora de una cultura del paisaje.[10] Este marco de interpretación está basado en manifestaciones a las que han llegado en mayor o menor medida las culturas europeas, pero resulta problemático el intento de emplearlo como referencia absoluta y aplicable a sociedades con otros desarrollos culturales. Si intentamos hacerlo, es claro que las culturas precolombinas estarían dentro de lo que el autor llama sociedades prepaisajistas: desde el momento que su manera de expresar el mundo fue a través de la abstracción y no de la representación, es evidente que no podrían haber producido representaciones pictóricas naturalistas. Por lo tanto, no produjeron pintura paisajista, ni una literatura sobre el paisaje, y, siendo un pueblo ágrafo, la tradición oral estaba basada en el mito y tenía la función primordial de transmitir y mantener las tradiciones[11]. Tampoco contaron con una palabra para hablar de paisaje aunque sí desarrollaron algunos jardines con fines meramente estéticos y contemplativos.[12]

Este marco referencial, por tanto resulta excluyente y reductivo para evaluar aquellas sociedades que expresaron su cultura del paisaje a través de otras manifestaciones culturales distintas a las artes pictóricas y literarias. Podríamos decir que la cultura del paisaje en las sociedades precolombinas queda plasmada no en reelaboraciones abstractas, literarias o representaciones visuales del paisaje, sino directamente en la misma configuración del territorio. Su sensibilidad paisajística se evidencia en que las intervenciones en el territorio parten de una atenta lectura del

10 Estas condiciones serían: el uso de una palabra para nombrar paisaje, una literatura oral o escrita que se refiera al paisaje y su belleza, la existencia de representaciones pictóricas del paisaje, y por último, la creación de jardines cultivados por placer. Maderuelo (2007: 13)

11 Rostworowski (2007: 42)

12 Ludeña (2008: 66) citando a L. Mattos.

mismo, modelándolo para aprovechar lo que la naturaleza le podía ofrecer o para crear condiciones productivas favorables. A parte de los jardines referidos por Mattos, tal vez no se pueda hablar de una modelación del territorio y la naturaleza para obtener un goce estético en sí mismo, pero esto no descalifica su calidad estética, derivada del equilibrio en el manejo de los distintos factores de la complejidad del mundo precolombino.

Siendo evidentemente problemático hablar de *paisaje precolombino* bajo los términos *artísticos* de Maderuelo y Berque, es también cierto que es un término que tiene distintas acepciones. En geografía, *paisaje* es un concepto impreciso cuya ambigüedad no es acorde con la especificidad científica requerida para su clasificación y análisis (Cosgrove 1998: 13). Y es que *paisaje* va más allá de las disposiciones de fenómenos naturales y humanos, incluyendo una composición de ese mundo y una manera de verlo. La subjetividad que esto implica se ha resuelto en la pintura y la literatura a través de convenciones para representarlo y hablar sobre él, convenciones que homogeneizaban de cierta forma la acepción artística del término como una experiencia privada y esencialmente visual. La subjetividad de esta acepción es evidentemente problemática para la geografía, para la cual *paisaje* se asocia en cambio al estudio del impacto de la acción del hombre sobre el entorno físico. Es por ende un producto social resultado de la transformación colectiva del hombre sobre la naturaleza (Cosgrove 1998: 14).

Es evidente que *paisaje* es un término con distintas significaciones entre las que tendríamos que encontrar aquella con la que podamos relacionar la modelación territorial operada por los prehispánicos. El hecho que no existió en esta práctica una intencionalidad artística declarada, excluye el uso de la acepción artística del término, siendo más afín el sentido que le da la geografía. Canziani se aproxima a esta noción cuando se refiere al "*contexto territorial*, *entendido no como mero ámbito geográfico sino como el conjunto de modificaciones espaciales realizadas por la sociedad asentada en ese territorio*." (Canziani: 1998: 28). Entendiendo que la adaptación de las culturas precolombinas al inhóspito territorio andino se logró a través de la destreza para domesticarlo[13] a través de sus obras, es tal vez más acertado ceñirnos al concepto de *paisaje cultural* utilizado por el Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco,[14] que lo define así:

> "*Existe una gran variedad de paisajes que son representativos de distintas regiones del mundo. Obras conjuntas de la naturaleza y la humanidad, expresan una larga e íntima relación entre los pueblos y su ambiente natural. Algunos emplazamientos son el reflejo de técnicas específicas del uso sostenible del territorio, considerando las características y límites del entorno natural donde se establecen, que garantizan y mantienen la diversidad biológica. Otros, que en las mentes de las comunidades están asociados con poderosas creencias, tradiciones y prácticas artísticas, encarnan una excepcional relación espiritual de esos pueblos con la naturaleza… Los paisajes culturales – terrazas cultivadas en*

13 Domesticación que se refiere a lograr adaptar plantas y animales a difíciles condiciones climáticas y geográficas, así como al territorio en el sentido de modelarlo para aprovechar sus posibilidades o crear condiciones productivas favorables.

14 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. World Heritage. http://whc.unesco.org/en/culturallandscape#2 . Enlace 17/7/2010

empinadas montañas, jardines, lugares sagrados…- testifican del genio creativo, desarrollo social y la vitalidad imaginativa y espiritual de la humanidad."[15]

Este amplio concepto establece tres grandes categorías para abarcar la diversidad de paisajes culturales a los que se refiere:

1.- Paisajes diseñados y creados intencionalmente por el hombre, abarcando jardines, parques e intervenciones de modelación del paisaje frecuentemente asociadas a complejos religiosos o edificios y complejos de otra naturaleza.

2.- Paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados, que respondieron inicialmente a necesidades sociales, económicas, administrativas o religiosas, desarrollándose hasta su estado actual en respuesta a su entorno natural, reflejando este proceso de evolución en su forma y elementos constitutivos. Estos pueden ser de dos tipos:

a)- Paisaje relicto, cuyo proceso evolutivo ha concluido en algún momento en el pasado, pero cuyos vestigios son aún distinguibles.

b)- Paisaje continuo, cuyo proceso evolutivo sigue en marcha y que muestran evidencia material de su evolución en el tiempo. Éstos mantienen un rol activo en la sociedad contemporánea estando estrechamente asociados a modos de vida tradicionales.

3.- Paisajes asociativos, que se caracterizan por las poderosas asociaciones religiosas, artísticas o culturales con los elementos naturales, antes que por la evidencia material de la cultura, que puede ser insignificante o ausente del todo. No están asociados a usos sino a relaciones sagradas y no materiales.

Mujica (2009) precisa que

"*El concepto de paisaje cultural va más allá de lo escénico, y por ello no debemos confundirlo con la riqueza paisajística natural o cultural… El énfasis, lo que lo hace diferente, es la interacción entre ambos elementos, entre la sociedad humana y la naturaleza".*

El paisaje que se construye entonces como consecuencia de un manejo utilitario del territorio y no por una voluntad estética coincide con la esencia utilitaria del paisaje precolombino. El concepto de *paisaje cultural* es adecuado para clasificar las manifestaciones culturales producidas en el territorio por el hombre precolombino pues no circunscribe el concepto de paisaje a una valoración estética del territorio, sino que tiene un carácter amplio, incluyendo también a manifestaciones singulares de los procesos de interacción de los pueblos con su ambiente (Huamaní 2009: 63). El carácter holístico y complejo que la definición de paisaje cultural parece afín con el también complejo y multidimensional manejo del territorio precolombino, cuyas diversas manifestaciones, como veremos más adelante, coinciden con las distintas categorías que propone. Por lo tanto desde ahora nos referiremos aquí al paisaje precolombino aludiendo a los términos del concepto de paisaje cultural.

15 Definición de la Unesco de los *Cultural Landscapes*. Para ver la definición ampliada y sus categorías, ver el enlace especificado en la nota anterior. Traducción de V. Crousse

Territorio y paisaje cultural precolombino

Desde el neolítico y el inicio de la producción agrícola, el hombre precolombino generó distintos tipos de paisajes culturales a través de las modificaciones que introdujo en el territorio peruano, de gran diversidad geográfica y ambiental. La modelación territorial responde a los distintos procesos que el hombre fue desarrollando para posibilitar la producción agrícola que les asegurara su supervivencia. Esto supuso una paulatina domesticación de especies vegetales y animales así como la domesticación (modelación) del territorio, tanto para mitigar las dificultades productivas impuestas por la configuración territorial, como para potenciar las condiciones favorables de la misma. Se produjo una amplia gama de paisajes culturales (Canziani 2009: 36-38) que analizaremos aquí tomando como punto de partida la caracterización que hace Ludeña del paisaje precolombino.[16]
Las imágenes que acompañan esta caracterización nos permitirán evidenciar los criterios que siguió el autor, como son las relaciones entre obra/entorno y las transformaciones formales y de significados que éstas operan sobre el territorio preexistente. Pero también nos permitirán hacer una primera identificación de estos casos en base a la clasificación de los paisajes culturales de la Unesco, siendo el reconocimiento de dichos paisajes una labor que aún está por construirse en el Perú.[17]

Principios de modelación territorial del paisaje cultural precolombino

La cosmovisión y sus principios aplicados al territorio y a las construcciones en él insertas, da como resultado el conferirles características formales a grandes rasgos comunes a las distintas culturas y épocas prehispánicas.
Es necesario identificar cuáles son las cualidades espaciales y estéticas distintivas del paisaje precolombino, componiendo un conjunto de referentes conceptuales y formales propios de la tradición local, que pudieran ser aplicados en las intervenciones con pretensiones paisajistas o no en el espacio público contemporáneo peruano.

Proporcionalidad: Sentido de proporción dado por la inmensidad del paisaje, con la que las obras no intentan competir. Su escala humana sirve más bien como equilibrio de esta inmensidad. Son la marca o contrapunto en el paisaje que hace evidente su magnitud trascendente, funcionando como el detalle que complementa la inmensidad del paisaje natural. Esta relación entre proporciones (lo amplio/el detalle) también se manifiesta dentro de las mismas construcciones, en una especie de ordenamiento fractal del cosmos.

Austeridad: El paisaje peruano, ya sea en sus variantes desérticas o montañosas en

16 Ludeña (2008: 61-70). Tomamos la categorización del autor como punto de partida para establecer un análisis personal de estas categorías.
17 Mujica, Elías. En la rueda de preguntas del congreso *El páramo, ¿paisaje cultural?* De Loja 2009, alude a la desarticulación entre los mecanismos de reconocimiento de estos paisajes a nivel local, nacional e internacional, como primer obstáculo para su inscripción como espacios que merecen ser conservados y protegidos. Paradójicamente, a pesar de la gran cantidad y valor universal de los paisajes culturales en nuestro país, pocos están en la lista de la UNESCO. Pero este es un problema que no depende de la falta de ellos sino de la inmovilidad de las autoridades respectivas.
http://www.youtube.com/watch?v=ZZqieUMuXNk Enlace 12/09/10

los que se desarrollaron las culturas precolombinas, es duro y difícil, incluso hostil. Su carácter austero y esencial ha transmitido estas mismas características a las obras que en él se construyeron.

Síntesis: La esencialidad de las construcciones deriva de su carácter utilitario. En ellas se incluyen solo los elementos que son esenciales para cumplir sus funciones. La suntuosidad se lograba a través de una mayor destreza y cuidados técnicos y de elección de materiales que redundaban en mejor calidad constructiva. Las intervenciones murales o pictóricas en las estructuras arquitectónicas no eran decoraciones preciosistas si no instrumentos con fines determinados, incluidos solo cuando eran necesarias las funciones rituales o religiosas. Esto contribuyó a lograr una síntesis y esencialidades extremas en las construcciones.

Geometría: Las líneas y formas sinuosas y orgánicas del paisaje se complementan con el sistema de ordenamiento geométrico en que se basaban las construcciones. **Precisión:** Gracias a la destreza técnica alcanzada, las construcciones denotan distintos niveles de acabados, dependiendo si eran centros rurales o arquitecturas monumentales. En éstas se encuentra el más alto grado de precisión y exactitud constructiva, las líneas son rectas, los ángulos son exactos, aspectos que están en el origen de su limpieza y formal y de su elevado nivel estético.

Materialidad y color: Se utilizan los materiales presentes en el territorio por lo que las construcciones se mimetizan armónicamente con el paisaje. En lugares desérticos de la costa, se construye a base de ladrillos de adobe (tierra y agua secados al sol), en paisajes de la sierra será la piedra y el granito el material utilizado. El color se aplica sobre las construcciones de tierra, con pigmentos naturales y minerales.

Racionalidad: Uso racional de los medios y recursos empleados en la construcción, en el uso del suelo, en la correspondencia entre el tamaño del asentamiento y los recursos y medios disponibles. Así mismo, en el desarrollo de diferentes tipologías según las condiciones productivas y medioambientales y en la adopción de medidas frente a los desastres naturales (Canziani 1991: 36).

El valor estético de las obras precolombinas no es una finalidad en sí misma si no una consecuencia de la comunión entre lo utilitario, lo ritual y lo sagrado, y es resultado de la armónica relación con la naturaleza.
Por otra parte, el alto grado de refinamiento estético y técnico alcanzado en la cerámica y en el arte textil precolombinos demuestran que si bien es cierto la belleza no era un valor en sí mismo, sí había un reconocimiento y valoración estética de sus obras. Tan es así que en sus motivos decorativos encontramos un tratamiento estético de geometrías y síntesis de formas naturales y estructuras del paisaje (Ruiz Durand 2004).[18]

Espacialidad precolombina

Vemos que cosmovisión, espacialidad y paisaje cultural precolombino son partes

18 El artista e investigador Jesús Ruiz Durand en *Introducción a la iconografía andina,* realiza un minucioso trabajo de recopilación y estudio de los principios geométricos de las distintas estructuras compositivas de los tejidos precolombinos.

de una misma unidad. El espacio territorial era el medio donde se vinculaba el mundo tangible y el mundo cósmico.

La espacialidad precolombina es unitaria, busca la continuidad territorial y el equilibrio entre los elementos presentes en el paisaje, que le sirven al hombre para organizar su orientación, que logra también insertando elementos referenciadores construidos cuando no los hay.

La espacialidad precolombina tiene una dimensión abstracta ya que no está limitada a lo que abarca la mirada, proyectándose más bien a cientos o miles de kilómetros mediante ejes imaginarios o líneas físicas sobre las cuales alineaba ciudades o lugares sagrados. Es multidimensional ya que el cielo y la observación de los fenómenos astronómicos es fundamental para ordenar la espacialidad en el territorio (Salaverry 2007ª: 261-286).

La colonia: una nueva manera de entender y operar en el territorio

Desde 1532 en que los conquistadores españoles destronan al inca Atahualpa, se instaura progresiva pero rápidamente un nuevo modo de operar en el territorio. Para el colonizador, el territorio no representa un espacio sacralizado sino una fuente de recursos a explotar, desmitificándolo y convirtiéndolo en objeto de dominio y fuente de recursos para acceder el progreso. Desarticulada la cosmovisión precolombina, los dioses dejan de estar *en* la naturaleza para ubicarse *fuera* de ella como una nueva deidad omnipotente. Desacralizado el territorio, se convierte en un lienzo en blanco sobre la que se puede actuar a conveniencia bajo la idea de que la naturaleza está al servicio del hombre. La extirpación de idolatrías no estuvo circunscrita a cancelar las imágenes y ritualidad nativas, incluyendo también los objetos y elementos del paisaje llenos de significado mágico religioso. Con el tiempo, la explotación de los recursos naturales *"también cumplió con el cometido de separar territorio y paisaje como una unidad intrínseca de la experiencia humana*." (Ludeña 2008: 76). Esto se logró con las mismas prácticas de superposición de sentidos con las que el cristianismo borró de Europa los cultos paganos[19]: sobre un *Apu*, sagrado por sí mismo, se construye una iglesia o una imagen de la religión cristiana.

Así, se borró de la conciencia colectiva la sacralidad intrínseca de la naturaleza, pasando a ser el entorno donde se insertan los verdaderos objetos de culto. Esta nueva visión significó un radical cambio en el paisaje tanto a escala territorial, del sistema urbano y de la relación con los espacios domésticos.

A nivel territorial la vasta explotación minera y las ciudades surgen como grandes artificios concentrados y contrapuestos al mundo natural, en exacerbada contraposición entre lo construido y lo natural.

En las ciudades, la base de la transformación del paisaje estuvo guiada por los conceptos del *urbanismo seco* y del *verde artificializado* (Ludeña 2008: 71), térmi-

19 Como explica Mircea Eliade en sus trabajos *Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Tratado de historia de las religiones y Lo sagrado y lo profano.*

nos que Ludeña acuña para describir los primeros intentos de modelar el espacio público a través de alamedas y a la posterior tendencia versallesca de modelar la vegetación en los nuevos parques urbanos y jardines de mediados del siglo XVIII. La modelación de las especies vegetales y su ordenamiento bajo la geometría y racionalidad cartesiana llega hasta nuestros días incuestionado y arraigado en la mentalidad colectiva, por el cual el verde no manipulado es una señal negativa para la ciudad. La principal herencia paisajística del barroco es que el verde no tiene valor por sí mismo en cuanto elemento natural, justificándose su presencia solo si adquiere carácter decorativo del topiario o, en palabras de Ludeña, si se convierte en *verde artistizado* (Ludeña 2008: 73).

Con la colonia se adoptan las artes de la pintura mural, de lienzo y de la estatuaria religiosa, introduciendo modelos y patrones iconográficos europeos a través de los cuales se difundía la religión cristiana, creando imágenes que decoraron las iglesias y conventos que se multiplicaban en el territorio andino. Estos temas iconográficos eran copiados y reproducidos por los indígenas, que aprendieron que el arte es representación. Esta es otra herencia importante de la época colonial que, como veremos más adelante, pervive también en el arte público contemporáneo.

El paisaje republicano

La República se instaura luego de la independencia del reino español en 1821. A partir de mediados del S. XIX, Lima se convierte en una ciudad cosmopolita gracias al intercambio comercial con Europa, de exportación de materias primas como el guano, caucho y minería, y de importación de tecnologías de la industria como vías férreas, sistema de trenes, tranvías y alumbrado a gas.

Se importaron los modelos haussmanianos de estructuración de la ciudad [20] que revolucionaron la concepción misma de lo urbano (Gunther y Lohmann 1992: 231) dejándose de lado la ciudad conventual y encerrada en sus propios espacios interiores para adoptar un modelo de ciudad volcada al exterior, asumiendo la calle el estatus de lugar público por excelencia.

Junto con las primeras grandes ejes y avenidas arboladas que irradiaban el tejido urbano desde su núcleo hacia los alrededores, se establecen grandes parques urbanos en los cuales poder desarrollar esta nueva “vida hacia afuera” de paseos, recreación, socialización, así como de representación simbólica. Surge así el arte público, los monumentos y la estatuaria conmemorativas como elementos importantes de la configuración del paisaje urbano. A falta de artistas peruanos, escuelas de arte y técnicas escultóricas (fundiciones o canteras) las esculturas y monumentos se importaron de Europa, introduciendo las maneras de la estatuaria conmemorativa decimonónica principalmente a Lima y desde ésta a las provincias. Esta influencia se prolonga pues los primeros escultores peruanos se formaron en Europa o incluso cuando se fundan las escuelas de bellas artes se traen maestros europeos para dirigirlas. Podría decirse que la gran herencia de la República es la estatuaria y los monumentos conmemorativos de figuración realista como modelo de escultura pú-

20 En el período del *trazado axial, afrancesado e ilustrado, según* Ortiz de Zevallos. (1992: 21)

blica por excelencia y que llega incuestionado hasta el Perú contemporáneo.

Por otro lado, en el paisaje rural, la construcción de la red ferroviaria primero y la posterior red vial terrestre, se convirtieron en elementos de la nueva estructuración del territorio y modelación del paisaje. Los campamentos y complejos metalúrgicos así como las represas transformaron y domesticaron el paisaje nativo e intocado.

La relación con el paisaje estuvo asociada a procesos extractivos en la primera mitad del siglo XX, y en la destrucción del paisaje debido a los modelos de producción capitalista de la segunda mitad, trabajando contra la naturaleza para obtener beneficio económico (Ludeña 2008: 73-75).

Paisaje del s. XX

En la década de 1920 surge el indigenismo, un movimiento intelectual y artístico que buscaba dotar de identidad peruana la producción cultural, dominada hasta ese momento por la influencia europea. Este movimiento es un primer acercamiento al pasado precolombino y al bagaje cultural autóctono, que es revisado como referente artístico y cuya iconografía es integrada sobre todo a las artes decorativas.[21]

Pero en las artes plásticas, el indigenismo supuso una innovación temática pero no estructural, siempre dentro de los patrones formales de la pintura y escultura europeas. En el ámbito de la arquitectura y el urbanismo se da este mismo escenario, siendo el estilo imperante de los edificios bajos el neocolonial. "*Este estilo fue el complemento natural del indigenismo que campeaba en la pintura y literatura.*" (Gunther y Lohmann 1992: 258).

A nivel urbano se proyecta el Parque de la Reserva, importante parque público cuya construcción (1926 – 1929) se llevó a cabo con el diseño del arquitecto francés Claude Sahut y la conducción del ingeniero Alberto Jochamowitz, participando escultores peruanos bajo la orientación indigenista de José Sabogal, creador de la *Huaca Ornamental*[22].

Planteado como un parque-monumento para honrar a los reservistas que durante la Guerra con Chile, este parque se inscribe como una mezcla ecléctica entre los principios proyectuales europeos, la estética indigenista de los elementos decorativos y mobiliario y el carácter conmemorativo de los monumentos militares ecuestres. Luego del Parque de la Reserva, Lima no repite la experiencia del parque urbano. Este ejemplo, con todas sus contradicciones, es el primer intento relevante de búsqueda de nuevas maneras de acercarse al bagaje cultural peruano y a buscar una redefinición del paisajismo peruano.

Durante el gobierno de Leguía (1919-1930) se dota a la ciudad de Lima de una importante colección de escultura pública y conmemorativa, con el objetivo de

21 Ver el libro *Helena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna* donde se estudia la exitosa reinterpretación de la iconografía y artes textiles precolombinas por las hermanas Izcue.

22 *Huaca ornamental* o *Huaca Mochica,* pequeña construcción en el parque a usanza de los pabellones de las ferias internacionales.

monumentalizar la ciudad y crear espacios escenográficos en el paisaje urbano. Este es el único momento de la historia peruana en que se da un verdadero programa de transformación urbanística de la mano de un programa de arte público.

Esta es la etapa de la *ciudad irradiada*, se da un proceso de modernización que no considera el impacto ambiental. Al mismo tiempo que se crean importantes ejes viales urbanos, se monumentaliza la ciudad y se urbanizan terrenos de cultivo, formándose suburbios a los que los habitantes del centro migran, adoptándose el modelo anglosajón de ciudad jardín de lotes privados y con viviendas unifamiliares (Ortiz de Zevallos 1992: 21).

En el Centro de Lima se destruyen sistemáticamente las casonas coloniales y republicanas para dar paso a la "modernización" del Centro, convirtiéndolo en el centro económico de la ciudad, lo que favoreció la especulación edilicia y la importación de tecnologías y materiales constructivos modernos (Gunther y Lohmann 1992: 249). La llegada del concreto armado permitió la construcción de edificios de altura dentro de un contexto que se elevaba un promedio de veinte metros, dejando sin efecto la norma que prohibía construir más alto que la torre de Santo Domingo.[23]

El paisaje urbano del Centro histórico cambió radicalmente de un paisaje eminentemente residencial, horizontal, homogéneo y organizado con trama y tipología colonial, a un paisaje discontinuo, tanto estilísticamente como en cuanto a alturas y usos. Esto colaboró significativamente con el deterioro y degrado de la ciudad, sofocada por una verticalidad excesiva y por la sobrecarga que significó su conversión a nuevo centro económico y comercial, construyendo edificios pero sin adecuar los servicios y la red vial a este nuevo uso.

La ciudad popular

La migración masiva de población rural hacia las ciudades de la costa y principalmente a Lima, se produjo por el agudo empobrecimiento del país como consecuencia del crac de 1929. La crisis económica trajo inestabilidad política que se tradujo en un Estado incapaz de generar planes sociales y urbanos para hacer frente a la ola migratoria que seguía su acelerado curso. La migración se tradujo en un enorme crecimiento urbano informal y paralelo que hizo colapsar los recursos y servicios de las ciudades.

Hasta 1930, Lima solo había crecido hasta un pequeño cinturón externo a lo que fueron sus murallas. Pero entre 1930-1970 y debido a los procesos de migración masiva, Lima se vuelca descontroladamente sobre sus tres valles, ocupándolos con baja densidad en un proceso intensivo de urbanización de terrenos de cultivo. Este es el período de expansión de la ciudad,[24] en el que se acentúa su aspecto árido debido a la pérdida de reservorios naturales de agua subterránea producto de a la urbanización acelerada, la pérdida de terrenos agrícolas y la mala gestión de aguas de regadío.[25]

23 Orrego Penagos, Juan Luis. Blog de Historia del Perú, América Latina y el mundo, siglos XIX y XX. http://blog.pucp.edu.pe/archive/1407/2010-4-7 Enlace 08/09/10

24 Ortiz de Zevallos (1992) califica esta etapa como *Ciudad expansiva.*

25 Ortiz de Zevallos (1992: 27) reporta que de 1992 a 2002 Lima perdió el 40% de sus áreas

Entre 1940 y 1961 se da la explosión demográfica más alta, con un crecimiento poblacional del 172 %. Es de considerar que este crecimiento es sobretodo registrado en los sectores marginales de la ciudad: en 1988, el 50% de viviendas del área metropolitana estaba ubicada en asentamientos informales (Ortiz de Zevallos 1992: 29).

Se forma así un gigantesco cinturón periférico de *pueblos jóvenes* que circunscribe a la ciudad formal entre el borde costero y la ciudad informal. "*Hoy Lima es una gigantesca barriada con pequeñas porciones de ciudad consolidada*"(Ludeña 2008: 76). Esto ha supuesto una verdadera revolución en el paisaje limeño, creando realidades urbanas y sociales opuestas y paralelas: una ciudad formal y consolidada, organizada en distritos ubicados en la llanura entre el borde costero y las primeras montañas de los Andes y una gigantesca periferia con un ritmo de crecimiento acelerado, que se ubica en estas montañas y sus quebradas, tapizándolas mediante malabares constructivos que permiten aprovechar hasta el último metro disponible. Simultáneamente se producen dos paisajes urbanos distintos,

> "*la producción oficial y otra que se da fuera de su radio de alcance: aquella cuyos sentidos y mecanismos se oponen diametralmente a los de la cultura oficial y a los establecimientos del sistema actual del Estado, y que paradójicamente ha marcado la pauta de construcción de la ciudad peruana del último medio siglo, a pesar de que casi la totalidad de esfuerzos de inversión estatal se han dado a sus espaldas*." (Takano y Tokeshi 2007: 13)

Este no es un fenómeno circunscrito a la capital, si no que se repite, en distintas medidas, en cada ciudad de la costa, e incluso algunas de la sierra. Es un proceso de auto urbanización que se inicia con la ocupación de terrenos públicos o privados por un grupo migrante, para luego construir las viviendas, y posteriormente, mediante la organización vecinal, pedir a las autoridades el reconocimiento de este nuevo pueblo joven y exigiendo la dotación de servicios públicos como agua, luz, alcantarillado u vías de acceso. El proceso de transformación de pueblo joven a ciudad popular puede tomar décadas, pero, como resultado de su origen y su mismo proceso de formación, ésta carece de espacios públicos proyectados.

Actualmente, los pobladores de la ciudad popular son la tercera generación urbana de los primeros migrantes, constituyendo algunos distritos populares una emergente clase media integrada a los sistemas productivos y de comercio. En Lima el 40% de la población vive en barrios populares y dos tercios de la vivienda en el Perú es autoconstruida (Takano y Tokeshi 2007: 12-15).

agrícolas.

ISSN 1139-7365

Paisaje de Lima: paralelamente conviven los pueblos jóvenes, la ciudad popular y ciudad neoliberal consolidada

La ciudad neoliberal y el espacio público

La década de 1990 marca el fin del terrorismo que asoló el país por veinte años. El espacio público es el lugar donde se exorciza el enclaustramiento forzado que se vivió durante ese período y es ahí donde se reflejan las motivaciones y tendencias del paisajismo desde los años 90. Este se caracteriza por una corrupción del paisaje y un paisaje corrupto por actitudes de todo vale y dejadez política así como de la irrupción de la economía neoliberal (Ludeña 2008: 76-77).

Luego de esto y en paralelo al fenómeno de la ciudad popular, el Perú y Lima en especial se vuelcan en el sendero de la economía neoliberal, privatizando los servicios básicos a compañías transnacionales. No hay un plan predeterminado de actuación, Lima se deja llevar hacia la economía global. Pero, según Ludeña, este cambio económico no tiene repercusión en el ordenamiento urbano, pues la ciudad no se adecua según un plan para hacerla apta y funcional para una economía de redes, acomodándose a ésta improvisadamente. *"La imposición de lógicas derivadas del actual modelo económico pasa por alto criterios mínimos como planificación o sostenibilidad."* (Takano y Tokeshi 2007: 41). Sin embargo se pueden identificar ciertas evidencias de una adaptación de la ciudad al sistema neoliberal, como la casi total desaparición de su tejido industrial y su reemplazo por la proliferación de la economía de bienes y servicios, organizados en precarios clusters. Lima participa de la globalización, pero no está inmersa en ella.

Como otras ciudades latinoamericanas tocadas por el proceso neoliberal, Lima ha experimentado al principio cambios de fachada que luego se han hecho estructurales: los megaproyectos de la empresa privada invaden la ciudad, que termina moviéndose según los intereses del capital (Ludeña 2006). Esta ola neoliberal contribuye también en la transformación del paisaje urbano, con edificios-logotipo de las transnacionales, que surgen en cualquier punto de la ciudad como verdaderos *landmarks* verticales y vidriados que referencian el paisaje eminentemente horizontal, desértico y polvoriento.

El paisaje y el espacio público contemporáneo peruano

En los últimos ocho años,[26] se han creado una serie de parques metropolitanos, los Parques Zonales, en el intento de crear desahogos verdes en el cinturón de de barrios populares asentados en los áridos cerros del Este. Estos parques zonales son cinco: Sinchi Roca (Comas), Lloque Llupanqui (Los Olivos), Capac Yupanqui (Rimac), Cahuide (Ate Vitarte), y Huascar (Villa el Salvador).[27]

A pesar de su innegable utilidad como desahogo ecológico y de esparcimiento, resultan ciertamente insuficientes frente a la inmensa superficie de territorio recubierto y convertido en ciudad. Prácticamente no quedan espacios libres en ella, y la *"incapacidad de planificar los servicios en la ciudad*" (Takano y Tokeshi 2007: 33) y la falta de planeamiento de su expansión urbana la ha privado de áreas naturales y agrícolas cercanas. Aunque tienen un planteamiento básicamente recreacional (con piscinas y campos deportivos) algunos, como el Parque Huascar, ponen mayor énfasis en el aspecto ambiental, constituyéndose tal vez en los ejercicios de paisajismo más claro en el espacio público de Lima de las últimas décadas.

Paralelamente, en el Centro de Lima se han llevado a cabo proyectos de puesta en valor de espacios urbanos preexistentes y de creación de nuevos espacios públicos con planteamiento paisajístico, como la Alameda de las Malvinas, el Parque de la Muralla y la Alameda Chabuca Granda, estas últimas intervenciones complejas de diseño e intervención paisajista que intentan recuperar para la ciudad la ribera del río Rímac.

Ludeña (2008: 77-80) clasifica la producción paisajística realizada desde los años noventa a nivel nacional, diferenciándola en los siguientes criterios: la búsqueda de una identidad nacional o de adherir a un estilo internacional, la producción formal o informal, la teatralización autorreferencial de la identidad o producción de intención ecológica, aunque no se incluye en su categorización el caso de los Parques Zonales.

De todos modos, la clasificación de Ludeña es muy completa, por lo que nos ceñiremos a ella para establecer los siguientes ejemplos de la producción paisajística contemporánea en el espacio público peruano.

26 Durante la gestión municipal de Luis Castañeda Lossio, elegido alcalde de Lima en el 2002 y reelecto en el 2006.
27 Datos de la página de SERPAR LIMA (Servicio de Parques de Lima). http://serpar.munlima.gob.pe/index2.html Enlace 21/6/2010

PAISAJE CHICHA[28] ACULTURADO

Obras que mezclan múltiples referencias temáticas, técnicas y materiales. Estas obras conforman entornos que resultan descontextualizados del resto de la ciudad tanto formal como culturalmente, configurando paisajes postizos y artificiales.

PAISAJE DEL NEO NACIONALISMO REGIONAL

La búsqueda de una identidad regional ha producido un neo-nacionalismo urbanístico, con obras auto celebratorias de la identidad de cada ciudad. Con la teatralización de lo propio y la referencia banal a la historia y tradición locales, se cae en el populismo urbanístico y el *kitsch.*

PAISAJISMO CHICHA DE REGISTRO PROFESIONAL

Constituyen el 80% de lo hecho en los espacios públicos en los últimos años. Dominado por la retórica de la chicha popular, con mezcla de colores, formas y materiales. Como ejemplo El *Parque del Amor*, en Lima, cuyas bancas le deben su influencia a las proyectadas por Gaudí en el Parc Güell de Barcelona.

28 Según J. Thieroldt, el término *chicha* tiene su origen en la *música chicha*, que terminó de formarse en el Perú a fines de la década del 70, fusionando los ritmos tropicales (cumbia colombiana y venezolana, el mambo y la guaracha) con melodías andinas (huayno), musicalizada con instrumentos electrónicos propios del rock. Esta mezcla musical entre lo selvático, lo andino y lo criollo costeño es reflejo de las sociedades pluriculturales como la limeña, por lo que el término *chicha* se usa desde los ochenta para referirse a la cultura híbrida del mundo popular urbano, en que con un gran afán de fusión se mezcla improvisadamente estas tres influencias. Para autores como Blume, la *chicha* es una síntesis caótica de múltiples y distintos aportes. Thieroldt, Jorge. *La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros.* En: *Debates de Sociología*. Pucp. No. 25-26. 200-2001. Págs. 187-211. Blume, Ricardo. *Buenas gentes pero muy especiales*. En: *Debate* No. 58. Lima, noviembre 1989.

PAISAJISMO POPULAR DE LA TRADICIÓN NAIVE

Elabora imágenes de elaborada factura artesanal, ingenuidad en sus intenciones y mezcla entre artificio y paisaje local. Un ejemplo de esto es el *Parque de la identidad Huanca,* mostrado en la foto del extremo derecho, otro espacio que tiene una clara influencia formal del Parc Güell de Barcelona.

PAISAJISMO DE TRADICIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL

Cercano a conceptos y diseño de la producción internacional. Son obras diseñadas por arquitectos formados con matriz europea ítalo-ibérica, con clara

influencia del urbanismo barcelonés. En Lima, existen ejemplos como el Parque Central de Miraflores y la Alameda Chabuca Granda (en las fotos) pero también hay ejemplos en Arequipa, Ayacucho y Huancavelica.

PAISAJE DE TRADICIÓN URBANO POPULAR. LOS JARDINES DE BARRIADA

Paisajismo espontáneo de intención ecológica en la ciudad popular. Parques residenciales autoconstruidos por los pobladores en el espacio público. Surgen para hacer frente a la aridez de los cerros circundantes de Lima.

NUEVO PAISAJISMO: PARQUES DE RETIRO

Surgimiento de los cementerios-parque como un acontecimiento importante del paisajismo peruano. Grandes extensiones de verde sin obstáculos, con superficies de agua y zonas de agrupamiento de árboles a modo de protección. Son parques con un diseño paisajista pero no para el disfrute del ciudadano.

NUEVO PAISAJISMO: EL ECOJARDÍN "SILVESTRE"
Otro tipo de paisajismo diseñado pero más cercano a los eco-parques de los ochenta y noventa. Son parques orientados a la sensibilidad por lo natural y silvestre. Ejemplos en Lima: Parque Metropolitano del río Rímac y Parque Loma Amarilla en Surco.

PAISAJISMO DE PREEXISTENCIAS. ESPACIOS HISTÓRICOS
Estas intervenciones son cercanas a la categorización del paisajismo de la tradición académico- internacional, pero con la condicionante que las remodelaciones de espacios históricos no permite grandes cambios en su configuración tradicional, con pocas licencias proyectuales a los diseñadores.

El arte en los espacios públicos contemporáneos peruanos

Se pueden identificar en esta revisión los criterios que sustentan estos proyectos, como son la representación y la anécdota como elementos articuladores de la transmisión de contenidos y mensajes; la inclusión de escultura y estatuaria como vehículo de esos contenidos; el verde y el tratamiento paisajístico como marco o fondo de estos elementos escultóricos, pero que pocas veces son en sí mismos el elemento donde se materializa la propuesta conceptual del proyecto;

Además de estos ejemplos, el trabajo de inventariado de gran parte del arte público de Lima (Crousse y Hamann 2007) así como la observación de distintos ejemplos de arte en los espacios públicos de diversas ciudades y pueblos del Perú, nos permite constatar ciertas características y problemáticas recurrentes:

En relación al arte contemporáneo:

- Se evidencia un anclaje en modelos de escultura pública conmemorativa y en la estatuaria figurativa. Muchos de los ejemplos contemporáneos de escultura pública parecen materializarse con el único objetivo de generar "ilustraciones tridimensionales" a través de la representación de personajes que encarnan la auto celebración de una identidad a menudo aún por definirse.
- Existe también una repetición de tipos, muchas veces desde composiciones escultóricas decimonónicas, que se toman desechando su función conmemorativa, para construir réplicas formales en los nuevos centros de

la ciudad. Éstos, a su vez sirven de modelos a la escultura pública de los nuevos barrios marginales, resultando en cada uno de estas repeticiones, por un lado un empobrecimiento tanto a nivel significativo como formal, y por otra parte la disociación entre obra y contexto. Este fenómeno de repetición también se da desde la capital hacia las ciudades de provincia.

En la relación obra - territorio:

- Preponderancia de obras-objeto, que mantienen su centro significativo en el interior de su propia frontera objetual, cerradas en sí mismas y autosuficientes a sus contextos, que no se abren a la relación con lo que queda "fuera de ellas".
- El paisaje contemporáneo peruano se construye mediante intervenciones centradas en la representación de figuras retóricas fácilmente identificables y rápidamente digeribles, configurando espacios públicos concebidos para su consumo inmediato y pasivo: son los "*espacios-espectáculo*".[29]
- Escasez de obras sustentadas en una relación específica con el territorio. En este sentido, se puede constatar que casi no existen obras que pudiéramos considerar "arte contemporáneo", pues se ignoran otros objetivos y posibilidades exploradas por el arte público contemporáneo internacional, como la creación de obras-lugar, obras espacializadas que posibilita nuevos espacios de interpretación a través de la percepción y la experiencia de la obra en el tiempo y el espacio; obras como respuesta a preocupaciones y condicionantes de sus contextos específicos, u obras planteadas como medio para generar espacios públicos significativos o para regenerar espacios degradados.
- Se han realizado pocas obras de arte público basadas en el bagaje cultural precolombino de configuración del paisaje. Existen sin embargo algunos artistas contemporáneos que si han orientado su búsqueda artística en la reinterpretación de los valores, principios, técnicas o estética de las obras precolombinas. Sin embargo, estos aportes de arte público van desapareciendo del espacio público debido al desinterés de las autoridades por mantenerlas y preservarlas. Se pierde así la posibilidad que se constituyan en ejemplos de un arte público basado en nuestra especificidad cultural. Esto indica que un arte público cuyo objetivo no sea la representación aún no tienen cabida en el imaginario de nuestras ciudades.

En relación a la gestión del arte público:

- Estas problemáticas están en estrecha relación a la falta, en el contexto peruano, de bases conceptuales de lo que son el espacio público y el arte público, así como las bases metodológicas para que la incorporación de arte público sea beneficiosa para los contextos en que se interviene.
- El vacío conceptual y de criterios va de la mano con un vacío político y administrativo en la gestión del arte público y de los proyectos de espacios públicos en el Perú: la falta de organismos especializados que orienten y gestionen estas prácticas, tanto a nivel de gobierno estatal como municipal, favorece que el planeamiento, creación y gestión del arte público recaiga directamente en las autoridades locales, no preparadas para tales tareas.

29 Definición qua acuña Ludeña.

Como consecuencia, se crean intervenciones de pobre factura, a menudo retóricas y ostentosas, que invaden e incluso destruyen lugares con un alto valor urbanístico y paisajístico.

Manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio

Este apartado pretende identificar la supervivencia de valores antiguos en la relación obra/entorno, no por una motivación nostálgica, sino como intento por rescatar la tradición cultural propia de construcción del paisaje, para que su reinterpretación pueda abrir otras posibilidades a los proyectos contemporáneos de intervención en espacios públicos.

En el contexto peruano, la pertinencia de enfocar la búsqueda de estas nuevas posibilidades en la relación obra/territorio se debe, por un lado, a que somos herederos de una base cultural precolombina en la que obra y espacio se confunden sin solución de continuidad y por otro lado, la escasez de arte público que se sustente en la relación con sus contextos hace urgente un giro en esa dirección.

Como hemos visto en los ejemplos de producción de espacios públicos contemporáneos, estos valores esenciales no están siendo aprovechados. Ciertos casos hacen referencia a la tradición precolombina cayendo superficialmente en retóricas conmemorativas del pasado, sin considerarse en profundidad aspectos fundacionales de la tradición precolombina, como son el situarse y organizarse siempre en relación al territorio circundante a través de proporcionalidades, equilibrios, complementariedades, o la síntesis geométrica, la austeridad, el uso racional y sostenible de materialidades adecuadas. Estos aspectos debidamente reinterpretados, podrían ser de utilidad para las obras contemporáneas en los ámbitos del diseño y arte en el espacio público, como medios para lograr una verdadera integración con los entornos y sus especificidades físicas y culturales.

Por otro lado, encontramos que estos valores sí están presentes en la cotidianidad de las labores productivas artesanales del mundo rural contemporáneo, que nos revelan que cuando no hay pretensiones artísticas ni conmemorativas, la conexión obra-paisaje todavía existe.
Bajo una lectura que sobrepasa su aspecto funcional, estas intervenciones utilitarias, arquitecturas e ingenierías populares o patrones de ordenamiento se convierten en potenciales referentes para el arte contemporáneo, como modos de intervenir armónicamente en el territorio.

Los ejemplos que aquí presentaré son parte de mi archivo fotográfico personal de las que llamo *manifestaciones estéticas espontáneas*, que he ido descubriendo y registrando en cada viaje a distintas regiones rurales del Perú.

Es cierto que para reconocer estas obras como provocadoras de espacialidad es necesaria la mirada cultural que las reconozca como tales. Pero esta mirada se va construyendo a través de la sensibilización y del aprender a reconocer estos valores tangibles o intangibles. Y este es el sentido de los ejemplos que planteo en este apartado, de proponerse como un punto de partida para reflexionar en la posibi-

lidad que la construcción del paisaje no pasa necesariamente por diseñar y crear entornos nuevos sino por dar valor a los gestos ya actuados en el territorio. Esta postura propone el aprender a ver y reconocer paisaje como una manera alternativa de construirlo.[30]

Definición

Llamamos *manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio* a ciertas expresiones contemporáneas que responden a necesidades funcionales y cotidianas de entornos rurales. Estas manifestaciones, que no pertenecen al ámbito artístico, tienen un alto valor estético y se constituyen como *landmarks* que referencian el paisaje, huellas humanas eminentemente efímeras (aunque no necesariamente) que crean *lugares* y cuyo centro significativo es la relación obra-territorio-utilidad. Se convierten en elementos ordenadores del territorio, el cual sin ellas es solo espacio indeterminado.

> "*La tierra puede ser infinitamente dividida, territorializada, encuadrada. Pero a menos que sea demarcada en alguna manera, la naturaleza por sí misma es incapaz de sensualizar la vida, hacerla atractiva, elevándola por encima de la mera sobrevivencia. El encuadre es la manera como el caos se convierte en territorio. El encuadre es el medio por el cual se delimitan los objetos, se destraban las cualidades y se hace posible el arte"* (Groz 2008: 17).[31]

Se desprende que referenciar el territorio tiene ya el valor estético de crear orden. Y decimos que el valor estético de estos elementos, estructuras y patrones de ordenamiento en el territorio es una manifestación espontánea pues no deriva de una búsqueda de efectos y resultados estéticos arbitrarios, sino de la pervivencia de tradiciones artesanales ancestrales y de la armónica interacción hombre/ naturaleza.

En este sentido, podrían considerarse como paisajes culturales con un carácter eminentemente contemporáneo y en continua evolución cuya existencia está relacionada a la temporalidad del proceso productivo.
Independientemente de nuestra mirada contemporánea que puede o no reconocerlo, existe efectivamente un valor estético intrínseco de estas manifestaciones, que podemos explicar de dos formas:

La relación con la herencia precolombina

En estos ejemplos cotidianos contemporáneos existe una herencia subyacente de tradiciones ancestrales que las relaciona con lo precolombino. Pero para identificar qué aspectos de esta herencia podemos hoy rescatar y reinterpretar debemos buscar el punto de partida que genera los resultados materiales y visuales que se manifiestan en el territorio.

---

30 Aquí encontramos una coincidencia con el concepto de paisaje que trata Francesco Repishti, como *"una invención cultural, una transformación de un lugar che puede hacerse a través de una operación concreta y directa o a través de un reconocimiento estético indirecto que se refiere a modelos visuales o artísticos o a esquemas de percepción (es decir, a la mirada que, en la observación de un lugar - o de su imagen - , compone y atribuye el valor de paisaje)." Repishti, Paesaggi in movimiento.* En: "Dizionario dei nuovi paesaggisti". Traducción de V. Crousse

31 Traducción de V. Crousse

Parece evidente que no es en lo formal que esta herencia se manifiesta ya que en ninguno de los ejemplos que mostraremos veremos la reutilización de elementos formales o iconográficos precolombinos. Estas conexiones habrá que buscarlas más bien en las motivaciones detrás de la forma, entendiendo cuáles fueron las respuestas que el hombre dio a los condicionamientos ambientales para satisfacer sus necesidades y qué tienen en común con las manifestaciones contemporáneas.

Podemos identificar como rasgos comunes el aspecto utilitario, la ritualidad intrínseca en los trabajos comunitarios, la capacidad de modelar el territorio mediante una interacción armónica entre hombre/naturaleza como estrategia de desarrollo y producción de los particulares recursos que genera cada medio ambiente (Canziani 2009: 35). Dentro de este aspecto, y fuera del mundo formal e institucionalizado, el agricultor sigue teniendo una relación íntima con la naturaleza, guardando de manera casi oculta o inconsciente trazas de la cosmovisión de sus ancestros, que se revelan en su quehacer cotidiano y productivo.

Estas manifestaciones heredan del mundo precolombino su valor estético no como una cualidad conscientemente buscada sino como consecuencia de un hacer y relacionarse armónicamente con la naturaleza y el entorno.

El proceso emergente

El valor estético de lo emergente reside en que alcanza configuraciones armónicas como resultado de la interacción entre hombre, comunidad, territorio y naturaleza.

El proceso emergente se despliega en el tiempo, durante el cual las intervenciones del artesano/campesino se van adaptando al territorio, al mismo tiempo que lo modifica. Lo emergente aquí se refiere a un orden que se constituye no en base a un plan intencional predefinido, sino por la retroalimentación de todos los elementos del sistema (hombre, comunidad, territorio, naturaleza, clima, etc.)

Estos procesos emergentes son más fácilmente identificables en entornos rurales, donde los procesos temporales de adaptación al medio son más largos y no son alterados por *atajos* a esta adaptación, como sucede en cambio en contextos urbanos modernos por el uso masivo de la tecnología.

Según estos dos criterios, podemos identificar dos grupos de manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio: *configuraciones intencionales* y *configuraciones espontáneas*:

CONFIGURACIONES INTENCIONALES

Constituidas por ordenamientos programados y artificiales en el territorio que derivan de valores heredados a través de técnicas y tradiciones constructivas, productivas y artesanales ancestrales.[32]

Estéticas que resultan de la interacción entre paisaje y construcción, logradas mediante faenas comunitarias organizadas en el territorio y en muchas de las cuales pervive un fuerte componente ritual.

32 *Manual de Técnicas constructivas del poblado de Vilcashuamán.* Instituto Nacional de Cultura. 2008.

TAPIZADOS

La disposición del secado de adobes se configura en relación al espacio y al elemento central de la plaza. Se utilizan materiales naturales que provienen del mismo contexto, de tal manera que la arquitectura y el paisaje se integran y complementan.

Plaza y pueblo andino cerca de Huaraz, Ancash.

APILAMIENTOS

Apilamientos de ladrillos de adobe dispuestos en configuraciones que hacen eco a la forma de los cerros de su entorno.

Camino a Caral, Ancash.

GRAFISMOS: CAMINOS

Las caminos de tierra afirmada forman dibujos lineales diversos que toman su forma del territorio que atraviesan. Las líneas son rectas y continuas en los terrenos planos de los valles, complejizándose en su sinuosidad a medida que el territorio se va haciendo montañoso. En su ascenso, forman dibujos rítmicos y zigzagueantes.

San Pedro de Cajas, Tarma, Junín.

Camino a Macchu Picchu, Cuzco.

GRAFISMOS: MUROS

Los corrales de ganado, herederos de la antigua tradición del trabajo comunal con alto grado de especialización. Hechos de muros de piedra, forman configuraciones gráficas que referencian el paisaje.

Algunos de ellos establecen relaciones entre elementos naturales; otros, entre los grafismos de los corrales con elementos importantes del contexto, creando un contrapunto entre lo natural y lo construido.

En otros se evidencia la herencia del principio de complementariedad del mundo precolombino, donde se equilibra la sinuosidad y organicidad del territorio natural con las configuraciones geométricas construidas.

Proximidades de la Laguna Conococha, Ancash. Camino a Chavín, Ancash.

Camino a Ayacucho; San Pedro de Cajas, Junín

ISSN 1139-7365

Callejón de Huaylas, Ancash

Cieneguilla, Lima.

LADRILLERAS

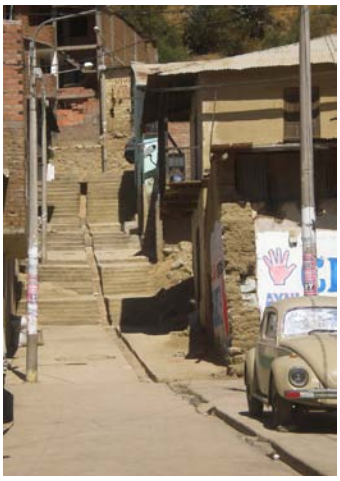
Grandes hornos abiertos para la elaboración y cocción artesanal de ladrillos. Son verdaderas arquitecturas utilitarias con clara influencia formal de las huacas precolombinas. Cuando el horno deja de funcionar, permanece en el paisaje como vestigio de las labores del hombre en el territorio.

Los ladrillos crudos se disponen en las proximidades del horno en ordenamientos y seriaciones para su secado al sol, y una vez secos, en apilamientos para su almacenamiento en espera de la cocción final.

La técnica de elaboración de ladrillos es heredera de la antigua tradición alfarera artesanal.

Cerca de Wari, Ayacucho.

Pueblo de Ollantaytambo, Cuzco


Huaytará, Huancavelica.

ESCALONAMIENTOS

La triple función de estas escaleras poli funcionales (escalera, acera y canalización del agua) genera una complejidad compositiva dada por el dibujo lineal vertical que forma el canal, dentro de una configuración de planos seriados horizontales. Tienen una evidente relación con las configuraciones logradas por las canalizaciones precolombinas y con los escalonamientos como manera de domesticar los territorios en pendiente.

Plaza de Armas de Quinua, Ayacucho.

Camino a Huanta, Ayacucho.

CANALIZACIONES

Estas canalizaciones abiertas, vienen desde el campo y en su recorrido atraviesan la ciudad formando dibujos que contrastan con la superficie lisa del pavimento empedrado. En el campo, los canales de regadío tienen líneas sinuosas que revelan la voluntad y necesidad de adaptarse a las ondulaciones del terreno.

Puente de piedras en el río. La necesidad de no oponerse a la corriente donde el caudal es más fuerte, obliga a adaptarse a esta dificultad generando una configuración escalonada de las piedras, que convierte este puente en algo singular.

CONFIGURACIONES ESPONTÁNEAS

Formadas por ordenamientos que derivan de una relación espontánea, emergente y sistémica entre comunidad y naturaleza. Estéticas que resultan de la complejidad de un orden orgánico que emerge de la constante adaptación al entorno e integración con la naturaleza.

MARCAS

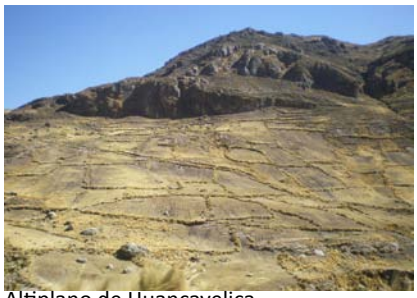
Conjunto de accidentes geográficos, canales de regadío, construcciones, caminos y corrales que forman configuraciones complejas de marcas, relieves y dibujos sobre el territorio.

Altiplano de Huancavelica.

Altiplano Ayacuchano

PARCELAMIENTOS

Límites lineales entre los terrenos cultivables demarcados mediante el ichu, vegetación del altiplano andino. Estos parcelamientos espontáneos no responden a una lógica y organización planificada, creando un orden emergente dependiendo de las distintas etapas del proceso productivo.



Altiplano de Huancavelica.

Paisaje andino cerca de Tarma, Junín.

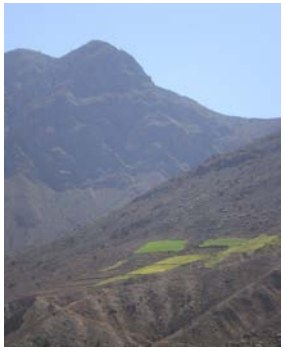
CONFIGURACIONES CROMÁTICAS

La interacción hombre-naturaleza colorea el territorio convirtiéndolo en un paisaje dinámico, variable y cíclico. Las cualidades pictóricas de algunas labores relacionadas con la agricultura, como la disposición de productos agrícolas para su secado al sol, o el cultivo en los cerros, cambiante según la siembra o la época del año, le confieren al territorio cualidades pictóricas.

La interacción hombre-naturaleza colorea el territorio convirtiéndolo en un paisaje dinámico, variable y cíclico.

Valle del río Fortaleza, Lima

Callejón de Conchucos, Ancash



Paisajes en el departamento de Ayacucho

Salinera de Maras, Cuzco.

Paisaje andino cerca de Tarma, Junín.

RELIEVES CROMÁTICOS
Relieves que crean ritmos volumétricos y fraccionados en el cerro. Cada terraza de cultivo es una parcela independiente, configurando un relieve cromático cambiante. Cada terraza adquiere una coloración individual dependiendo del cultivo o del grado de secado de la sal, pudiéndose transformar en un gigantesco relieve blanco. Los andenes son herencia viva de la domesticación del territorio por el hombre.

Algunas conclusiones

En este análisis se analizan algunas características de las maneras de configurar el paisaje en el Perú en las distintas épocas, así como se delinean algunas posibilidades de desarrollo del paisaje contemporáneo, en concordancia con la especificidad cultural local y con prácticas artísticas o paisajísticas basadas en la espacialidad, como la dimensión vivencial compleja y dinámica de experimentación e interacción con el ambiente.

Remontándonos al pasado precolombino vemos que el paisaje peruano es resultado de respuestas culturales a determinadas condicionantes y necesidades, identificando la cosmovisión como el marco cultural articulador de la comprensión del mundo y que rige y organiza a través de la ritualidad todas las manifestaciones humanas como parte de una naturaleza sacralizada.

La complejidad era parte de esta comprensión del mundo, que se manifestaba en una organización por pares complementarios que completaba cada aspecto de la naturaleza y de la vida del hombre como parte integrante de ella. Cada intervención o acción era un complemento al mundo natural, que en el tratamiento del territorio se traduce en el equilibrio y el sentido de proporcionalidad, en la complementariedad de las partes que forman una unidad, en la racionalidad, en los aspectos utilitarios y sagrados de las construcciones o manifestaciones culturales del hombre precolombino.

La modelación y transformación del territorio estuvo regulada por la cosmovisión y no por una voluntad explícita de *hacer paisajismo*. No hablamos entonces de *paisajes precolombinos*, sino que los relacionamos con el concepto contemporáneo de paisajes culturales, como manifestaciones conjuntas entre lo natural y cultural.
Con la colonia se disuelve la cosmovisión como marco cultural, para instaurarse otros modos de relación productiva entre hombre-territorio, cercana a lo que hoy entendemos por explotación de recursos. El nuevo marco cultural que se impone ubica al hombre fuera y sobre la naturaleza, de la cual se sirve para su subsistencia y riqueza, siendo esta nueva lógica la que se ha mantenido en el Perú republicano y contemporáneo.

La desmedida acción de la lógica de explotación del territorio ha marcado la manera de configurar los espacios públicos en el Perú contemporáneo: con el tiempo y los mayores recursos disponibles en estos últimos años gracias a las regalías de la explotación minera, se ha intensificado la producción de espacios públicos que apuntan a una artificialización del paisaje como signo de progreso, prejuiciosamente opuesto al no evolucionado estado originario y natural.
Por tanto los resultados que se logran en las configuraciones de espacios públicos contemporáneos peruanos son bastante lejanos a las enseñanzas que nos aportan tanto el tratamiento territorial y espacial precolombino como el arte contemporáneo espacializado y la configuración de espacios públicos de las tendencias internacionales contemporáneas.

Y es que las nociones antiguas de modelación del territorio no están reñidas con la contemporaneidad, como deja en evidencia su afinidad con ciertos ejemplos de producción artística contemporánea que son a la vez arquitectura y paisaje,[33] entendidos como manifestaciones culturales de un campo complejo y definido por oposiciones y dualidades entre lo construido y el territorio. El dinamismo intrínseco en la concepción unitaria del tiempo-espacio precolombino nos permite establecer relaciones con el concepto de espacialidad contemporánea basada en las experiencias dinámicas espacio-temporales del recorrer, transitar, del estar observando y pensando, lo cual implica estar relacionando (Crousse 2011)[34]. Los puntos de encuentro de las obras de estos contextos aparentemente tan disímiles se reflejan entonces en su espacialidad, en los aspectos sociales y colectivos, participativos, rituales y utilitarios.

Si nos encontramos en una época en que los intereses del arte contemporáneo y los principios de nuestro pasado cultural confluyen, ¿Por qué se hacen en el Perú intervenciones tan alejadas y opuestas a lo que nos enseñan tanto nuestra especificidad cultural como las prácticas artísticas contemporáneas?
Se hacen evidentes:

1) La desconexión e incomprensión de los principios de modelación del territorio precolombino. Se retoma lo precolombino únicamente de manera retórica o como repeticiones formales descontextualizadas y celebrativas.

2) El apego del arte público peruano al objeto como vehículo de una representación cruda y sin mediaciones.

3) La artificialización del espacio urbano configurado, como medio de justificar proyectos donde se invierten muchos recursos. El valor de lo artificial lleva a considerar que a menos naturaleza mayor es la evidencia de intervención. La necesidad de representación y artificio también confluyen en los proyectos donde se incluye el verde urbano, modelando la vegetación en

33 El campo expandido de Krauss trata sobre la problemática de las relaciones entre la obra y entorno. En este sentido se pueden establecer las afinidades entre el *Land art* y los monumentos arcaicos, y no en su filiación formal, relación que la autora desestima. Sin embargo, como admite, muchas de las obras arcaicas no occidentales son a la vez arquitectura y paisaje, compartiendo con cierto arte contemporáneo el hecho de ser manifestaciones de un campo complejo definido por la oposición obra/paisaje. Este tema está tratado con mayor profundidad en Crousse (2011), capítulo 1.

34 Para ampliar estos conceptos, ver el capítulo 1, Págs. 46-52 de la tesis doctoral de la autora.

configuraciones ajenas a su esencia natural.

4) Centrada en la representación ilustrativa y en la transformación hacia lo artificial del paisaje, la concepción de estos espacios está orientada a su consumo inmediato y pasivo, ofreciendo imágenes fácilmente identificables y rápidamente digeribles. Es una concepción contraria a la espacialidad, la cual permite crear un vínculo de interacción entre el paseante y el paisaje, que le exige al primero estar implicado mediante su permanencia, movimiento, recorrido y pensamiento.

5) Es tal vez en lo que hemos llamado las *manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio* donde se pueden encontrar vínculos concretos con las nociones de modelación del territorio precolombino. Encontramos que los valores de síntesis, racionalidad, equilibrio y complementariedad de estas manifestaciones cotidianas en entornos rurales, tienen sus raíces en las prácticas ancestrales que han sido heredadas y que siguen en uso.

Identificamos en estas manifestaciones espontáneas y no en la tendencia artificial y ampulosa del arte público contemporáneo peruano los referentes útiles para buscar una verdadera integración entre el arte público, los entornos y sus especificidades físicas y culturales.

Bibliografía

CROUSSE, Veronica. Reencontrando la Espacialidad para el arte público en el Perú. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona en enero de 2011. Publicación en línea TDX: http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0223111-123834/

CROUSSE, Veronica y Johanna HAMANN. Lima, desarrollo urbano y sus monumentos. 1535-2008. Investigación como parte del doctorado “Espacio Público y Regeneración Urbana” de la Universidad de Barcelona. 2007

BERQUE, Augustin et alt. Paisage, milieu, histoire. En: « Cinq propositions pour une theorie du paisage ». Seyssel sur le Rhone: Champ Vallon, 2003.

CANZIANI, José. Ciudad y territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009. 549 p.

CANZIANI, José. La organización del espacio andino. p. 28-37. En: L’ imaginaire, Año 1, no. 2. Mayo. 1991.

COSGROVE, Denis. Social Formation and Simbolic Landscape. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. 293 p.

ELIADE, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor,1985. 185p.

GROZ, Elizabeth. Chaos, territory, art. Deleuze and the framing of the earth. New York: Columbia University Press. 2008. 116 p.

GÜNTHER, Juan y Guillermo LOHMANN. Lima. Madrid: Mapfre, 1992. 340 p.

GÜNTHER, Juan. Evolución del paisaje urbano de Lima. P. 97-112. En: Revista Histórica. Tomo 42 (2005-2006).

HUAMANÍ, Frank. Breves reflexiones de la disciplina histórica aplicada a la investigación de paisajes culturales en el Perú. En: Illapa: revista latinoamericana de ciencias sociales -- Año 2, no. 5. Agosto 2009.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA INEI. Censos Nacionales 2007: XI de Vivienda y VI de Población.Sistema informático de Consulta de Datos.

LAJO, Javier. Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría. Lima: Amaru Runa Ediciones. 2005. 198 p.

LUDEÑA, Wiley. Lima: Con-cierto de-sierto barroco. ARQ, n. 57 Zonas áridas / Arid zones, Santiago: julio, 2004, p. 10 – 13

LUDEÑA, Wiley. Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica. Lima: Textos arte. Publicación de la Especialidad de Escultura de la PUCP, 2008. Pags. 59-84

LUDEÑA, Wiley. Lima y la globalización, una expansión urbana difusa. En: Identidades; reflexión, arte y cultura. Revista digital del diario El Peruano. Edición 100, 23 de enero 2006.
En línea: http://www.elperuano.com.pe/identidades/100/precisiones.asp.

Manual de Técnicas constructivas del poblado de Vilcashuamán. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 2008.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. En: “Paisaje y Arte”. Madrid: Abada, 2007. 266 p.

MADERUELO, Javier (Dir.), El paisaje. Huesca: Diputación de Huesca, 1997.

MADERUELO, Javier. El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005. 341 p.

MUJICA, Elías (Ed.). Paisajes culturales en los Andes: memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos. Arequipa y Chivay, Perú, mayo de 1998. Lima: Representación de Unesco en Perú, 2002. 244 p.
MUJICA, Elías. El páramo, ¿paisaje cultural? Paramundi, 2do Congreso Mundial de Páramos. Loja, Ecuador, 23/06/2009.

MURRA, John V. La organización económica del estado inca. México D. F.: Siglo XXI,

2007. 270 p.

NICOLIN, Pierluigi y Francesco REPISHTI. Dizionario dei nuovi paesaggisti. Milano: Skira, 2008. 347 p.
ORREGO PENAGOS, JUAN LUIS. Blog de Historia del Perú, America Latina y el mundo, siglos XIX y XX. http://blog.pucp.edu.pe/archive/1407/2010-4-7 Enlace 08/09/10

ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto. Urbanismo para sobrevivir en Lima. Lima: Apoyo - Fundación Ebert, 1992. 189 p.

RUIZ DURAND, Jesús. Introducción a la iconografía andina. Lima:IDESI/BID, 2004. 349 p.

ROSTWOROWSKI, María. Historia del Tawantinsuyu. Lima: IEP Ediciones, 1999. 359 p.

ROSTWOROWSKI, María. Reflexiones sobre reciprocidad andina. En:Revista del Museo Nacional-- Tomo 42. Lima, 1976.

SALAVERRY, José. Mirada de cóndor a los principales complejos arqueológicos del Perú prehispánico. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2007 (agosto).

SALAVERRY, José. Instrumentos y sistemas andinos. Medición, cómputo de tiempo y lugar en el Perú prehispánico. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2007(octubre)

SERPAR LIMA. SERVICIO DE PARQUES DE LIMA. http://serpar.munlima.gob.pe/index2.html Enlace 21/6/2010

TAKANO, Guillermo y Juan TOKESHI. *Espacio Público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias desde el sur.* Lima: Desco, Serie de Estudios Urbanos N. 3. 2007.

THIEROLDT LLANOS, Jorge. *La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros.* p. 187-211. En: “Debates en sociología” #. 25-26. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú--, 2000-2001.
UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. WORLD HERITAGE. CULTURAL LANDSCAPES h-ttp://whc.unesco.org/en/cultural-landscape#2 Enlace 17/7/2010

on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art

ISSN 1139-7365