

Subvertir la crisis

Arte en espacios públicos limeños. Pasado reciente

Víctor Mejía

Los procesos modernizadores, durante los siglos XIX y XX, generaron diversas formas de acercamiento y presencia del arte en la ciudad. Así como en el siglo XIX la literatura abordó la intensidad de las transformaciones urbanas —con Gustave Flaubert, Víctor Hugo, Walter Benjamin y Honoré de Balzac, entre otros—, en el siglo XX el cine, la pintura y el dibujo fueron las disciplinas más activas en la representación de la ciudad moderna. Las vistas futuristas de los arquitectos Antonio Sant’Elia y Mario Chiattone, la pintura expresionista de paisajes urbanos y la vida nocturna, así como las películas del neorrealismo italiano o el cine de Jacques Tati, son algunas referencias de esta centuria.

Más allá de la representación, el arte en espacios públicos se consolidó con la escultura en mármol o bronce y, desde mediados del siglo XX, se sumaron nuevas técnicas y formas escultóricas, mientras se consolidaban el grafiti, la performance y la instalación, ya sin la intención de perennidad y bajo códigos del arte contemporáneo. En el ámbito local, en décadas recientes, muchas intervenciones en el escenario urbano surgieron como cuestionamiento —y respuesta— a un contexto de crisis múltiple. A pesar de su carácter efímero, algunas de estas resultan vigentes por la actualidad de sus discursos.

Contextos críticos

En el reciente devenir del Perú figura como hito el retorno a la democracia, con la Asamblea Constituyente de 1978 y la promulgación de una nueva Constitución Política al año siguiente. Esa fue la antesala a las elecciones presidenciales que llevaron al arquitecto Fernando

Belaunde Terry a asumir su segundo gobierno (1980-1985). El candidato por Acción Popular se impuso a sus contendores del Partido Popular Cristiano, del APRA y de las más de diez agrupaciones de izquierda, como el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Izquierda Unida (IU) y el Frente Nacional de Trabajadores y Campesinos (Frenatraca), entre otros.

Las décadas siguientes estuvieron signadas por una triple condición de crisis. En primera instancia, una de carácter social. El conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990 supuso la fragmentación de la estructura ciudadana que, para ese entonces, se veía afectada por taras racistas y clasistas, ocasionando una nueva ruptura. Grupos terroristas como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) desataron una ola de violencia sin precedentes en el ámbito local. Así, los ataques armados, inicialmente efectuados en el sur del Perú, se extendieron a Lima desde mediados de la década de 1980. El conflicto, que hasta entonces parecía «lejano», se hacía presente en la capital. El año 1992 supuso un punto de inflexión una vez que, tras los atentados en la calle Tarata (Miraflores) y al Canal 2 (Jesús María), fue capturado Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso.

En segunda instancia, a ese contexto se le sumó la crisis económica del primer gobierno de Alan García (1985-1990). Si bien los indicadores económicos eran ya desalentadores, tras el intento de estatización de la banca (1987) se inició un proceso hiperinflacionario devastador. En tercera y última instancia, los tres períodos presidenciales de Alberto Fujimori (1990-1995, 1995-2000 y 2000-2001) significaron una progresiva pérdida del orden constitucional tras la disolución del

Congreso de la República en 1992 y el descrédito de las instituciones, desencadenando una crisis política. Desde entonces, se introdujeron prácticas dictatoriales que consolidaron otro mal endémico del Estado peruano: el desprestigio del aparato estatal como consecuencia de la corrupción. De esta forma, desde los años ochenta, una triple crisis sucesiva se consolidó en las estructuras sociales, los indicadores económicos y el panorama político. Crisis que, de alguna forma, fueron aplacadas en años recientes —particularmente, la social y económica—, pero que generaron secuelas que permanecen y actúan hasta hoy en día.

Acciones artísticas

La crisis del terrorismo generó la tergiversación del concepto de espacio público, aquel que convoca, reúne y —sin limitaciones de horarios ni costos— es propicio para el esparcimiento, la celebración y la protesta. El temor a los atentados terroristas y las restricciones de circulación (toque de queda) deformaron su carácter gregario: la calle y las plazas eran los lugares a evitar.

Pese a ello, algunas intervenciones artísticas tuvieron lugar en el espacio público.

Entre 1984 y 1987 estuvo activo El Bestiario, o Las Bestias, colectivo artístico conformado principalmente por estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. Una de sus propuestas más potentes fue la *Carpa Teatro*, obra calificable como performance, ensamblaje, instalación y arquitectura que, más allá de una categorización artística, fue sobre todo un proyecto cultural, político y social.

Contigua al Puente Santa Rosa, en el Cercado de Lima, y con el apoyo de Alfonso Barrantes (alcalde de Lima de 1984 a 1986), la *Carpa Teatro* se construyó con muy pocos recursos materiales, básicamente piezas recicladas que definieron su precariedad formal (figura 1). El espacio se concibió como un lugar gregario, abierto a la reunión de artistas, músicos, activistas y público en general, un ejercicio de vida comunitaria, colectiva y autogestionaria: «Una arquitectura construida desde la necesidad y no desde el ideal, desde la disponibilidad y no desde el capricho estético. Una arquitectura inmediata y efímera de estructuras inacabadas e indefinidas



Figura 1. El Bestiario. *Carpa Teatro*, 1986. Puente Santa Rosa, Cercado de Lima. Archivo Bestiario.



Figura 2. Eduardo Villanes. *Gloria evaporada*, 1995. Intervención en espacio público.
Gloria evaporada 5, fotografía análoga.



Figura 3. Lalo Quiroz. *Se vende o alquila este local*, 2006. Intervención frente al
Palacio de Justicia, Cercado de Lima. Fotografía: Rodolfo Sotelo.

que se encuentran en una etapa intermedia en la que la construcción y la destrucción se confunden, donde no quedan claros los límites entre el adentro y el afuera» (Fiebre 2017: 14).

Como señala Víctor Vich, salvo excepciones —como Foro Democrático o el colectivo Mujeres por la Democracia—, «Luego del autogolpe de 1992, la oposición a la dictadura de Fujimori se caracterizó por su debilidad simbólica, pero, sobre todo, por su incapacidad de articulación en cuanto a formar nuevos colectivos sociales. Con la estrepitosa caída de los partidos políticos en el Perú, las escasas acciones de protesta que se realizaban eran consideradas hechos aislados producto de grupos sin mayor fuerza política» (2015: 163). Ante aquellas limitaciones de la sociedad civil y la inoperancia de la oposición política, algunas intervenciones artísticas nutrieron de imágenes y discursos las posturas en contra del accionar dictatorial de Alberto Fujimori.

En 1992, personal militar del Estado secuestró y asesinó a nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) y, un año después, sus restos calcinados fueron entregados a sus familiares en cajas de leche Gloria. En 1994 encarcelaron a los culpables y al año siguiente fueron liberados por una ley de amnistía del Congreso. Entonces, Eduardo Villanes, artista egresado de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (Ensabap) retomó la caja de leche —parte del imaginario colectivo— para activar la crítica: alteró el rótulo «leche evaporada» para que se leyera «gente evaporada». Si bien el proyecto *Gloria evaporada* incluyó diversos formatos, sus acciones en espacios públicos datan de 1995: un grafiti-collage de gran escala en un muro interior de la Vía Expresa que decía «Evaporados»; una acción performática en una marcha contra la impunidad, y un acto de protesta pacífico, pero potente, en el que Villanes y numerosas personas recorrieron la Plaza Francia, la avenida Abancay y el Congreso de la República con la cabeza dentro de cajas de leche Gloria ya intervenidas (figura 2).

La elección de Alejandro Toledo como presidente de la república (2001-2006) significó el retorno a la democracia. Sin embargo, se agudizaron los cuestionamientos por corrupción dentro del Estado, situación que Lalo Quiroz y otros 28 artistas denunciaron con una intervención performática el 2 de abril de 2006. Cada uno transportaba un panel de madera de 240 x 120 cm, con soportes rodantes en el borde inferior y una letra pintada de negro sobre fondo amarillo, formando la frase que le dio nombre a la obra: *Se vende o alquila este*



Figura 4. Juan Javier Salazar. *Perú Express*, 2015. Vía Expresa, ruta del Metropolitano. Stills del video *Perú Express*, una fórmula instantánea para poner al país en manos de sus habitantes. Publicado en Karen Bernedo, 2018.

local. El recorrido por el Centro Histórico incluyó breves paradas frente a edificios institucionales de gobierno: el Palacio de Justicia, el Palacio Legislativo y el Palacio de Gobierno (figura 3). Con la imagen arquitectónica como representación del poder, la propuesta de Quiroz criticaba la corrupción y el servilismo del Estado en favor de una élite económica y social, una escena política corrupta en la que todo se compra y todo se vende. Como indica David Flores-Hora, «estamos inmersos en este consumismo y en las peculiaridades de una ciudad como Lima, con fenómenos como “Tacora”, “Azángaro”, “San Jacinto”, entre otros, donde se puede adquirir



Figura 5. En la performance *Perú Express* se incluyeron los «perucitos» de entre 10 y 15 cm. Juan Javier Salazar. *Sin título*, 2004-2015. Objeto flexible con relleno blando, materiales variables, medidas variables.

lo inimaginable. Este consumismo va más lejos que la oferta y demanda de mercancías, y en este contexto, el alquiler-venta llega hasta los cargos públicos» (2007: 73).

Ya en la década actual, los casos de corrupción estatal continuaron y evidenciaron la estructura sistémica del delito organizado. Como reacción a aquel contexto, los años 2004 y 2015, cada 28 de julio el artista Juan Javier Salazar desarrolló la performance *Perú Express* en los buses de transporte público de la Vía Expresa. Siguiendo la dinámica de un vendedor ambulante, ofrecía pequeños objetos flexibles con la forma del mapa del Perú, «perucitos» recubiertos de tela y con ojos y boca dibujados (figuras 4 y 5). Salazar cuestionaba así la podredumbre institucional del Estado a través de un mecanismo lúdico y una dinámica cotidiana, apoyado del siguiente discurso:

Señores pasajeros, no te 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 2006).

Lecturas parciales

La rusticidad de la *Carpa Teatro* —propia de sus limitaciones materiales, pero a la vez merced a su impronta visual intencionada— puede remitir, desde el ámbito artístico, al *arte povera* italiano; y, en el contexto local, a aquellas viviendas construidas, con esteras y palos, por los migrantes que llegaron a Lima y que debieron afrontar la pobreza en «invasiones» y «asentamientos humanos». Sin embargo, más allá de cualquier referencia formal, el carácter de la *Carpa Teatro* se basó en la conformación del lugar social: «Por sobre todo, la Carpa, mucho más que un producto era un proceso, en que la intervención y participación de las personas era lo que le daba realmente sentido. Por eso, su vida fragmentada, problemática y contradictoria es más importante que sus propios resultados formales, que se vuelven francamente secundarios en nuestra historia» (Martuccelli 2017: 311). En esa medida, y en esa época, un proyecto así resultaba subversivo: trastocaba el estado de miedo que el terrorismo había instalado en la ciudad.

La *Carpa Teatro* afrontó el espacio público con la intención de alterar el estado imperante. El Bestiario, con la participación de la colectividad civil, buscó modificar el escenario urbano y permanecer en él. En cambio, las estrategias de *Gente evaporada* y *Se vende o alquila este local* optaron por irrumpir de manera efímera en el escenario urbano, ambas con gestos formales de impacto visual a partir de un trasfondo conceptual elaborado. *Gente evaporada* asumió la dinámica de la marcha ciudadana, propia de la vida pública, para introducir las cajas de leche Gloria intervenidas como detonante crítico. En ese sentido, al igual que en la *Carpa Teatro*, se involucró al componente civil en una obra de ejecución colectiva. Por su parte, *Se vende o alquila este local* también utilizó un elemento formalmente potente, pero como un mecanismo que apostaba por la imagen inédita y, en ese sentido, transgresora. La escala de los paneles fue idónea para su traslado por la vía pública, así como para dialogar con la escala mayor de los edificios abordados. Parte de su impacto radicó en la acción como fenómeno inusitado, pero también en la identificación

espontánea de los transeúntes. El registro audiovisual de la acción (Bernedo 2006) da fe de ello.

En *Perú Express*, Juan Javier Salazar ejecutó una intervención urbana en solitario, en la que interactuaba con los ciudadanos usuarios del transporte público. A modo de un vendedor ambulante más, el artista optó por una estrategia distinta a las anteriores: lejos del impacto visual, buscó mimetizarse y, a través de ello, comunicar un discurso basado en el mensaje oral y en el objeto «comercializado». Comercialización simbólica que proponía una suerte de reivindicación de la idea de país que, en el ejercicio propuesto, volvía a estar en las manos de sus habitantes. Una intervención urbana de gesto sutil, pero potente como esta, puede remitir, entre muchas otras, a algunas propuestas del colectivo mexicano Tercerunquinto —usualmente relacionado al hecho urbano y arquitectónico— e influir en obras posteriores, como la intervención *Día del cobrador* (2016), de la artista peruana Damaris Paredes.

En relación con la imagen arquitectónica, la *Carpa Teatro* y *Se vende o alquila este local* siguieron estrategias distintas. Como se mencionó, la primera propuesta optó por una impronta desprolija que respondía a factores prácticos y simbólicos. La segunda recurrió a tres edificios emblemáticos de representación del poder del Estado, casos que pueden generar no solo referencias políticas, sino también lecturas históricas de carácter sociocultural. Tanto el Palacio Legislativo (Emile Robert, 1908; Ricardo Malachowski, 1926) y el Palacio de Justicia (Bruno Paprocki, 1926-1938), como el Palacio de Gobierno (Claudio Sahut, 1930; Ricardo Malachowski, 1938), poseen elementos formales de la arquitectura académica, el Neoclasicismo y el estilo neocolonial. En la primera mitad del siglo XX, algunas referencias formales se pueden relacionar con una élite social y de poder político, modos de representación de un *statu quo* que progresivamente se vio desestabilizado con la irrupción de los discursos y las formas de la arquitectura moderna. La polivalencia de la funcionalidad de las imágenes —y, de modo específico, de la carga simbólica de la imagen arquitectónica— permite que, un siglo después, una propuesta artística consolide un discurso desde el «otro lado»; ya no desde el seno de una élite política o social, sino en consonancia con las voces de reclamo e indignación ciudadana.

Las propuestas artísticas abordadas son solo algunas entre muchas otras ejecutadas en décadas recientes. Las cuatro se alejan del concepto tradicional de arte en espacios públicos, aquel que hasta inicios del siglo XX se forjó en el monumento conmemorativo de carácter

oficial, objetual y perenne. Si bien las cuatro propuestas varían en su tiempo de duración/permanencia —desde un par de horas hasta algo más de tres años—, todas fueron finalmente de carácter efímero, contestatario y crítico. El arte en la calle, o en la plaza, puede redefinir el espacio público como categoría urbana en cuanto lo doten de lecturas amplias y elaboradas. Y en esa medida, la postura política, a través de una propuesta artística, se puede comprender también en un sentido amplio:

La intervención en el espacio público por parte del artista tiene un sentido político. Y si no lo tiene en el sentido de atacar directamente a las instituciones sociales, lo tiene en el sentido de decir «Yo soy artista, esto es lo que yo creo y afirmo que esto es arte: este es el arte que hago», haciendo una equivalencia entre el arte y el arte que él, o ella, hace. En ese sentido, la intervención en el espacio público tiene que ir acompañada de una coherencia asumida en la propia vida de quien hace... (Villacorta 2017: 15).

Bibliografía

- Bernedo, Karen (2006). *Perú Express, una fórmula instantánea para poner al país en manos de sus habitantes*. Video digital, 5'15".
- Fiebre (2017). «Destruir para volver a construir: introducción al Bestiarío». En *Bestias (1984-1987)*. Ciudad de México: Fiebre Ediciones.
- Flores-Hora, David (2007). «Alquiler-venta CKE. Artistas corredores». *Arquitectos. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma*, n.º 22. Lima, octubre.
- Martuccelli, Elio (2017). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*, 2.ª edición. Lima: Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Villacorta, Jorge (2017). «Intervención en la ciudad». *UI, Revista de la Universidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*, año 2, n.º 3. Lima, diciembre.

Víctor Mejía. Arquitecto por la Universidad Ricardo Palma y magister en Historia del Arte por la Universidad Católica del Perú (PUCP). Además del ejercicio profesional, es docente de la Facultad de Arquitectura y de la Facultad de Arte de la PUCP, y jefe de la Oficina de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura. Ejerce como curador independiente, investiga y escribe. Ha publicado en diversas revistas de arquitectura y cine. Su primer libro, *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines 1987-2007* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007), fue premiado en la XVI Bienal Panamericana de Arquitectura BAO-2008.