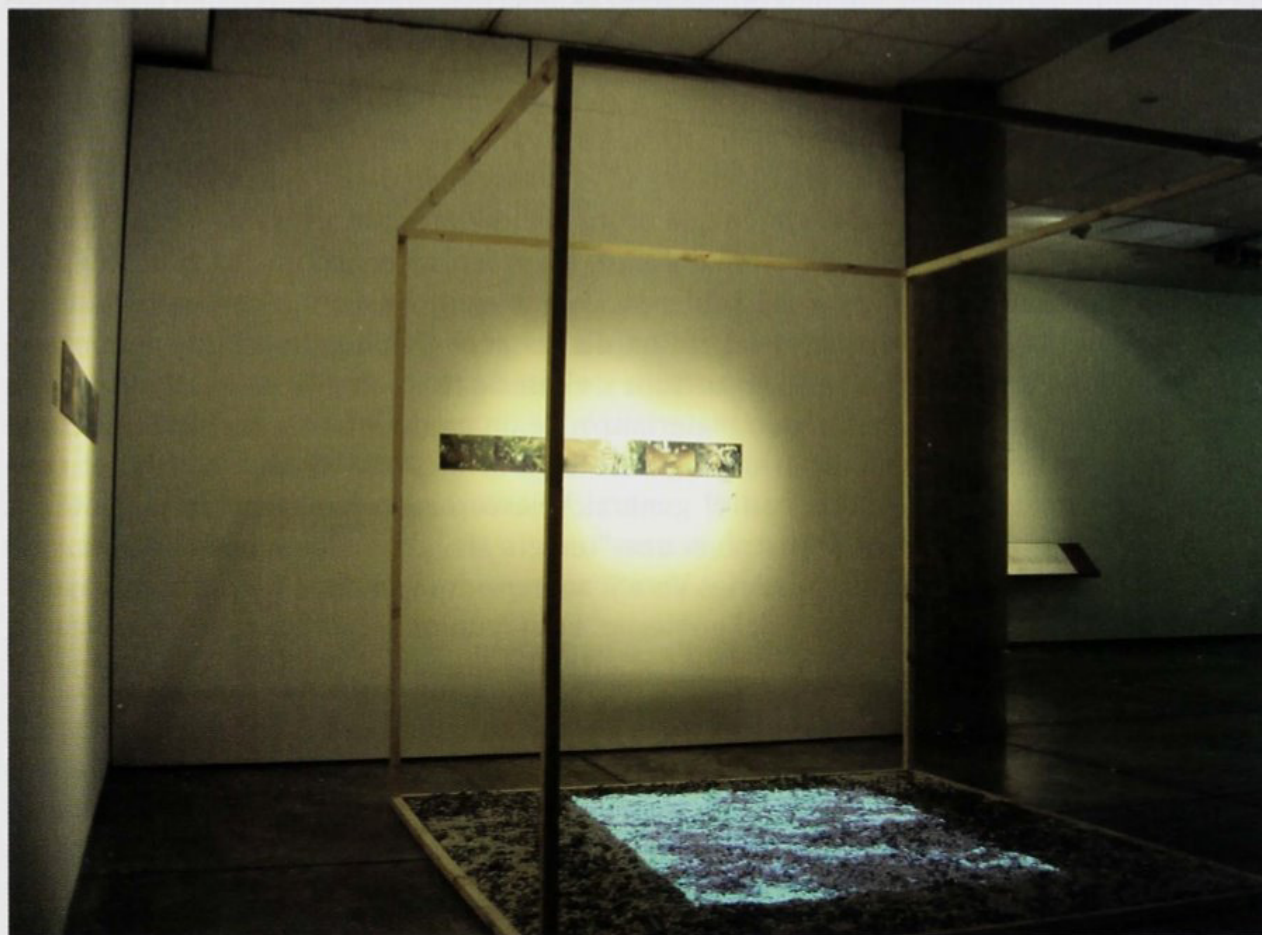


Augusto del Valle



*Ombú* (2006). Juan Luis Zegarra. ICPNA de San Miguel. Lima-Perú.

En una época en la que conviven distintos horizontes a partir de los cuales se interpreta lo «contemporáneo», se hace pública ciertas tendencias en lo visual que quieren ganar prevalencia para sí mismas. La ciudad de Lima como espacio público y el Perú como uno de los países de alto índice de crecimiento en América Latina nunca llegaron a consolidar una sólida cultura de museo. Los intentos por señalar ciertas rutas a través de las cuales la memoria de lo estético podría circular, en plataformas institucionales desde el Estado o desde la sociedad civil que articule el vínculo entre lo privado y lo público, se desvanece en el laberinto de las ocasiones perdidas. Esto ha ocurrido no solo por las limitaciones de nuestras elites ilustradas sino, sobre todo, por una permanente crisis en el ámbito de las

sensibilidades locales. El presente ensayo busca insertar en el contexto de una reflexión más amplia un conjunto de prácticas artísticas que han venido ocurriendo en la última década.

### Obertura

Sobre las prácticas del ahora llamado «conceptualismo global» en América Latina, Mari Carmen Ramírez (2001/2002), ha propuesto que pueden diferenciarse claramente hasta tres etapas. Una primera que hace su aparición en los años 60 en ciudades de Argentina y Brasil. Allí el espacio público se convierte en una suerte de insumo básico en la medida que el alegato político contra ciertas dictaduras latinoamericanas busca legitimarse por los efectos publicitarios del acontecimiento en la calle. Una segunda etapa surge en ciudades de Colombia, Chile, Venezuela y México entre 1973 y 1980. En esta etapa también hubo prácticas que exhibieron un fuerte acento ideológico-político, lo cual hace posible establecer una continuidad con lo que ya existía en Brasil y Argentina. Por último, una tercera etapa, «neoconceptual», propia de los años 80. Ramírez asimila este «neoconceptual» a la corriente globalizadora mundial y a las tendencias favorecidas por el mercado de la época.

El estudio de Ramírez no registra la lectura del caso peruano, el cual parecía haberse sepultado bajo el olvido. Las prácticas artísticas en los años setenta en el Perú se polarizaron entre un boom del mercado local que favoreció el buen oficio de la pintura, por un lado, y la agresiva política cultural del régimen que otorgó al folklore, a la artesanía y a lo nacional un importante papel. Por ello, en este contexto, las prácticas conceptualistas de la época no parecen tener un lugar visible. La diferencia, por ejemplo, con el caso argentino es esclarecedora. La dictadura militar argentina de los años 70 fue claramente autoritaria en lo político y sometió, mediante la tortura y el asesinato, a importantes cuadros de la izquierda. Allí el arte contemporáneo materializó, de un modo intenso, un fuerte discurso ético de oposición, portando una ideología de denuncia contra el sistema<sup>1</sup>. En el caso peruano, los militares alineados con el general Velasco se declaraban abiertamente en contra del sistema capitalista, y buscaban una “tercera vía”. Por ello algunos artistas, que aparecían como vanguardistas, Luis Arias Vera y, sobre todo, Francisco Mariotti, trabajaron para las plataformas de “arte total” del gobierno. Eran reuniones públicas que se realizaron en distintas zonas del país durante esta suerte de primavera estética dictada desde arriba.

Por ello no resulta exagerado decir que en Perú, no obstante haberse instalado la dictadura del general Velasco (1968-1975), o precisamente por ello, se implementaron desde el gobierno políticas culturales de izquierda, en una constelación específica de folklore, nacionalismo y vanguardia. Pero tal constelación antes de desaparecer –entre 1975 y 1980– a contracorriente de un nuevo gobierno militar que dismantelaba una a una todas

---

1 Ana Longoni (2000: 230) relata un caso interesante. «Dos obras de Juan Pablo Renzi de los primeros '70 pueden pensarse en secuencia con 'Tucuman Arde', como sus coletazos. En 1971 se organiza la muestra De la Figuración al Arte de Sistemas en el Camden Arts Center de Londres, en la que Jorge Glusberg lo invita a participar. Durante el Rosaríazo, un estudiante había sido muerto en la calle. Partiendo de este hecho Renzi preparó una fotografía en blanco y negro, ampliada a gran tamaño, de un muchacho tirado sobre el empedrado, boca abajo. Sobre ella pintó, con esmalte rojo, sangre chorreando sobre los adoquines. Adelante del panel, un balde simulaba estar lleno de sangre. En la parte superior de la foto, un texto en inglés anunciaba que 'esta sangre es sangre latinoamericana derramada en nuestra lucha por la liberación. Tarde o temprano habremos de cobrárnosla'. Acompañaba al conjunto un texto escrito que desarrollaba una serie de consideraciones estéticas, al que había colocado por nombre "Panfleto". Por ejemplo, en el Panfleto N°3, en una nueva versión del mismo conjunto presentada en México, se leía una interesante crítica al conceptualismo «La cultura burguesa siempre ha tendido a descontentidizar (sic.), todo acto de creación artística y este arte conceptual de hoy, no es más que la variante sin contenido (y sin sentido) de nuestros esfuerzos por comunicar mensajes políticos» (Op.cit: 231).

las reformas, estimuló una tensión política todavía deudora del horizonte de la Guerra Fría. La paradoja que constituye la supuesta o real salida de la escena de las prácticas conceptualistas por cerca de una década –los setenta–, es un tema de actual discusión. Por ejemplo, López y Tarazona (2007) instalan su reflexión en este supuesto o real vacío. Ellos enfatizan el hecho que los jóvenes artistas que se agruparon hacia fines de los años setenta, por ejemplo, en el colectivo Paréntesis o E.P.S. Huayco, parecían no conocer ni discutir los intentos vanguardistas locales de los años sesenta. Pero otro índice interesante, al parecer descuidado por estos intérpretes, es el hecho sorprendente que E.P.S. Huayco no haya sido invitado al principal acontecimiento documentable del no-objetualismo: *El Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Medellín/ Colombia, 1981.

El acontecimiento recibió pocas propuestas del Perú. No se puede pensar que la ausencia de E.P.S. Huayco haya sido por una falta de vínculo entre la escena peruana y el resto de América Latina, pues quien dirigió el evento fue Juan Acha, respaldado por las voces autorizadas de Alfonso Castrillón y Mirko Lauer. A Medellín, propiamente, fueron invitados proyectos y no artistas. En la muestra de no-objetualismo había mucha documentación, en planos y fotografía de diversas propuestas. Por Perú se pudo ver un grupo de proyectos de la plataforma *Signo x Signo*, entre los cuales estaba la acción «Lima en un árbol». Así mismo, «Perfil de la Mujer Peruana» de Teresa Burga y Marie France Cathelat. Y, finalmente, «Acción furtiva», del propio Castrillón. La escasa participación peruana en Medellín, sugiere que la discusión teórica en América Latina apuntaba en una dirección distinta a las prácticas locales del arte.

Y, no obstante, una posibilidad de lectura aún no explorada señala que la participación peruana en Medellín, por el contrario, si que establece continuidad con las propuestas de los años sesenta, al colocar el acento en el conceptualismo de Teresa Burga<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, tal participación señala también una posibilidad de futuro, con las propuestas de intervención urbana de *Signo x Signo*. El impulso de esta interesante plataforma de arquitectos y artistas, entre los que se contaban, Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar, Patricia López Merino y Armando Williams –no todos participaron de los mismos proyectos específicos–, otorga a tales propuestas un filo discursivo de sorprendente vigencia.

Estas primeras propuestas de intervención en la historia del arte peruano, son un antecedente importante que junto a otras como las de Esther Vainstein, Emilio Rodríguez Larraín, y de propio Jorge Eduardo Eielson, nos proporcionan una estética ciertamente relacional, sobre la cual el interesante libro *Post-Ilusiones/ Nuevas visiones –Arte crítico en Lima (1980-2006)–* sentenció «Hacia 1980 surgió en Lima un nuevo interés por los entornos naturales o urbanos, los materiales, los recorridos y su carga simbólica, a partir de los cuales se pudiera enunciar modos de pertenencia cultural. Un sentido poético trasladó referentes como el paisaje y el desierto hacia el imaginario colectivo. Esta actitud se vio reforzada por el regreso de unos artistas peruanos durante la década de los '80, que venían de asimilar modos del conceptualismo europeo, y con los comportamientos de otros

---

<sup>2</sup> Acerca de la propuesta de Burga-Cathelat se desata una interesante polémica entre Lauer y Acha, al regreso de Medellín, en una reunión pública llevada a cabo en la Alianza Francesa de Miraflores. La polémica es acerca del sentido mismo del perfil de la mujer trabajado en la propuesta, si es asimilable a los discursos descriptivos de la sociología local o si tiene algún punto de encuentro con las representaciones de la mujer en la pintura peruana, por ejemplo. A Acha esto parece tenerle sin cuidado. Lauer citado en Burga y Cathelat (1981: 269) concluye «No existe aún en el Perú un Arte Conceptual. Lo que existe es una serie de tanteos. Pero quisiera cerrar haciéndome y haciéndoles una pregunta: ¿qué relación tiene todo lo que vemos al recorrer todos los paneles y mirar toda la presentación? La manera justa de mirar esto, me parece, es comparar a esta mujer "conceptual y sociológica" con todas las mujeres que nosotros vemos en el figurativismo peruano, en la medida que una propuesta conceptual como ésta, reclama la palabra arte, en esa medida está entrando en debate, está entrando a discutir».

artistas provenientes tanto del no-objetualismo político como de la escena de galerías de Lima» (2007: 192).

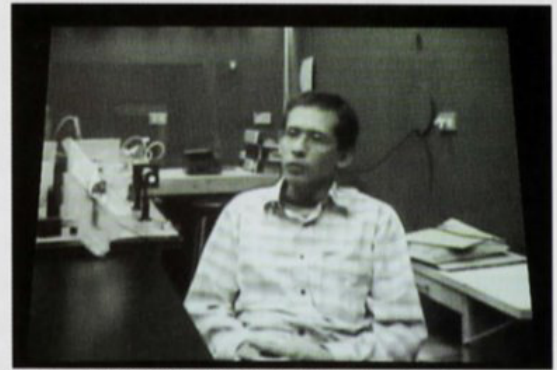
Lo de «relacional» viene al cuento pues apunta hacia una clara ruptura con la recepción contemplativa del arte, para acercarnos a una estética que pide diversas formas de participación. Una certera crítica que coloca ante nuestros ojos, por ejemplo, la ausencia de políticas públicas acerca de los usos del espacio que sean compartidas y sostengan reglas mínimas de convivencia.

### El espacio urbano «intervenido»

Entre 2002 y 2003 se realizó bajo la plataforma del Museo de Arte de San Marcos un interesante proyecto, un laboratorio y al mismo tiempo un seminario acerca del binomio arte-naturaleza, que buscaba romper con la monotonía del trabajo individual con vistas a exhibición en sala.



*Frecuencia Cero* (2002/2003). Félix Tapia. Prueba de intervención sobre el espacio público de la Unidad Vecinal N°3, Lima-Perú.

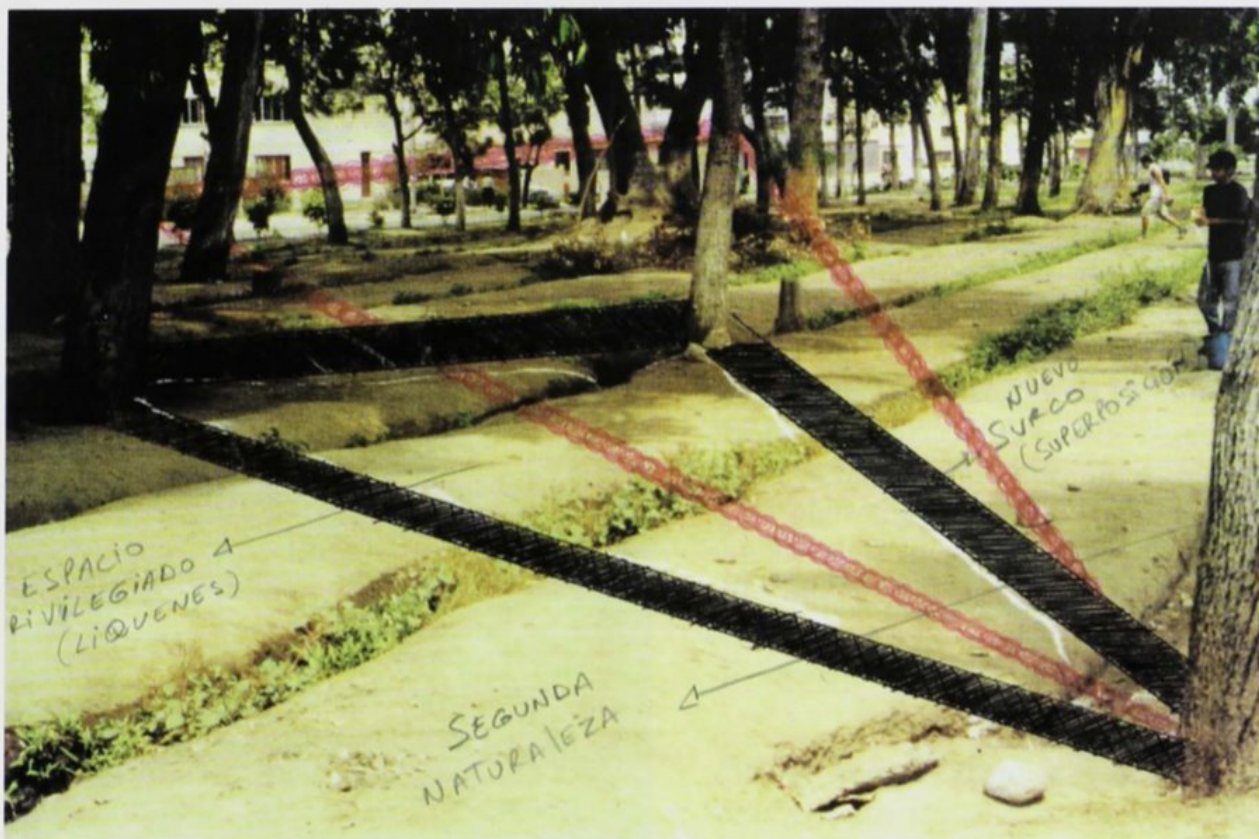


*Crónica UV-3* (2006). Félix Tapia. Video-Instalación. Entrevista a un físico puro en su gabinete. Icpna de San Miguel. Lima-Perú.

Se privilegió el proceso. Félix Tapia, Angie Bonino, Christians Luna, Juan Luis Zegarra y Jorge Izquierdo comenzaron una interesante exploración de vínculo entre iniciativa personal y plataforma pública, aceptando un área verde de la ciudad vinculada a la Unidad Vecinal N°3 (UV3). Dirigidos por Víctor Manuel Manrique, el proyecto muy pronto se convirtió en un importante núcleo conceptual para plantear la posibilidad de hacer confluír una estética material del territorio y la carga simbólica de memoria de ese lugar específico. Lo de estética material está asociado a lo que el colectivo bautizó como «El bosque», que era el propio territorio a intervenir. En cambio, su memoria era consustancial al significado de la UV3 en tanto espacio de un antiguo y recordado experimento social de la modernidad en el Perú<sup>3</sup>.

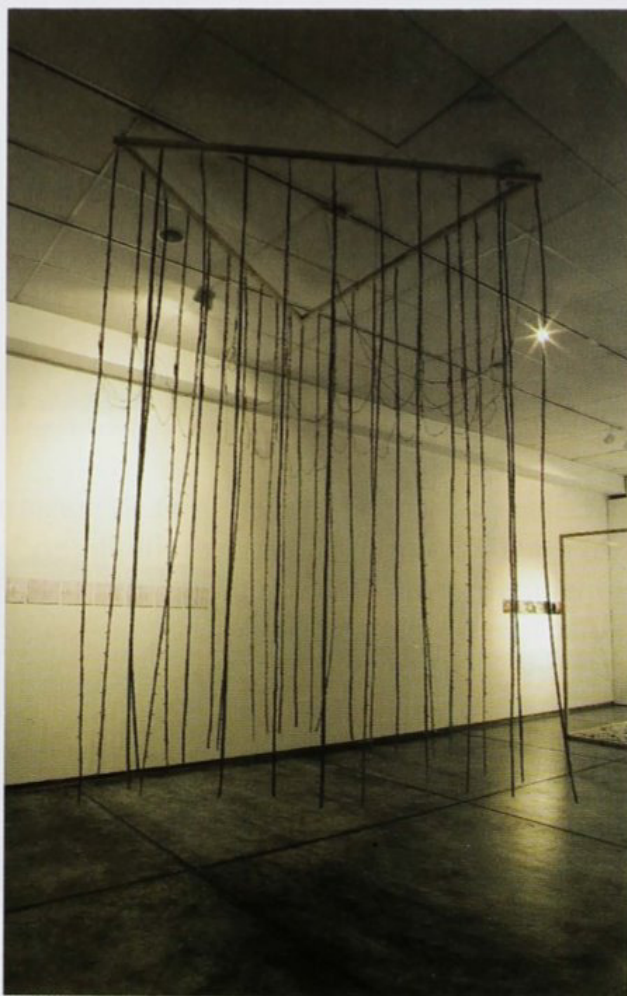
No es este el lugar para retratar la

3 El proyecto de las unidades vecinales como *leitmotiv* de jóvenes políticos modernizadores, desde 1940, fue un importante discurso que pretendía cubrir la explosión de un crecimiento poblacional imaginado todavía, como la contraparte social de la industrialización. Las familias obreras no tenían en donde vivir. La Unidad Vecinal N°3, significó una suerte de experimento social del Estado, en el que fueron convocados ciudadanos que debían cumplir un determinado perfil obrero. Uno que aspirara a una mejoría en su calidad de vida. El tratamiento de las áreas verdes –en tanto una forma más, entre otras, del espacio público– es también un tema interesante desde el punto de vista de esta construcción utópica.



*Eclipse* (2002/2003). Christians Luna. Diseño de intervención sobre el espacio público de la Unidad Vecinal N° 3, Lima-Perú.

totalidad de la experiencia. Quisiera narrarla solo a partir de postular una interesante oposición entre tres tipos de proyectos. Uno más bien de corte atemporal y lúdico, el de Félix Tapia, que buscaba desatar en el transeúnte ciertas sensaciones vinculadas al mismo acto de percepción. Una suerte de “trampa” de espejos diseñada para ser instalada en alguna zona del territorio-bosque. A diferencia de este había un segundo proyecto, más bien de corte «relacional», el de Christians Luna. Era una lectura de las zonas deterioradas del bosque por su uso como letrina pública. Buscaba señalarlo para producir un cambio de signo en la percepción diaria del habitante de la UV3. Por último, el proyecto de Juan Luis Zegarra apuntaba en una dirección transversal a ambos. Interesado en la ecología, desde sus años de estudiante, Zegarra hacía énfasis en una lectura de la luz y la sombra que pudiera servir a una experiencia del silencio en medio de un lugar polucionado por el ruido y el caos urbano.



*Eclipse* (2006). Christians Luna. Instalación. ICPNA de San Miguel. Lima-Perú.

## El Parque de la Exposición

En el año 2007, un grupo de artistas, entre los que se encontraban nuevamente Christians Luna y Juan Luis Zegarra, intentó un nuevo despliegue, esta vez en el Parque de la Exposición<sup>4</sup>. El Parque de la Exposición existe en Lima desde 1872, con ocasión de un importante acontecimiento que seguía la pauta de las exposiciones universales europeas. Como edificación y territorio es un significativo documento de la modernidad europea del siglo XIX. Su modo de atravesar el siglo XX fue silencioso hasta que, en 1998, fue remodelado bajo nuevos patrones para convertirlo en un espacio de concurrencia masiva.

El reto que asumían ambos artistas, esta vez, era materializar sus proyectos teniendo en cuenta la escala tanto espacial como histórica del monumento.

En «Territorio tomado: Sueños habitados» Luna instala en un árbol un cubo hecho de esteras. Su pretensión, señalar la precariedad vinculada al problema de la vivienda en Lima, sufre sin embargo una transformación. Sus volúmenes de geometría simple y primaria se pierden en la escala del monumento. Por su parte Zegarra en «Refugio instantáneo: Ósmosis», otorga a su emplazamiento de telas blancas tensadas colocadas en algunos árboles, un valor ecológico pues sirve de filtro ante la contaminación exasperante del entorno, y en la



*Refugio instantáneo: Ósmosis* (2007), Juan Luis Zegarra, intervención habitar, Parque de la Exposición; Lima-Perú.



*Territorio tomado: Sueños habitados* (2007), Christians Luna, intervención habitar, Parque de la Exposición; Lima-Perú.

suciedad que estos cargan con los días, evidencian la huella dejada por las partículas de polución.

Los emplazamientos e intervenciones propuestos usaban la escala del territorio para consumir el concepto de «habitar». Esta «antropofagia» debiera permitir en principio proyectar los objetos a una nueva escala, acaso imaginaria, a veces mítica y onírica y otras veces en una clave en la que el medio ambiente y la historia parecen volver a ser referidos.

<sup>4</sup> Junto a ellos participaron Marcelo Zevallos y Alejandro Jaime. La realización del proyecto fue financiada por el Centro Cultural de España y coordinada por Víctor Manuel Manrique.

## Experimentación y memoria: los juegos de la mente

Desde 2002 hasta 2004, algunos artistas locales se interesaron en plasmar proyectos cuyo formato físico en un lugar debía traducir la percepción de la realidad digital por analogía o deconstrucción, en una Sala de Experimentación<sup>5</sup>. Felipe Morey, en una de las propuestas más interesantes de la serie, con su «Cortando la realidad», estableció un circuito de espejos cuyo diseño debía llevar la luz reflejada de un rayo láser desde un extremo a otro. El circuito incluía el tejado de la vieja casona de San Marcos en el Parque Universitario en Lima, lugar en el que se escenificaba toda la experiencia. Los espacios, cortados por espejos que funcionaban como ventanas, acaso citaban la interfaz de la red como el entorno de una memoria que esta vez operaba físicamente. Otros trabajos de la serie hacían alusión a la crisis de la representación visual deslizando mecanismos interactivos y situacionales que la interrogaban. Espejos, máquinas, circuito cerrado de video, proyecciones, acontecimientos digitales en tiempo real –chat, conciertos, mezclas, etcétera– pretendían convertirse en la prueba que las estéticas tradicionales de la representación en pintura y fotografía ya no podían ser el insumo de estos nuevos vínculos con la realidad.



*Cortando la realidad* (2003). Felipe Morey. Sala de Experimentación del Museo de Arte del Centro Cultural San Marcos. Lima-Perú

En 2008 y en continuidad con esta serie, *La traición de lo permanente*, proyecto colectivo en la Sala Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores, parece otorgarle una nueva oportunidad a la representación<sup>6</sup>. Ahora el vacío de los espacios, que en los experimentos de comienzos de la década apuntaban hacia el cuestionamiento de la imagen, regresa bajo el ropaje de la puesta en escena de ciertos códigos acaso olvidados. Con la conciencia de estar viviendo un nuevo momento, *La traición de lo permanente* se propuso como un proyecto que indagaba entre tales fronteras de la comunicación, pronunciándose con un leve tono irónico. Se instaló en el umbral que divide a ciertos tipos de representación, por ejemplo, a un dibujo de un video. O también aquello que separa a un objeto –«colocado» en un lugar– de la proyección digital que lo recoge y lo transforma. En una frase: lo que está para ser

<sup>5</sup> Participaron también con proyectos específicos, Maricel Delgado, Alejandra Ballón, Angie Bonino, Roger Atasi y Sun Cok.

<sup>6</sup> Fueron convocados para este proyecto: Pilar Talavera, Adriana Rodríguez, Eliana Otta, Eriván Phumpiú, Jaime Domenack y Haroldo Higa.



*Antes del derrumbe* (2008). Eliana Otta, instalación en "La traición de lo permanente", Sala Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores, Lima-Perú.

tensión entre la convención publicitaria, la moda, el diseño hace las veces de un lugar inestable de la memoria para convertirse en el ámbito de una traición permanente: Un viejo lugar entrañable, la lenta velocidad del pensamiento, la aventura de la interpretación, una interesante historia real o ficticia, la sensación inmediata perdida en el detalle; y esto, solo por hablar de unos cuantos viejos dilemas<sup>7</sup>.

Eliana Otta, en «Antes del derrumbe» utiliza el dibujo como índice de una experiencia personal pero también colectiva, en Miraflores, un distrito de la clase media tradicional limeña. La demolición de viejas casonas del distrito es también la de muchas ilusiones, sobre todo aquellas referidas a la escala de un barrio hoy transformado por un clímax inmobiliario tan grotesco como sorprendente. «Desde hace doce años vivo en Miraflores, en la Aurora primero, y desde hace cuatro, cerca al faro. Nos mudamos cuando mi mamá empezaba una nueva etapa de su vida, una etapa con vista al mar». Se trata de una investigación de la memoria colectiva de Miraflores a partir del registro de historias particulares, en fotografías de fachadas, interiores de vivienda, objetos, e incluso, del coleccionismo de álbumes de familia. Esta nostalgia, a veces regresiva y otras veces crítica del capital inmobiliario, contrasta con las representaciones tipo cómic de Jaime Domenack, quien en «Este TUPAC no



Detalle de dibujo en *Antes del derrumbe*. Eliana Otta.

percibido por el cuerpo y lo que a otra velocidad el ojo interpreta. Entramos a un café, sacudidos por el olor que desde la calle percibimos, mientras involuntariamente traspasamos el umbral para «dar» nuestro tiempo con el afán de descifrar una serie de signos en una pantalla.

El reto de reflexionar sobre el sentido de la memoria y acerca de los íconos con los que nos vinculamos con frecuencia, es visto en esta propuesta como un desafío cotidiano. Por ello la

<sup>7</sup> En un interesante artículo que fue publicado en un diario limeño en junio de 2008, un par de inteligentes artistas aparecen como pequeñas empresarias, ante las dificultades para exhibir que el medio les oponía cuando -luego de vivir varios años en el extranjero- llegaron a Lima, en el año 2001. Ellas ahora tienen una plataforma web muy rentable. Cuentan ellas que en esa época «Había una marcada tendencia conceptual, lo pop estaba en auge (y continúa estándolo). Las listas de espera eran y son imposibles en las galerías». Por mi lado, como «crítico», solo a partir del 2004 recuerdo haber colocado al año 2001 como el final de una época y el comienzo de otra, al menos en lo que se refiere a la escena artística local. Para esquematizar y simplificar, lo que se terminaba entonces era la época de las exposiciones con objetos y representaciones visuales «estáticas», por así decir. En otras palabras, el «cubo blanco» -que es así como se le ha llamado durante algún tiempo al espacio neutral de las paredes en blanco, listas para albergar un cuadro o una escultura- pronto devino en una suerte de «cuarto oscuro», presto a recoger el movimiento de alguna proyección. Pero, a decir verdad, ni la neutralidad de una pared para una sala tradicional de exhibición, ni su invertida variante posmoderna, han sido modelos que haya tomado en serio en el momento de plantear un «proyecto».



pasa» imita el slogan publicitario de una conocida marca de cerveza. Domenack procesa íconos con una minuciosa actitud de investigador visual. Con la apropiación de la imagen de Túpac Amaru –no solo porque fue el cacique que en la Gran Rebelión estuvo a punto de vencer el dominio colonial español a fines del siglo XVIII– sino porque fue usado como un importante ícono a comienzos de los años setenta en el Perú. Su «super-héroe» partici-



*Este Túpac no pasa* (2008). Jaime Domenack. Detalle en "La traición de lo permanente", Sala Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores, Lima-Perú.

participa de una narración de sorprendente actualidad. Poco transitado por las transnacionales y las plataformas mediáticas, «Túpac» deja ver a sus ávidos lectores –con acidez y un impertinente tono humorístico–, algunas de las contradicciones más visibles de una vida cotidiana orientada hacia la diversión nocturna, los fines de semana en Miraflores.

La representación, el lugar y la memoria personal alcanzan una constelación específica en la propuesta de Adriana Rodríguez en «Sin título», un equilibrio entre códigos visuales, materiales y un mobiliario de fuerte presencia física. Desde hace un buen tiempo ella



*Sin título* (2008). Adriana Rodríguez, instalación "La traición de lo permanente", Sala Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores, Lima-Perú.

colecciona distintos objetos, por su carga de evocación narrativa y acaso personal, pero también se enfrenta a una memoria familiar que puede localizar, en un antiguo jardín de su abuela. Su instalación en la sala deconstruye el 'cubo blanco' con parte del mobiliario de su antigua casa, dispuesto con una necesaria carga onírica. El vínculo entre las representaciones visuales y el aspecto tangible de lo real es una clave indispensable para observar ciertos procesos que la sensibilidad resuelve con solo un gesto.

### Cartografías urbanas

Bajo el proyecto «Retratos», Gino Marchini, en 2008, ha trabajado el perfil del ciudadano que frecuenta el mercado de Lima en relación con dos tipos de consumo iconográfico, uno espacial y otro pedagógico. En el primero, las zonas cercanas al palacio de gobierno, edificios que acogen instituciones administrativas y al río Rímac, portan publicidad exterior y un cúmulo de representaciones en diarios y revistas que «visten» tanto los puestos de venta como las fachadas de los distintos negocios de comida rápida, mientras



Detalle de *Retratos* de Gino Marchini, se aprecia parte de la instalación en la que se muestra una cartografía del imaginario urbano.



*Retratos* (2007), Gino Marchini, instalación, Centro Cultural de España, Lima-Perú.

que el segundo tipo de consumo es caracterizado por libros de instrucción escolar que casi todo limeño lleva en su mente. La propuesta se sitúa en el espacio de este conflicto iconográfico entre un imaginario publicitario-popular y otro identitario, ambos, de facto, se visualizan en la calle.



*¿De qué tienes hambre?* (2006/2007). Lalo Quiroz y Felipe del Águila, instalación, Centro Cultural de España, Lima-Perú.

Pero es *¿De qué tienes hambre?* de Lalo Quiroz y Felipe del Águila que el aspecto «relacional», por no decir, «no-objetual» de este tipo de propuestas, quedan al descubierto bajo un potencial conflicto, esto es, aquel que enfrenta a ciertos ideales utópicos e ilustrados del arte con la tangible materialidad corporal de la precariedad de la vida en un país del tercer mundo. Un comedor popular en el Perú, es un servicio del Estado, de brindar alimento gratuito a aquellos ciudadanos cuya condición es de extrema pobreza. Durante días, los artistas visitaron el lugar, estableciendo una comunicación de orden estético con los comensales. Durante los almuerzos proyectaban visualmente íconos que buscaban transformar el sentido de la pregunta *¿De qué tienes hambre?* –asociada a necesidades de subsistencia básica– con un nuevo sentido. Uno que a diferencia del primero haga surgir algo distinto a la pura apetencia: el deseo<sup>8</sup>.

### Recorridos por la ciudad de Lima

La idea de hacer una convocatoria pública para volver a visitar y recorrer la ciudad de Lima en itinerarios específicos expande el criterio cartográfico a uno en el que la actividad de percibir con una nueva mirada se convierte en un ejercicio en una suerte de obsequio simbólico. Una invitación a compartir una reflexión estética acerca de Lima, transformada en la acción de ir otra vez a los lugares, liberados de la urgencia del trabajo. Un reto al habitante de pie para que se coloque en la posición de alguien que además de contemplar el entorno inmediato, lo evalúa en tanto paisaje.

<sup>8</sup> Para más información entrar a la página <http://de-que-tienes-hambre.blogspot.com/> [Consultada, el 26 de octubre de 2008].

Así, la utopía «modernista» que activó la imaginación de un grupo importante de tecnólogos, después de la Segunda Guerra Mundial, es vista como el producto del ascenso al poder de ciertas clases medias, «criollas». Algunas imágenes de los proyectos de modernización pueblan las revistas de la época, como el *Arquitecto Peruano* (1937-1973), *Cultura Peruana* (1941-1963) y otras que muestran una suerte de discurso cuya articulación espacial es posible observar y documentar. Por ello, la utopía de la industrialización produjo la aparición de dos vías importantes en la ciudad, como son las Avenidas Argentina y Colonial. Una zona rodeada de fábricas de metalmecánica, embotelladoras y otras; todo ello en correlación con lo que se entendía «debía» ser el desarrollo del casco urbano de la ciudad: un esperado proceso de expansión hacia el Callao. Pero si acaso tal modernidad canónica es mostrada a través de sus «ruinas», en el lugar en donde estas se encuentren, los eventos que se encargaron de sobrepasarla y sobrepujarla también pueden ser cartografiados y llevados a concepto. Un caso paradigmático es la aparición del proyecto comunitario autogestionario de Villa El Salvador, el de una modernidad alternativa. En 1971, este se instaló al sur de Lima, en el arenal llamado Tablada de Lurín. Originalmente se diseñó como comunidad urbana autogestionaria con sus propias zonas de producción industrial y agraria.

Pero lo más sorprendente es la afirmación y aparición desde hace pocos años de una tardo-modernidad que afirma la lógica financiera de las corporaciones. Se trata de una Lima construida ya no a la escala del automóvil ni tampoco del transeúnte, sino a «islas» que simulan espacios públicos a los que hay que llegar luego de transitar por arterias de alta velocidad. Estos espacios sin memoria irrumpen en una ciudad que no termina nunca de asimilarlos, pues se trata de lugares que, en la práctica, han sido privatizados. La lógica de estos queda entonces interpelada por los límites y bordes de exclusión que esta señala, pero también por estéticas que suponen una ficción de existencia, la cual contrasta fuertemente con los contextos de precariedad propios de una ciudad como Lima. Lo hace patente el recorrido parcialmente privatizado –por ahora– que nos lleva del Jockey Plaza, pasa por el Centro Empresarial y llega hasta al Aeropuerto.

El antropólogo Daniel Ramírez-Corzo, diseñó y realizó cinco tipos de recorridos que buscaban identificar lógicas urbanas distintas. Aquí solo hablaremos de tres de ellos. Durante cinco semanas, a mediados de 2007, se invitó al público a inscribirse y a realizar los recorridos con una guía que imitaba los afanes del turismo, pero que señalaba con rasgos de memoria descriptiva, hitos, códigos y estéticas relacionales imbricadas con los tejidos urbanos transitados.

Un primer recorrido fue publicitado bajo el título «Las promesas del desarrollo urbano en modernismo: obreros y escolares». Allí la lógica de este desarrollo en la segunda postguerra, impulsado por ciertas élites de tecnólogos, llevó al interesado hacia la Unidad Vecinal Hipólito Unanue en Lince, pasando por la Gran Unidad Escolar Bartolomé Herrera en la Avenida La Marina, para terminar en la Unidad Vecinal N°3, frente a la ciudad universitaria de San Marcos, en la Avenida Colonial. Los diálogos con quienes hacían el recorrido mostraban sorpresa pero también complicidad, sobre todo frente a los murales en las paredes de los colegios o las áreas comunes en los conjuntos habitacionales. Un segundo itinerario recogía «La quiebra del modernismo: Villa el Salvador», que nos llevaba hacia el cono Sur de Lima, un contradiscurso utópico a la lógica de la modernidad «criolla» de la inmediata postguerra. Villa el Salvador fue recorrido como un espacio público envolvente y un escenario de nuevas ocupaciones de terrenos. Por fin una última ruta señalaba otra ruptura de aquel modernismo, con la visita al centro financiero de Lima, en el distrito mesocrático de San Isidro. Este paradigma espacial de la afirmación de una contemporaneidad finan-

ciera y corporativa, cuyo éxito económico en servicios y diversión confluye con los signos del poder internacional, cerraba un circuito que une el distrito de La Molina, mediante la Avenida Javier Prado con el Centro Empresarial de San Isidro.

En Lima, durante el siglo XX, los «entornos naturales» fueron asimilados a la experiencia urbana bajo la figura de los parques y los jardines y muy pronto se convirtieron en un botín simbólico, al colocarse en el cruce de caminos entre una modernidad instituida por las clases medias tradicionales y otra que «invadió» la ciudad. Durante mucho tiempo, la segunda, «andina» y «popular», no consiguió apropiarse de su espacio más inmediato y cotidiano, sin referirse de una manera negativa a los usos que se asociaban a la tradición «criolla» y limeña de la «ciudad jardín». Los nuevos habitantes de la ciudad fueron, por tanto, percibidos como invasores y ellos mismos aceptaron, en muchos casos, tal predicamento.

### Final

En conclusión, desde diversas plataformas, se propone un concepto abierto de intervención en prácticas estéticas y artísticas. Esto supone trabajar con el espectro que va desde una mirada que entiende el contexto urbano como espacio público y territorio –la plaza, las áreas verdes, la calle, etcétera– hasta otra mirada que lo asume como una red inmaterial e imaginaria de sentidos sociales y culturales. Los investigadores, a veces artistas y otras veces simples curiosos, son capaces de «exponer» con sus descubrimientos visuales y sus reflexiones conceptuales, bajo formatos insospechados, participando de un espíritu de común complicidad y experimento compartido. La articulación de estas miradas sigue una lógica que destaca, en primer lugar, las dinámicas sociales en su entramado imaginario y territorial, los hitos de la memoria colectiva y su afirmación actual en un contexto precario de inestabilidad y de cambios globales.



Volante de los recorridos por Lima (2007). Daniel Ramírez, en el marco de la exposición *Asentamientos espontáneos y poéticas del territorio*. Centro Cultural de España, Lima-Perú.

## Bibliografía

- Acha, Juan (1971). "Risveglio Rivoluzionario" En: D'ars, año XII, no. 55, Milan, junio.
- (1981). "El Coloquio". En RE-VISTA # 7, pp.21-27. Edición especial con ocasión del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No objetual y Arte Urbano. Medellín, Alberto Sierra Editor.
- Villacorta, Jorge; Del Valle, Augusto; Dam, Paulo, Alvarado, Luis; López, Miguel y Lerner; Sharon (2007). Post-Ilusiones / Nuevas visiones: Arte crítico en Lima (1980-2006). Lima, Fundación Augusto N. Wiese.
- Burga, Teresa y Marie-France Cathelat (1981). Perfil de la mujer peruana. Lima, Investigaciones Sociales y artísticas; Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
- Castrillón, Alfonso (2001). "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones". En ¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta? Lima, Editorial Universitaria Ricardo Palma, pp.181-190.
- Longoni A. y Mestman M. (2000). Del Di Tella a Tucuman Arde. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- López, Miguel y Emilio Tarazona (2007). "Desgaste y disolución del objeto en el arte de los sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible". En Illapa N° 4. Lima, Universidad Ricardo Palma, pp. 39-48.
- Ludeña Urquiza, Wiley (1997). "Notas sobre paisaje, paisajismo e identidad cultural en el Perú". En Arquitectos #6, octubre. Lima, Universidad Ricardo Palma, pp. 9-24.
- Ramírez, Mari Carmen (2001/2002). 38 Salón Nacional de Aristas-Foro Académico [8/12/2001 al 15/01/2002]. Cartagena de Indias, Colombia, Ministerio de Cultura. Documento en video.