

¿CAMBIAR LO QUE VEMOS, O ALTERAR LA MIRADA? INTERVENCIONES URBANAS EFÍMERAS EN LIMA EN EL SIGLO XXI

CHANGE WHAT WE SEE, OR ALTER THE LOOK? EPHEMERAL URBAN INTERVENTIONS IN LIMA IN THE 21ST CENTURY

VÍCTOR R. MEJÍA-TICONA

ORCID: 0000-0003-0140-2274

Pontificia Universidad Católica del Perú
PUCP

vmejia@pucp.edu.pe

Cómo citar:

MEJÍA-TICONA, V. (2023). ¿Cambiar la imagen o las miradas? Intervenciones urbanas efímeras. Lima, Siglo XXI. *Revista de Arquitectura*, 28(45), 168-186. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2023.68258>

Recibido:

2023-05-29

Aceptado:

2023-11-06

RESUMEN

El artículo analiza el arte efímero en espacios públicos en Lima, Perú, en el siglo XXI, contexto marcado por la violencia terrorista de décadas previas, la alteración del concepto de lo público, la recuperación macroeconómica y la crisis política e institucional del Estado. Se estudian cinco obras promovidas desde la institucionalidad o desde fuera de ella, estas son clasificables como arte contemporáneo y hacen uso del espacio público y la imagen arquitectónica. Desde un análisis comparativo, este texto estudia los acercamientos entre la arquitectura, el urbanismo y el arte efímero, y en qué medida estas disciplinas pueden consolidar un intercambio de aportes. Las conclusiones reflexionan acerca del impacto de estos trabajos artísticos en un rango amplio y diverso de la población, a diferencia de galerías y museos. Se evalúan sus aportes a la sociedad y a la ciudad, especialmente, sus mensajes de contenido crítico y reflexivo a través de la arquitectura.

PALABRAS CLAVE

Arte efímero, arte urbano, espacio público, imagen, Lima

ABSTRACT

The article analyzes ephemeral art in public spaces in Lima, Peru, in the 21st century, context marked by the terrorist violence of previous decades, the alteration of the concept of the public, the macroeconomic recovery and the political and institutional crisis of the State. Five works promoted from the institutions or from outside are studied; these are classifiable as Contemporary Art and make use of public space and the architectural image. From a comparative analysis, this text studies the approaches between architecture, urban planning and ephemeral art, and to what extent these disciplines can consolidate an exchange of contributions. The conclusions reflect on the impact of these artistic works on a wide and diverse range of the population, unlike galleries and museums. Their contributions to society and the city are evaluated, especially their messages of critical and reflective content through architecture.

KEYWORDS

Ephemeral art, urban art, public space, image, Lima

INTRODUCCIÓN

Con el reordenamiento geopolítico tras la Segunda Guerra Mundial, y en el contexto cultural pluralista de la posmodernidad, el arte adoptó nuevos y disímiles formatos¹, entre ellos el arte en el espacio público urbano². En occidente, hacia fines de los años 1950, los discursos del movimiento moderno en arquitectura —y sus conceptos de ciudad moderna— evidenciaban ya un agotamiento que vislumbraba un cambio de paradigma. Entonces el urbanismo afrontaba, entre otras problemáticas, los procesos migratorios del campo a la ciudad y el marcado aumento de la población urbana que ello generó.

Tras el CIAM XI (Otterlo, Países Bajos, 1959), el último en realizarse, el ámbito historiográfico evidenció las nuevas búsquedas en torno a la ciudad. En su libro de 1961, *Muerte y vida de las grandes ciudades* (2013), Jane Jacobs revaloriza las dinámicas domésticas y la riqueza de la vida y la escala barrial. En *Ciudad Collage* (1981) —publicado originalmente en 1978—, Colin Rowe y Fred Koetter critican el urbanismo moderno y reivindican la diversidad y la multiplicidad en la construcción de la ciudad. Asimismo Christopher Alexander, en su libro de 1979 *El modo intemporal de construir* (1981), examina el carácter rector que había impregnado el discurso de la ciudad moderna. Al problematizar el tema, Alexander sostiene:

Lo primero que debe reconocerse es que en cualquier sistema tan vasto como una ciudad existe un problema fundamental. Cuando una sola mente humana o un grupo de mentes reunidas conciben un edificio, naturalmente lo conciben como un todo y luego las partes ocupan su lugar, tanto para sustentar ese todo como para ser todos en sí mismas. Pero, cuando una ciudad crece, no lo hace en una mente humana ni en ningún grupo coherente de mentes. Una ciudad está formada por millones y millones de actos de construcción individuales. ¿Cómo podemos tener la certeza de que será un todo y no un caos difuso e incoherente, si se erige a partir de millones y millones de actos individuales? (1981, p. 374).

En aquel contexto de transición, desde mediados del siglo XX, el arte experimentó un proceso expansivo, no solo por la adopción de nuevos formatos, sino también al ampliar la esfera productiva del objeto para incluir el concepto. Asimismo, en ese sentido expansivo, el arte amplió su rango de acción/exhibición de galerías y museos hacia el escenario urbano, lo que pudo implicar una crítica intrínseca al circuito comercial y la institucionalidad artística. Asimismo, las obras fuera del ‘cubo blanco’ evidenciaban el interés de algunos artistas por sostener un vínculo directo con la realidad, con el transeúnte y con la calle.

¹ Aquella apertura disciplinar generó nuevos “lienzos” como el *land art* —ligado al territorio—, la instalación —definida por el espacio— o el *street art* —inmerso en la ciudad—, entre otros.

² En este texto, el uso del término ‘espacio público’ implicará inherentemente la referencia al espacio público urbano.

El grafiti fue —desde los años 1960— uno de los referentes de ese nuevo espacio del arte, con códigos y públicos distintos a los de galerías y museos, con un carácter contestatario y a veces vandálico al que se sumaron intervenciones urbanas y acciones efímeras. De esta forma, en las últimas décadas el arte ha ido diluyendo fronteras y generando nexos que hacen cada vez más compleja su apreciación y análisis, e incluso su definición, gatillando así el cuestionamiento a su propia condición artística. Además de la diversidad de formatos, la superposición de estos ha definido la condición interdisciplinaria del arte contemporáneo.

Hacia fines del siglo XX el arte en el espacio público estaba ya consolidado, y ha cobrado en el siglo XXI, en Latinoamérica, una particular complejidad en consonancia con las problemáticas sociales y materiales de sus ciudades. Por ello, para analizar las nuevas formas de apropiación del espacio urbano a través del arte, se propone a Lima como caso de estudio, considerando que hoy las ciudades se han consolidado ya como lugares permeables al arte efímero y de participación colectiva, un contrapeso a la pulcritud y elitismo del circuito galerístico y la institucionalidad del museo.

En este sentido, esas prácticas colectivas de arte, en función de su base expandida de creadores —artistas o no— involucrados directamente en el acto de la creación, acaban por extender el contingente de personas con acceso directo al proceso de arte, despegados de la idea del objeto artístico, de su recepción y apreciación estética en los espacios expositivos del museo de arte (De Oliveira, 2021, p. 117).

Estudiar el arte efímero en el espacio público implica reflexionar en torno al paisaje urbano y cuestionar los límites expresivos de la arquitectura. Los edificios son las células básicas que conforman la ciudad y, en ese sentido, las relaciones entre urbanismo, arquitectura y arte contemporáneo se hacen cada vez más fluidas. Los casos son vastos y de diversa índole, si bien ese acercamiento no ha esclarecido los nexos ni ha generado certezas, por el contrario, ha despertado más preguntas y debates. Como señala David Moriente, “las posibilidades de adaptación de la arquitectura en tanto que materia prima artística se han revelado poco menos que indefinidas y múltiples” (2010, pp. 270-271).

Aquella aproximación entre la arquitectura y el arte se plasma no solo en procesos y obras, sino también autores. Un caso referencial es la Bienal de Arquitectura de Venecia. En sus últimas ediciones, un número importante de pabellones nacionales son clasificables como sobresalientes obras de arte contemporáneo, propuestas que,

aparentemente, prestan poca atención a las premisas temáticas de la convocatoria. Se apunta esto no como un hecho negativo, pero sí sintomático. Cada vez son más los arquitectos que incursionan en el arte, práctica además apreciada desde la institucionalidad artística como un signo de apertura disciplinar. De esta forma, los aportes fluyen entre el arte, la arquitectura y la ciudad, y en ese contexto se plantea el presente artículo.

METODOLOGÍA

En este texto se estudian obras artísticas, arquitectónicas y espacios públicos en Lima, Perú. No se consideran piezas escultóricas o trabajos de muralismo, tampoco de grafiti, estencil o *wheatpaste*. Los casos de estudio son intervenciones artísticas de carácter efímero realizadas durante el siglo XXI, clasificables como arte contemporáneo, promovidas desde la institucionalidad o desde fuera de ella. Se hace un análisis comparativo de cinco obras seleccionadas por su concepción y realización en torno al espacio urbano y la imagen arquitectónica, obras que suponen una mirada panorámica, más no representativa, de un *corpus* más amplio. La elección de los casos de estudio ha considerado intervenciones que estimulan y potencian la dimensión connotativa de la arquitectura y el paisaje urbano, y que van más allá de la intención decorativa o formal.

El estudio de las obras evalúa y compara sus mecanismos artísticos, su capacidad para generar identificación ciudadana y dinámicas gregarias, así como para enriquecer la vida en comunidad. Asimismo, se analiza el impacto de las cinco propuestas en un grupo poblacional distinto al que suele visitar galerías y museos. Desde una mirada más amplia, se reflexiona también sobre el aporte del arte público al colectivo social y a la experiencia urbana. En ese sentido, la condición colaborativa entre público y artistas se ha consolidado en los formatos del arte contemporáneo, como también la experiencia vivencial del arte, sin embargo, Hal Foster advierte de ciertos límites al respecto:

Aunque muchos artistas y arquitectos dan prioridad a la experiencia fenomenológica, a menudo ofrecen casi lo contrario: una “experiencia” que nos es devuelta como “atmósfera” o “sentimientos” —esto es, como entornos que confunden lo real con lo virtual, o sentimientos que distan de ser los nuestros y aun así nos interpelan. Con el pretexto de activarnos, ciertas obras tienden a someternos, pues mientras más optan por los efectos espaciales, menos nos involucran como espectadores activos (2013, p. 14).

MARCO TEÓRICO Y ANÁLISIS

Lima no es una ciudad

En el Perú, los años 1980 y 1990 estuvieron marcados por la crisis provocada por Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (M.R.T.A.), grupos terroristas que perpetraron violentos ataques contra la sociedad civil y las fuerzas armadas y policiales, con un saldo de más de 69.000 muertos y desaparecidos (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003). Los atentados con ‘coche bomba’, los constantes cortes de luz o ‘apagones’ y las restricciones de los toques de queda introdujeron la percepción generalizada del miedo. Este se instaló en plazas y calles generando un concepto tergiversado de espacio público: los lugares de reunión y disfrute dejaron de serlo, se volvieron inseguros y restringidos, y los ciudadanos se alejaron de ellos. Durante los años 1990 se neutralizó a los grupos terroristas, y a inicios del siglo XXI la realidad-país consolidó un proceso de recuperación y estabilidad económica que fue mitigando aquella cultura del temor, si bien algunas de sus secuelas aún persisten.

Lima metropolitana tiene, al año 2023, más de 10 millones de habitantes. En torno a ella se puede leer o escuchar que ‘no hay una, sino muchas Limas’, frase cliché que puede ser una virtud o un eufemismo. Entre otros aspectos, la virtud radica en su amplia data histórica, desde su pasado prehispánico, la herencia de la ciudad colonial, su etapa republicana y los diversos momentos de modernidad que experimentó en el siglo XIX y XX. Es positiva su pluriculturalidad, nutrida por las migraciones del campo a la ciudad entre 1940-1980, procesos sociales que han conformado una ciudad mestiza y diversa. Sin embargo, también hay ‘muchas Limas’ por los marcados contrastes socioeconómicos a nivel urbano y las grandes brechas de infraestructura y equipamiento. Y por las rupturas entre sus habitantes, generadas por taras como el clasismo y el racismo, reforzadas por las grandes diferencias económicas. Lima no es una ciudad o, mejor dicho, no es una unidad: está partida en dos, en tres, o en cuatro. O en muchas partes. En ella los espacios públicos intentan articular esos fragmentos, con el arte como agente de integración.

En Lima, como en otras ciudades del mundo, el Centro Histórico reúne edificios y plazas emblemáticas, y entre ellas la más importante del siglo XX es la plaza San Martín (Figura 1). Este espacio y el monumento a José de San Martín fueron inaugurados en julio de 1921 para celebrar el Primer Centenario de la Independencia del Perú. Su importancia empezó a consolidarse en la tensión urbana y simbólica generada por su cercanía a la plaza de Armas, que reúne edificios de los principales poderes del país: el Palacio de Gobierno, el Palacio Municipal, la Catedral de Lima y el Palacio Arzobispal. A cinco cuadras, la plaza San Martín se definió como un espacio laico en torno a los negocios y el esparcimiento, con salas de cine, edificios de oficina, comercios, cafés y un gran hotel, el Bolívar.

Más allá de consideraciones arquitectónicas y urbanas, en las últimas décadas la plaza San Martín ha conformado una complejidad social y cultural excepcional. En ese sentido, Marc Augé señala que el concepto de 'lugar antropológico' es tanto espacial como social, y es aplicable a una casa, un barrio o una plaza pública. Augé indica que estos tienen “al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa. [...] Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos” (2000, p. 58). Desde mediados del siglo XX, las migraciones internas cambiaron el carácter de Lima, de su Centro Histórico y también de la plaza San Martín. Esta es hoy un lugar de diversidad, poblado por colectivos sociales y transeúntes espontáneos que se reúnen a debatir temas de actualidad. A esta plaza los limeños acuden para manifestarse en la celebración, la huelga y el mitin político, así como en las expresiones artísticas. Existe en este espacio una identidad colectiva promovida por una interacción social intensa, casi las 24 horas del día.

FIGURA 1

La plaza San Martín, en el Centro Histórico de Lima



Nota. Al centro, el monumento a José de San Martín, obra del escultor español Mariano Benlliure. Fotografía de Edi Hirose.

Abrir el centro

Tras la crisis económica, social y política de los años 1980 y 1990, la estabilidad de años recientes permitió una progresiva recuperación comercial, social y urbana del Centro Histórico de Lima. Con plazas y parques como espacios reactivados, el concepto de lo público se ha vuelto a instalar de manera sólida en el imaginario colectivo de los limeños, y en ese contexto el arte ha tenido una participación limitada, pero significativa.

Entender el espacio que habitamos en la ciudad como un lugar donde es posible manifestarse desde la pluralidad a partir de prácticas artísticas que fungen en escenarios formativos, culturales y sociales es una apuesta desde el arte, que contribuye al fortalecimiento de una ciudadanía sostenible y una ciudad sustentable, apuesta que sugiere promover valores de convivencia, inclusión, equidad e igualdad en los territorios de hoy (Marulanda-Montes et al., 2022, pp. 50-51).

Entre 2009 y 2012, se realizaron las tres ediciones de *Centro Abierto. Intervenciones de sitio específico en el Centro Histórico de Lima*, promovidas por Alta Tecnología Andina (ATA), Fundación Telefónica y el Museo de Arte de Lima (MALI) para desarrollar intervenciones urbanas de carácter efímero. La primera edición fue un concurso público que seleccionó cuatro propuestas presentadas del 23 de octubre al 1 de noviembre de 2009. Tras un segundo concurso público en 2010, la tercera convocatoria se ejecutó del 8 al 17 de junio de 2012 como un proyecto curatorial con artistas invitados y una obra seleccionada.

Como parte de la convocatoria Centro Abierto 2009, la obra *La foto salió movida* de Sandra Nakamura (Lima, 1981)³ intervino el Teatro Colón, un edificio emblemático de la plaza San Martín. Sobre su fachada hacia la plaza se colocaron miles de piezas de papel de 25 cm x 25 cm, impresas por uno de sus lados, las que a modo de mosaico conformaban una vista fotográfica a escala real de la boca del escenario del teatro, como se vería al interior de no existir los muros de cerramiento propios del edificio (Figura 2). Como una 'radiografía arquitectónica', la imagen evidenció algo que posiblemente muchos transeúntes desconocían, pues el Colón ha estado más de dos décadas cerrado tras una última etapa como sala de cine pornográfico. Al alterar la frontera entre lo público y lo privado, la propuesta de Nakamura trastoca los límites visuales entre el 'interior' y el 'exterior', y cuestiona la desconexión entre los edificios de valor patrimonial y los ciudadanos, que no se identifican con ellos, pues desconocen su arquitectura y su historia.

³ Sandra Nakamura estudió Arte en la Universidad de California en San Diego (Estados Unidos), y en la Universidad Bauhaus en Weimar (Alemania).

FIGURA 2
Sandra Nakamura. *La foto*
salió movida, 2009

Nota. Intervención en espacio público. Proceso de colocación de los fragmentos de papel de 25 cm x 25 cm sobre la fachada del Teatro Colón. Fotografía: Musuk Nolte.



FIGURA 3
Francisca Sánchez. *Yo y San*
Martín, 2009

Nota. Intervención en espacio público. Los andamios en torno al pedestal permitían subir hasta el nivel del monumento a José de San Martín. Recuperado de <http://franciscasanchez.cl>



También para Centro Abierto 2009, la obra *Yo y San Martín* de Francisca Sánchez (Santiago, 1975)⁴ implicó instalar una estructura metálica de andamios y escaleras rodeando el pedestal que eleva al monumento de José de San Martín a casi 15 metros del suelo (Figura 3). Así, los transeúntes accedieron al nivel de la escultura, en un ejercicio de curiosidad y aproximación a un monumento siempre distante. Más allá de la experiencia lúdica traducida en fotos y *selfies* de los ciudadanos, la intervención de Sánchez reemplazó la usual mirada contrapicada — desde abajo— por el reconocimiento horizontal al reducir el espacio físico, reflexionando a su vez sobre la distancia simbólica que se estructura en el imaginario colectivo en relación con los héroes, muchas veces figuras idealizadas en un ejercicio automático de validación, exento de cuestionamientos, incluso desconociendo sus méritos. En ese sentido de la interpretación, la figura idealizada del héroe es la escultura que de lejos se ve llana y pulcra, y que en el acercamiento de la mirada evidencia su real textura, sus grietas y rugosidad.

⁴ Francisca Sánchez es licenciada en Antropología Social por la Universidad de Chile, y magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile.

La obra *Una raya en la cuadrícula. La línea roja de la historia* de Elio Martuccelli (Lima, 1968)⁵ fue presentada en Centro Abierto 2012. Como anuncia su nombre, la propuesta instaló una línea roja de 200 metros de largo y 2 metros de ancho en la plaza San Martín. Fijada en el suelo con vinil adhesivo de alto tránsito, atravesaba diagonalmente la plaza hasta llegar al edificio La Encarnación, donde subía 15 metros por su fachada demarcada con pintura roja (Figura 4, Figura 5). Durante los diez días de su permanencia, la instalación no pasó desapercibida, por su escala y color alteró la percepción del paisaje urbano y generó preguntas y opiniones entre los transeúntes. Algunos pensaron que era una campaña publicitaria, la pasarela para un desfile, o incluso la franja de la camiseta de la selección peruana de fútbol. Ciertamente, Martuccelli pensó la propuesta como una cita a la memoria histórica de la ciudad: la línea seguía la orientación del Jr. Quilca, demarcado sobre un antiguo camino inca que unía el litoral y la sierra. En el siglo XVI, el urbanismo colonial seguía dos lógicas básicas para instalar una ciudad. Primero, un criterio funcional, elegir una zona ya equipada con redes de agua, sistemas de caminos, etc. Segundo, un criterio simbólico, instalar la ciudad sobre un lugar ya habitado como forma de imposición de una cultura dominante. Recurriendo a la memoria urbana, la línea roja reivindicaba el sentido de un camino inca que subsistió y logró irrumpir en la rígida cuadrícula de la ciudad colonial.

FIGURA 4
Elio Martuccelli. *Una raya en la cuadrícula. La línea roja de la historia*, 2012

Nota. Intervención en espacio público. Vista panorámica de la plaza San Martín, con la línea roja atravesándola diagonalmente, señalando el trazo de un antiguo camino inca. Fotografía de Elio Martuccelli.

⁵ Elio Martuccelli es arquitecto por la Universidad Ricardo Palma (Perú) y doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid.



FIGURA 5
Una raya en la cuadrícula...



Nota. Escalinatas de la plaza San Martín cubiertas con vinil de alto tránsito rojo. Fotografía de Musuk Nolte.

Además de compartir su condición efímera y su gran escala, las tres intervenciones cuestionan problemáticas ciudadanas en torno a la memoria, la historia y el patrimonio, si bien se diferencian en sus procesos artísticos y su empleo del entorno urbano. *La foto salió movida* recurre a un edificio de valor patrimonial y acentúa, entre otras, una acción: evidenciar lo que siempre ha estado ahí, la espacialidad interior de la sala, pero que no podemos ver por una barrera física, la materialidad de los muros del teatro. También fue necesario y pertinente el uso de la espacialidad de la plaza, pues el mosaico de papeles requería una distancia importante para apreciar la imagen como conjunto. *Yo y San Martín*, en cambio, apela a una escultura emblemática y acciona un mecanismo: ver lo que siempre ha estado ahí, el monumento, pero ahora de cerca, sin la distancia espacial definida por el gran pedestal que lo eleva. Habría que incluir acá otra ‘distancia’, la de la cotidianeidad y nuestras rutinas urbanas, que pueden ‘invisibilizar’ muchos elementos de la ciudad. Por su parte, *Una raya en la cuadrícula...* hace uso de la historia urbana para permitir algo: ver lo que alguna vez estuvo ahí, el trazo de un antiguo camino inca, pero que ya no existe por el devenir constructivo de Lima. Se sumaría a esto que muchos limeños desconocen la historia de su ciudad, al menos en términos de la historia como ciencia. En ese sentido, sobre el concepto de “lugar antropológico”, Augé señala:

Histórico, por fin, el lugar lo es necesariamente a contar del momento en que, conjugando identidad y relación, se define por una estabilidad mínima. Por eso aquellos que viven en él pueden reconocer allí señales que no serán objetos de conocimiento. El lugar antropológico, para ellos, es histórico en la exacta medida en que escapa a la historia como ciencia. [...] El habitante del lugar antropológico vive en la historia, no hace historia (2000, p. 60).

Bajo estos enfoques, las propuestas de Nakamura, Sánchez y Martuccelli promueven algo concreto: volver a ver la ciudad. Son ejercicios de la mirada para ver, y de forma diferente, lo que siempre ha estado ahí. Las tres obras también tienen en común que fueron ejecutadas con el apoyo de una organización cultural, una empresa privada y el museo más importante del Perú. Por otra parte, lejos de la institucionalidad, la obra de algunos artistas catalizó el sentir de los ciudadanos al criticar al poder político. Como sostiene Antoni Remesar:

El Arte Público, con independencia de sus prácticas, tiene como misión significar la ciudad, dotándola de ciertos “sentidos” y eso de dos maneras no necesariamente complementarias y muchas veces antagónicas: Como ejercicio del poder de las clases dominantes o, por el contrario, como ejercicio del poder —entendido como capacidad— de la ciudadanía (2019, p. 11).

La disputa y la crítica

La compleja problemática del transporte público en Lima está potenciada por un deficiente parque automotor, la informalidad de las empresas de transporte, la escasa planificación de las autoridades y una deficiente infraestructura vial. El tiempo que pasan los usuarios en los buses es cada vez mayor, por lo que este espacio de tránsito y anonimato, un 'no-lugar' según Augé (2000), ha empezado a cobrar connotaciones de espacio de permanencia. En muchos casos, es el lugar de trabajo no solo de conductores y cobradores, sino también de vendedores ambulantes que suben a ofrecer todo tipo de productos. En ese contexto, Juan Javier Salazar (Lima, 1955-Lima, 2016)⁶ creó la acción performática *Perú Express*, que realizó entre los años 2004 y 2015, cada 28 de julio, día de la Independencia del Perú.

Personificando a un vendedor ambulante, el artista subía a los buses de transporte público para ofrecer 'perucitos', piezas flexibles de aproximadamente 15 cm, hechos de tela y relleno blando, con la forma del Perú y con colores, ojos y boca de aspecto felino (Figura 6). En ese ejercicio de venta de objetos de aspecto lúdico, el discurso oral denotaba una directa crítica a la corrupción instalada en la institucionalidad política del país. La artista Karen Bernedo registró las intervenciones de 2006 y 2015 y editó dos videos. En el de 2006 se escucha a Juan Javier Salazar ofrecer así los 'perucitos':

Señores pasajeros. No quiero molestar tu lindo viaje, tu bonita conversación, pero como todos los gobiernos rematan el Perú por pedacitos, yo te ofrezco uno entero, y trae un Chile de yapa. Viene con un huayruro para la buena suerte en el relleno, y dos ojitos en Iquitos. ¿Cuánto te cuesta, cuánto te vale? En cualquier galería de arte de Miraflores o San Isidro, veinte dólares. Pero en este ómnibus, hoy, lo que sea tu voluntad, porque es la única fórmula instantánea para poner el país en las manos de sus habitantes. Señor, señorita, cómpreme el Perú antes que se me acabe, o terminen de venderlo (Bernedo, 2007, 4m 45s)⁷.

⁶ Juan Javier Salazar estudió pintura en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa (Portugal) y en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, y arquitectura en la Universidad Ricardo Palma (Perú). Es uno de los artistas contemporáneos más reconocidos del Perú.

⁷ Juan Javier Salazar. *Perú Express, una fórmula instantánea para poner al país en manos de sus habitantes*, 2006. Registro en video de Karen Bernedo (2007) de una intervención en espacio público de Juan Javier Salazar. Visitar en https://www.youtube.com/watch?v=hyxff7zy_-o

⁸ Lalo Quiroz estudió pintura en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y es magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador).

Como señala el discurso de Salazar, en décadas recientes el Perú ha asistido al profundo deterioro de su clase política. Evidentemente, el desprestigio se extiende a muchas entidades estatales: el Congreso de la República, el Poder Judicial, la Policía Nacional, entre otras. En torno a esa problemática, el 2 de abril de 2006, Lalo Quiroz (Cajamarca, 1968)⁸ y un grupo de 35 artistas ejecutaron *Se vende o alquila este local*, intervención urbana que cuestiona la institucionalidad del poder a través de la imagen de la arquitectura. La propuesta critica la corrupción en las instituciones del Estado que, al ceder sus responsabilidades a la inversión privada, se orientan a beneficiar únicamente a las élites económicas nacionales y transnacionales, sin considerar los intereses de la población.

FIGURA 6
*'Perucito', objeto flexible
con relleno blando, de
materiales y medidas
variables*



Nota. Juan Javier Salazar los ofrecía en venta durante la intervención en espacio público Perú Express. Fotografía de Víctor Mejía.

Para la obra se construyeron 29 paneles de madera de 2,4 m x 1,2 m, cada uno con ruedas en el borde inferior y una letra negra sobre fondo amarillo, para que alineados formen la frase “Se vende o alquila este local”. Durante casi dos horas, los artistas empujaron los paneles por el Centro Histórico de Lima y se detuvieron unos segundos frente a edificios de representación del poder: el Palacio de Justicia, el Palacio Legislativo, la Catedral de Lima y el Palacio de Gobierno (Figura 7, Figura 8)⁹. Por la sencillez y contundencia de la frase, como por la escala y color de los paneles, la intervención logró la atención y apoyo espontáneo de los transeúntes. Para evitar la represión policial, Quiroz obtuvo un permiso en una comisaría de la zona para trasladar peatonalmente los paneles, y como se puede suponer, no fue consultado por el color o aspecto de las piezas. Esa autorización formal fue presentada a los policías que intentaron, sin éxito, detener el recorrido.

FIGURA 7

Lalo Quiroz. *Se vende o alquila este local*, 2006



⁹ Lalo Quiroz. *Se vende o alquila este local*, 2006. Registro en video de Karen Bernedo (2013) de una intervención en espacio público de Lalo Quiroz. Visitar en https://www.youtube.com/watch?v=sEz2v_hXiHM

Nota. Intervención es espacio público. Los 29 paneles frente al Palacio de Justicia, en el Centro Histórico de Lima. Fotografía de Rodolfo Sotelo.

FIGURA 8

Lalo Quiroz. Se vende o alquila este local, 2006



Tanto *Perú Express* como *Se vende o alquila...* coinciden en una aguda crítica a la institucionalidad política y sus vínculos con la corrupción, situación que definió tristemente la realidad del Perú durante los años 1990 y 2000, crisis que se prolonga hasta la actualidad. Sobre la dimensión discursiva del espacio público, Adrián Gorelik sostiene que esta:

ha sido revalorizada en los últimos años como la dimensión propiamente política de la vida social, capaz de iluminar aspectos hasta entonces desatendidos tanto en la historia política como social: el espacio público es una dimensión que media entre la sociedad y el estado, en la que se hacen públicas múltiples expresiones políticas de la ciudadanía en múltiples formas de asociación y conflicto frente al estado. La aspiración a una ciudadanía activa políticamente, en el marco de la reconstrucción del *problema democrático*, es lo que justamente ha vuelto tan actual la discusión teórica e histórica sobre el espacio público (2010, pp. 19-20).

Nota. Intervención es espacio público. Los paneles frente al Palacio de Gobierno, en la Plaza de Armas de Lima. Fotografía de Carlos Cárdenas.

En cuanto a los mecanismos aplicados, mientras *Perú Express* fue desarrollada por una persona (Salazar) en espacios de escala humana (buses de transporte público), *Se vende o alquila...* implicó la participación de 35 artistas en un despliegue de escala urbana, en torno a edificios públicos de gran envergadura y representación simbólica. Asimismo, las estrategias de acción fueron distintas. Quiroz ejecutó una dinámica disruptiva, irrumpió en el paisaje urbano para alterarlo con elementos potentes por su tamaño, color y contenido (los letreros), pero sobre todo apelando a la imagen de los edificios, resignificando sus fachadas. Por su parte, Salazar optó por mimetizarse. A través de una dinámica cotidiana, la de un vendedor ambulante, el artista utilizó objetos muy pequeños (los ‘perucitos’) y su discurso oral como elementos cuestionadores. No apeló a una acción de gran escala física o visual, pero no por eso su acción perdió impacto ni contundencia.

Tanto *Perú Express* como *Se vende o alquila...* fueron obras desarrolladas fuera del marco de la institucionalidad: no tuvieron el apoyo de un museo o una empresa privada, tampoco fueron premiadas en un concurso. Al actuar de manera autónoma, Lalo Quiroz y Juan Javier Salazar tuvieron absoluta libertad creativa y crítica, pero también debieron resolver la logística y presupuesto de sus obras. Con esto no se sugiere que los trabajos presentados para Centro Abierto hayan tenido restricciones temáticas, pero sí que siguieron procesos distintos. Para sus intervenciones, Nakamura, Sánchez y Martuccelli tuvieron un equipo de técnicos y operarios trabajando con ellos, apoyo logístico para resolver permisos y documentación, así como una partida presupuestal. Asimismo, contaron con la difusión y prensa de las tres instituciones promotoras, ATA, el MALI y Fundación Telefónica. Esas condiciones solventaron el despliegue y escala de *La foto salió movida*, *Yo y San Martín* y *Una raya en la cuadrícula...* Por su parte, además de su autogestión y autofinanciación, Quiroz y Salazar contaron con el registro y edición en video de Karen Bernedo, trabajos de gran valor documental para entender la dimensión vivencial y performática de *Perú Express* y *Se vende o alquila...* En estas intervenciones los artistas fueron protagonistas de la acción misma, si bien la interacción de los transeúntes estuvo presente. En cambio, Nakamura, Sánchez y Martuccelli no fueron parte de las acciones, ellos diseñaron y construyeron mecanismos para la acción o reflexión directa de los ciudadanos.

Desde el ámbito académico se entiende a la arquitectura como un hecho cultural que supera al mero despliegue visual y el ejercicio de diseño, si bien muchas veces, desde la práctica profesional y la difusión en medios, se ve ‘reducida’ a eso. El entrecomillado es por el subjetivo uso del término, pues aquello no es poco: crear una obra de riqueza plástica y espacial no es tarea fácil. Sin embargo, el potencial comunicacional de los edificios no se revela automáticamente, y como indican los casos estudiados, las intervenciones artísticas en espacios públicos pueden ser el medio para voltear a ver y repensar la arquitectura.

CONCLUSIONES

En el caso de Lima, las intervenciones urbanas de Martuccelli, Nakamura, Quiroz, Salazar y Sánchez muestran que la reconstrucción del espacio público no parte solo del equipamiento material o la percepción de seguridad —que también contribuyen—, sino que se consolida en los ejercicios de crítica y reflexión, así como en las dinámicas colectivas que promueven la identificación y el debate. El espacio urbano, la arquitectura y algunos formatos del arte contemporáneo pueden viabilizar esas prácticas.

Con base en sus mecanismos particulares, las cinco intervenciones revisadas lograron un impacto importante apelando a elementos arquitectónicos y urbanos. *Se vende o alquila...* y *La foto salió movida* utilizaron la imagen de los edificios, evidenciando que además de su forma y función la arquitectura tiene una carga connotativa y comunicacional que la consolidan como elemento cultural. *Yo y San Martín* y *Una raya en la cuadrícula...* apelaron a la espacialidad de una plaza y la presencia de un monumento en propuestas basadas en el recorrido y la experiencia fenomenológica. *Perú Express* se sirvió de una dinámica cotidiana y espacios de transporte público para concretar un ejercicio compartido entre artista y ciudadano, la venta y compra simbólica del Perú. Las cinco intervenciones transitan entre la modificación de lo que se ve, el cuestionamiento y la crítica como detonantes y, en un sentido más preciso, la alteración de los modos de ver.

Más allá de los casos estudiados, es pertinente valorar el impacto de las intervenciones artísticas en el espacio público. Una consideración básica es que llegan a un rango más amplio y diverso de la población: es sabido que el arte tiene un carácter elitista y un alcance restringido. Sobre la fragmentación social de públicos del arte, Nuria Peist-Rojzman sostiene que:

la alta cultura y la cultura popular no son espacios estancos por dos motivos. Existe en cada ámbito una diversidad de manifestaciones. Además, estas manifestaciones viajan, cambian de mercados, se resignifican. Pero lo que considero preciso siempre recordar es que cada espacio social asume lo distinto reacomodándolo a lo propio. La cultura es también un mercado en el buen sentido del término: un lugar donde nuestra identidad se desenvuelve en un juego de intercambios que nos acerca a los otros, que siempre son algunos (2022, p. 664).

Más allá de la apreciación del arte como ejercicio visual, su análisis y debate suele ser endogámico, se limita muchas veces a intelectuales, artistas y algunos aficionados reunidos en conversatorios en galerías o museos. El arte en el espacio urbano no asegura que se expanda

significativamente la reflexión y el análisis, pero sí los propicia, o al menos abre más posibilidades. Como menciona Irene Herner Reiss, “el arte público no busca únicamente procurar placer, sino que, como en los tiempos prehistóricos, su cometido es exorcizar, provocar, escandalizar, ejercer el poder, transformar las cosas, rezar y realizar deseos” (2022, p. 147).

Además de expandir la llegada es importante el contenido de los mensajes, en especial, los de carácter crítico, particularmente en sociedades latinoamericanas donde urgen los espacios para el cuestionamiento político. En ese sentido, las intervenciones artísticas pueden hacer de la arquitectura y la ciudad potentes herramientas comunicacionales que consolidan el concepto de ciudadanía, sobre todo cuando el público no es solo espectador, sino también un agente participativo que se percibe entonces incluido. Así, “el lenguaje artístico (crítico) posibilita comunicar lo innombrable, el dolor, el malestar social, el hastío, y, al mismo tiempo, ayuda a convocar al otro, al diferente, al extraño...” (Pérez y Montoya, 2022, p. 114)

Desde la arquitectura y el arte, cambiar la imagen o las miradas son dos formas de revertir la crisis, dos maneras distintas, pero no excluyentes entre sí. Como se ha apreciado en el análisis, las obras apelan al cambio formal, la intervención física y la activación de mecanismos visuales para ofrecer posibilidades interpretativas a los transeúntes, que pueden tomarlas o ignorarlas. La tarea de cambiar las miradas y aguzar la postura crítica queda de nuestro lado, como ciudadanos. Ni el arte ni la arquitectura pueden cambiar —ellas solas— las mentalidades, pero sí pueden aportar algo importante en esa labor.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Víctor R. Mejía-Ticona: Conceptualización, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

REFERENCIAS

- Alexander, C. (1981). *El modo intemporal de construir*. Editorial Gustavo Gili. Trabajo original publicado en 1979.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa S.A. Trabajo original publicado en 1992.
- Bernedo, K. [Karen Paola] (11 de octubre de 2007). *PERU EXPRESS*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hyxff7zy_-o
- Bernedo, K. [Karen Bernedo] (24 de septiembre de 2013). *Se vende o alquila este local* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=sEz2v_hXiHM
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003). *Comisión de la Verdad y la Reconciliación en el Perú. Informe Final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- De Oliveira, L. S. (2021). El desplazamiento del arte: el vacío de los museos y la producción efímera del arte en las calles. *ARTE Y CIUDAD. Revista De Investigación*, (20), 101-118. <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.20.596>
- Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Turner Publicaciones.
- Gorelik, A. (2010). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Universidad Nacional de Quilmes. Trabajo original publicado en 1998.
- Herner Reiss, I. (2022). ¿Cómo pensar el arte público? A 100 años del muralismo mexicano. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LXVII (246), 121-154. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2022.245.83085>
- Jacobs, J. (2013). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing Libros. Trabajo original publicado en 1961.
- Koetter, F. y Rowe, C. (1981). *Ciudad Collage*. Editorial Gustavo Gili. Trabajo original publicado en 1978.
- Marulanda-Montes, A., Mejía-Amézquita, V. y Giraldo-Ospina, T. (2022). El arte callejero como herramienta transformadora para una nueva ciudadanía en Manizales, Colombia. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 24(2), 50-60. <https://doi.org/10.14718/RevArq.2022.24.4054>
- Moriente, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Ediciones Cátedra.
- Peist-Rojzman N. (2022). Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(2), 649-665. <https://doi.org/10.5209/aris.74751>
- Pérez, A. L. y Montoya, A. (2022). Protesta, arte y espacio público: Cuerpos en resistencia. *Bitácora Urbano Territorial*, 32(3): 109-121. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v32n3.102158>
- Remesar, A. (2019). Del arte público al post-muralismo. Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana. *on the w@terfront. Public art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, 61(1), 3-65. <https://doi.org/10.1344/waterfront2019.61.6.1>