

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

WILEY LUDEÑA URQUIZO

DE PARQUES Y ARTE PÚBLICO. A MODO DE ANTECEDENTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

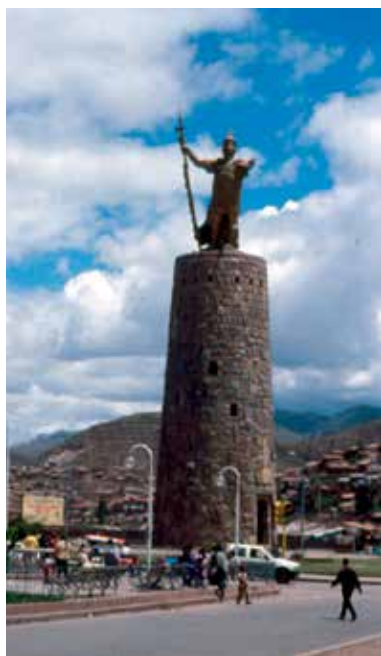
Estos son los rasgos que se encuentran de una u otra forma en aquellas obras impregnadas ya sea de un intento de neonacionalismo regional, o de huachafería aculturada o de celebración de lo chicha popular, así como de aquellas que se crean bajo el sentido de una motivación *naive*.

PAISAJISMO DEL NEONACIONALISMO REGIONAL

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

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

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” NEONACIONALISMO REGIONAL



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

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

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” HUACHAFERÍA ACULTURADA (1)



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

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

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

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

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

PAISAJISMO DE LA HUACHAFERÍA ACULTURADA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PAISAJISMO NAIVE

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

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” HUACHAFERÍA ACULTURADA (2)



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

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” HUACHAFERÍA ACULTURADA (3)



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

TRADICIÓN ACADÉMICO INTERNACIONAL (1)



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

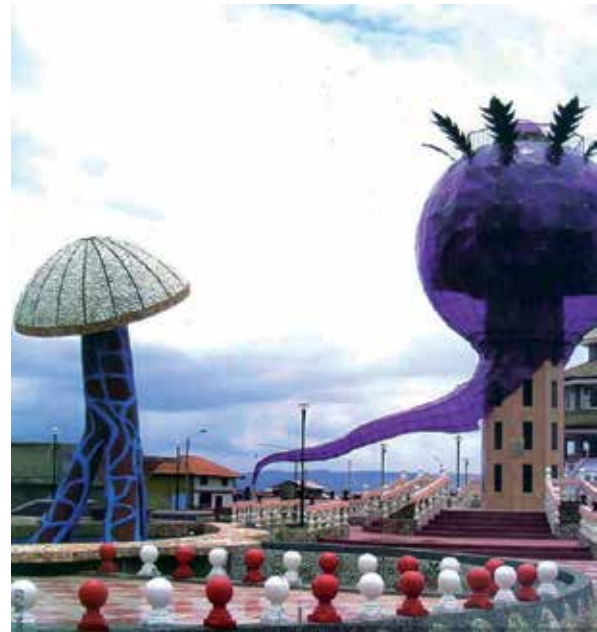
Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Parque Central de Miraflores (1994). 2) Parque Central de Miraflores (1994). 3) Parque Central de Miraflores (1994). 4) Alameda Chabuca Granda, Lima Cercado (1994). 5) Alameda Chabuca Granda, Lima Cercado (1994). 6) Alameda Chabuca Granda, Lima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

TRADICIÓN ACADÉMICO INTERNACIONAL (2)



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

TRADICIÓN “GUSTO POPULAR” CHICHA POPULAR - ANIMALES Y PLANTAS



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

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

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



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

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



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



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

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

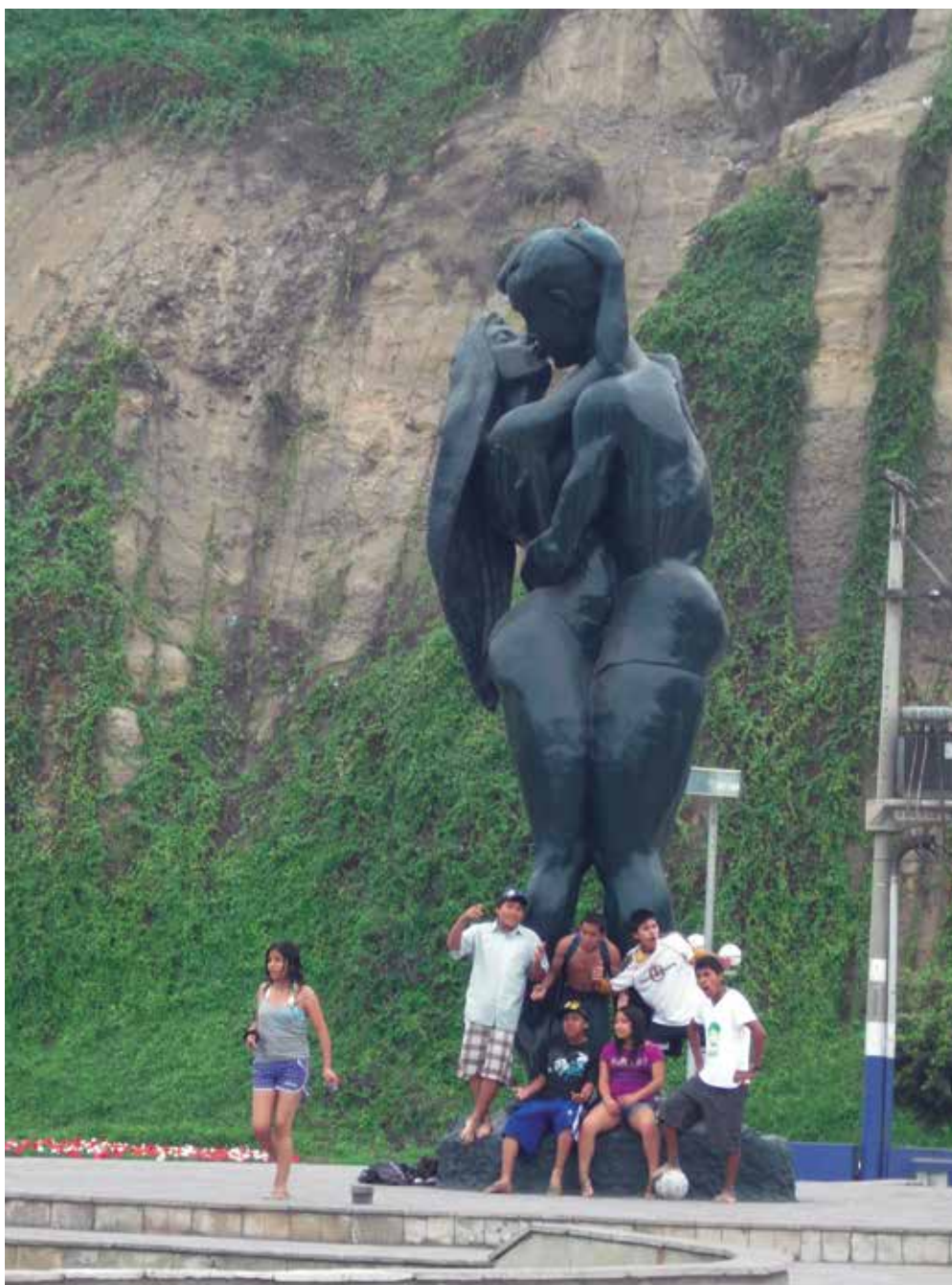


Imágenes: de arriba a abajo, de izquierda a derecha. 1) Monumento Al Labrador, valle Sagrado del Urubamba (2010). 2) Parque de Los Sombreros, Huancayo. Fotografía: huarilindo.ning.com. 3) Monumento a personaje inca, valle sagrado del Urubamba, Cuzco (2010). 4) Monumento a campesina, Talavera, Apurímac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

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



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



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

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

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

PAISAJISMO DE TRADICIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL

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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

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