

## Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú

Verónica Crousse Rastelli

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# ***REENCONTRANDO LA ESPACIALIDAD EN EL ARTE PÚBLICO DEL PERÚ***

**VERONICA CROUSSE RASTELLI**



**DIRECTOR: ANTONI REMESAR**  
TESIS PRESENTADA PARA LA  
DEFENSA DEL GRADO DE DOCTOR.  
ENERO 2011

**UNIVERSIDAD DE BARCELONA**

PROGRAMA DE DOCTORADO  
(EEES) ESPACIO PÚBLICO  
Y REGENERACIÓN URBANA:  
ARTE, TEORÍA Y CONSERVACIÓN  
DEL PATRIMONIO



  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

## CAPÍTULO 3

### LA INFLUENCIA DE LO PRECOLOMBINO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO: LA RELACIÓN ENTRE LA OBRA, SU PAISAJE Y AMBIENTE. ESTUDIO DE CASOS.

Este capítulo aborda la influencia de concepciones precolombinas de relación obra/entorno en las obras artísticas contemporáneas peruanas.

El potencial del bagaje estético precolombino como referente para el arte público puede ser muy grande. Sin embargo, el mundo del arte profesional en el Perú ha dirigido pocas veces su mirada hacia la riqueza y raíces autóctonas del país, confinadas a los terrenos de la historia y la arqueología.

Esta falta de atención se hace evidente al constatar que esta riqueza cultural solo ha sido explorada por contados artistas locales, sobre todo en la década de 1980. Pero independientemente de ser casos aislados, son significativos como ejemplos ya sea del potencial de integrar aspectos de la estética precolombina al arte contemporáneo, así como de la posibilidad de espacializar la escultura pública en nuestro país.

De ahí la importancia y la necesidad de poner en valor estos casos del arte contemporáneo peruano, relacionándolos y presentándolos también como conjunto, labor que intentaremos abordar en este trabajo mediante su estudio y análisis.

Se hará un análisis de casos de la escultura contemporánea peruana en que se han incorporado aspectos del bagaje precolombino, integrando la relación con el paisaje como eje de la propuesta. Para estudiar estos casos nos basaremos en entrevistas a los artistas y en la confrontación directa con sus obras.

- *SERIE REFUGIOS DE LOS ANDES, LA MÁQUINA DE ARCILLA, Y APACHETA, DE EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN.*
- *CANTUTAS, CERRO PINTADO DE RICARDO WIESE.*
- *CONSTRUCCIÓN, CONQUISTA Y RECUPERACIÓN, DE ALEJANDRO JAIME.*



***LO PRECOLOMBINO COMO REFERENTE  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO***

***OBRA DE EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN***

## AUTOR

### Emilio Rodríguez Larraín.<sup>257</sup>

Emilio Rodríguez Larraín Balta (1928) es uno de los artistas más importantes de la plástica peruana del siglo XX. Graduado con honores como arquitecto de la Universidad Nacional de Ingeniería, se inclina inmediatamente por el arte, viajando a Europa en 1949. Se establece en Milán en 1960, integrándose a una corriente cosmopolita y dinámica de la pintura europea, exponiendo en Europa y en Nueva York, así como en las ediciones XXX, XXXII, y XXXVI de las Bienales de Venecia. Frecuenta amicalmente a Duchamp, a quien conoce en su estancia en Llansá, Cataluña, donde en 1969 realiza su primera escultura. Alterna su residencia entre ciudades italianas, españolas y francesas, con esporádicos retornos a Lima, encontrándose en Barcelona entre 1977 y 1981, período en que retoma el trabajo escultórico que luego desarrolla en los años '80 y primeros '90. En 1981 se establece en Lima, y encuentra un panorama artístico del que opina: *"Lo impactante es haber llegado al Perú después de 30 años y ver que lo que tenían que haber trabajado no ha sido visto. Lo que hace la gente aquí es lo mismo que se hace allá; no ven todo lo que nos queda acá. Estoy hablando como artista contemporáneo."*<sup>258</sup>

Su pintura temprana está marcada por el informalismo pero integrando una reinterpretación contemporánea de motivos culturales prehispánicos. Su escultura europea, marcada por la influencia duchampiana, está orientada a los objetos de corte surrealista y los *ready mades* de fina factura por ebanistas de alta calidad. Su obra escultórica peruana es de carácter monumental, y muchas de ellas espacializadas, cuya temática gira en torno a la relación con la geografía de la costa desértica del Perú, apelando a la recuperación de técnicas y materiales constructivos tradicionales, como el adobe por ladrillos o tapiales.

A partir de los '90, su obra vuelve a orientarse principalmente hacia la pintura de tratamiento expresionista. Es un artista heterodoxo y difícilmente encasillable, así como lejano de los circuitos comerciales del arte, de los que ha podido en parte escapar gracias a los premios y becas que ha ganado: Premio de Europa en Ostende, Bélgica (1973), Medalla Ignacio Merino a la trayectoria artística (2005), Premio Teknoquímica (2006), y becas de la Fundación William y Noma Copley (1965), la Guggenheim (1976), DAAD en Berlín (1985).

## DESCRIPCIÓN DE SU OBRA:

Las obras que presentamos son las caracterizadas por la monumentalidad de su etapa peruana, a partir de 1981. Si bien es cierto la serie *Refugio de los Andes* fue concebida en Berlín, durante una estancia ofrecida por una beca, todas tienen como hilo conductor temático el territorio peruano, las tradiciones constructivas locales y ancestrales, que articulan en la obra una constante referencia al paisaje peruano y una reinterpretación conceptual y contemporánea del bagaje cultural precolombino.

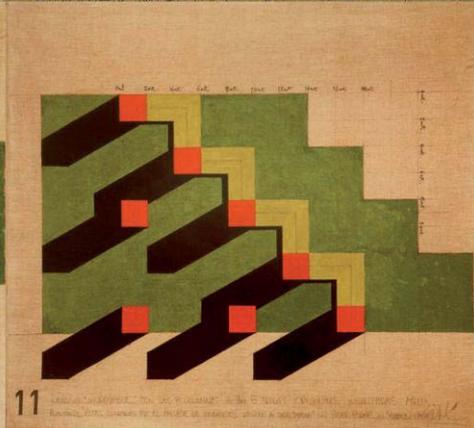
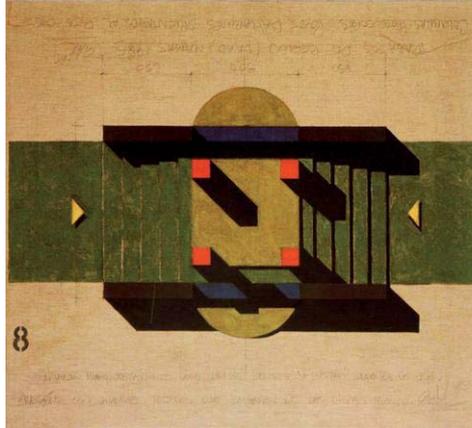
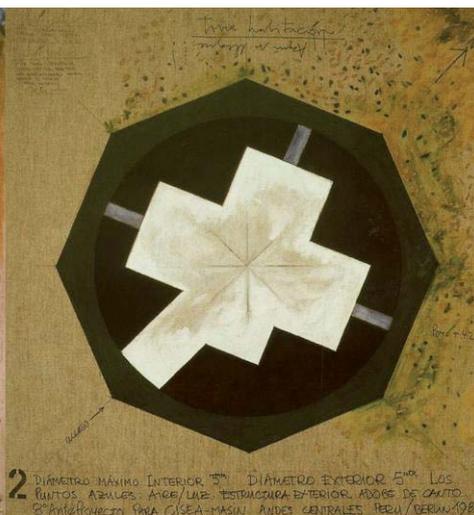
## OBRAS ESPECÍFICAS:

### 1- SERIE REFUGIOS DE LOS ANDES

Serie de trece proyectos hipotéticos para realizar una sucesión de construcciones en los caminos de los andes que, como los *tambos*<sup>259</sup> prehispánicos, sirvieran a las comunidades como refugios ya sea contra las inclementes condiciones climáticas así como protección contra la inseguridad del medio. Esta serie la proyectó cuando su hija Sofía, arquitecta, se encontraba residiendo por una temporada en una comunidad andina en el Callejón de Conchucos donde se le había encargado el diseño y la construcción en adobe de un Centro Integral de salud, educación y agricultura que serviría a veintiún comunidades aledañas. Eran los años del terrorismo y estos refugios nacen por la necesidad de crear lugares, habitáculos entre la escultura y la arquitectura, que pudieran albergarla y protegerla junto a los habitantes de la comunidad, en caso de una incursión terrorista.

Estos refugios-escultura serían construidos por los propios habitantes de las comunidades con las técnicas tradicionales. El objetivo también era dotar a la escultura de una dimensión ética, haciéndola utilitaria, y participativa, siendo su construcción llevada a cabo por los mismos destinatarios. Los refugios nunca se llegaron a realizar por la intensificación de la actividad terrorista.

Esta serie, proyectada en Berlín sobre un cuaderno de apuntes, fue materializada de distintas formas: en una serie de lienzos, en esculturas-maqueta y construyendo uno de estos refugios en los jardines aledaños al Museo de Arte de Lima MALI, en el Parque de la Exposición.





## DATACIÓN / FECHAS

### Etapas de desarrollo del proyecto:

Dibujos-plano en cuaderno de apuntes:	1985
Realización de 13 lienzos al óleo:	1985
Realización de 2 esculturas-maqueta:	1985
Construcción de 1 refugio:	1999

## PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

**Dibujos-plano:** en un cuaderno de apuntes, a tinta y acuarela. Dibujos, medidas de los refugios y notas explicativas a cara y reverso.

**Lienzos:** 13 lienzos que son transcripción a mayor escala de los dibujos del cuaderno, pintados al óleo diluido, lápiz y tinta sobre tela sin preparar. Lienzos sobre bastidor sin marco.

**Esculturas-maqueta de los refugios:** en madera y metal

**Construcción de Refugio 2:** En los jardines del MALI, sobre una base de concreto que la separa del césped. Formada por tres secciones de muro curvo que forman una estructura circular, con un acceso y tres fisuras laterales que sirven de toma de luz/aire.

## MEDIDAS Y MATERIALES

### Cuaderno de Apuntes:

Cuaderno de papel blanco cuadriculado de 25 x 17.5 cm. (aproximadas)

### Lienzos:

Medidas: 1.40 m. x 1.30 m. (como promedio, medidas variables)

Materiales: tela sin preparar, lápiz, tintas y pigmentos diluidos.

### Esculturas-maqueta de los refugios:

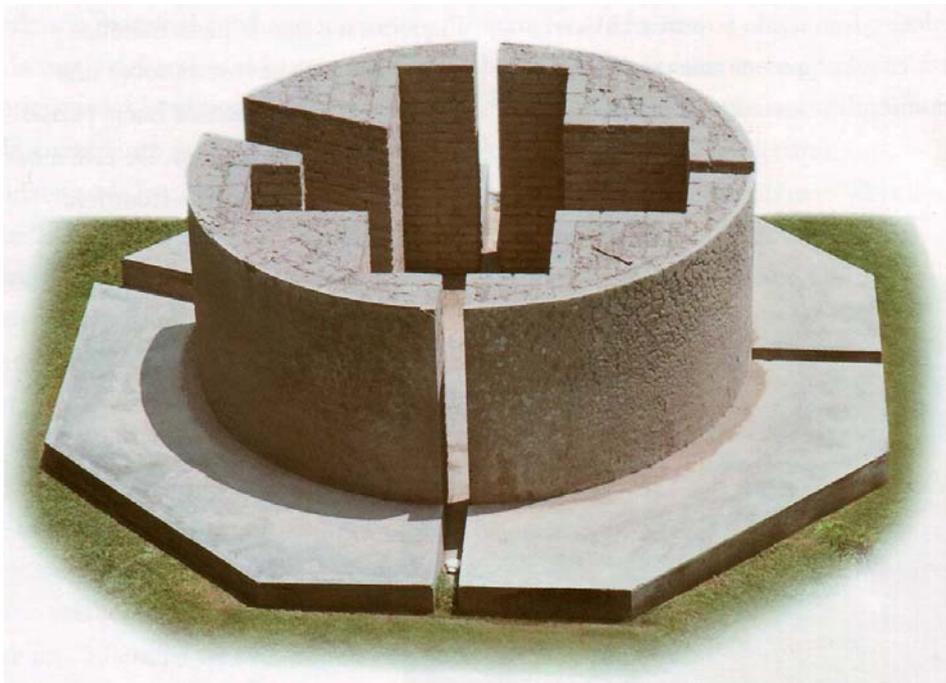
Refugio de los andes 1: 17 x 87 x 87 cm. Madera

Refugio de los andes 2: 13 x 82 x 82 cm. Madera y metal.

### Refugio Construido:

Medidas: Refugio: 5 m. de diámetro, base: 7.20 (medidas aproximadas)

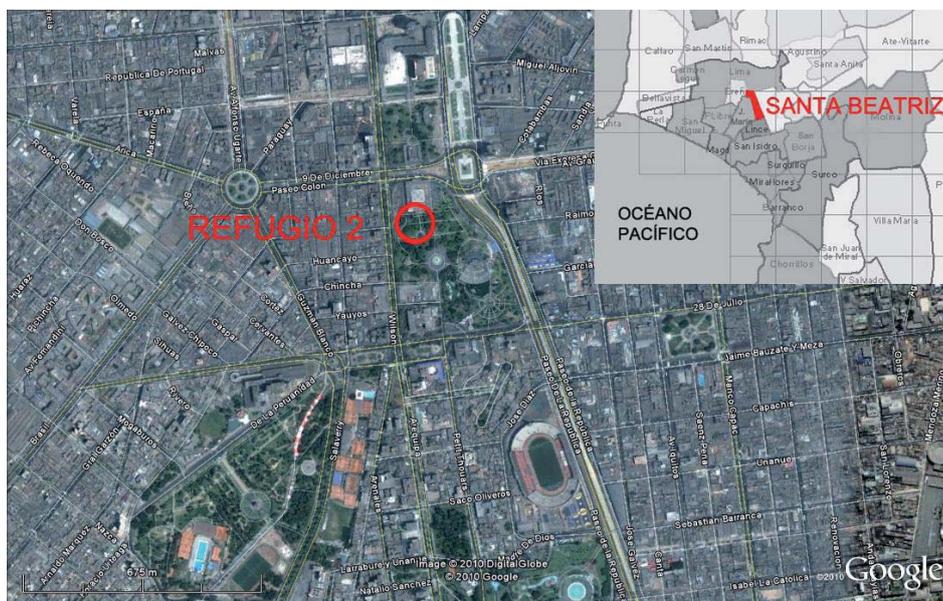
Materiales: base de concreto, escultura en adobe.



## EMPLAZAMIENTO

**Refugio 2:** Jardines del Parque de la Exposición.

COORDENADAS GPS: 12° 3'39.85"S 77° 2'14.05"O



## ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

Cuaderno de dibujos y lienzos: Beca a Berlín por el DAAD.

Construcción del Refugio 2: Bial Arte y Empresa 1999.

## MECANISMO DE SELECCIÓN DE LA OBRA/ARTISTA/CARÁCTER TEMPORAL DE LA OBRA

El artista fue invitado a realizar una obra de carácter temporal para la Bial.

## REFERENCIAS/PUBLICACIONES

Hay muchos artículos de prensa sobre esta obra con motivo de la exposición al público del cuaderno, lienzos y esculturas-maqueta, así como dos libros catálogo editados en Lima donde se incluye esta obra: *Emilio Rodríguez Larraín. Muestra Antológica 1982-2002*. Lima: ICPNA, 2002. *Emilio Rodríguez Larraín. XIV Bial de pintura Tecknoquímica*. Lima: Tecknoquímica, 2007.

## ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION



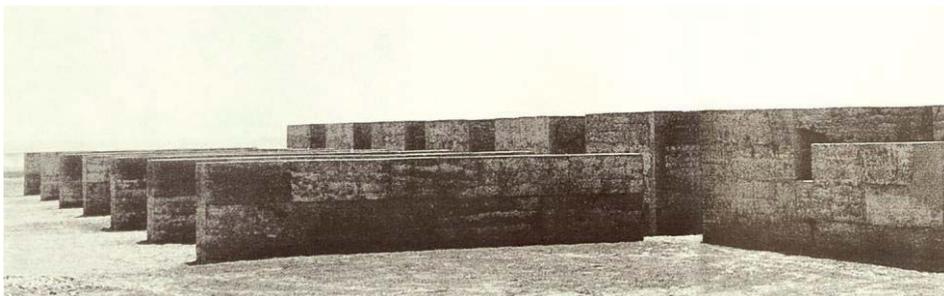
*Refugio 2:* Obra en estado de abandono. Los muros han perdido su enlucido en barro, estando los ladrillos de adobe expuestos. Ni el MALI ni la Municipalidad de Lima, a cargo de quien están los jardines del parque, se hacen cargo de la manutención de la obra. Los jardineros la usan como depósito de escobas y materiales de limpieza.

## OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES: *Tambos* precolombinos



DERIVADAS: Su obra *La Máquina de Arcilla*



## 2- LA MÁQUINA DE ARCILLA

Estructura en adobe conformada por un cuerpo en forma de paralelepípedo dividido en siete cubos desde el que nacen siete brazos laterales rectos, paralelos entre sí y perpendiculares al primero, a manera de contrafuertes.

Es una estructura con evidente reminiscencias precolombinas e influencia formal de las ladrilleras. Se instala en una playa aledaña a la ciudad precolombina de *Chan- Chan*, y se construye con el mismo material que la ciudad: el adobe.



### EMPLAZAMIENTO

Playa de Huanchaco, Trujillo.

COORDENADAS GPS: 8° 5'40.63"S 79° 7'0.21"O



## MEDIDAS Y MATERIALES

Medidas: 51 m. x 15 m. x 2.20 m. (medidas totales aproximadas)

Materiales: escultura en adobe, utilizándose varias toneladas de arcilla de la zona.

## PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

En el marco de la III Bienal de Trujillo, el artista escoge trabajar en un sitio específico, eligiendo un emplazamiento alejado y no urbano en las afueras de la ciudad. Se construye esta estructura de adobe directamente sobre la arena de la playa, con la técnica del tapial. La construcción está a cargo de una cuadrilla de obreros locales expertos en la técnica del tapial costeño. Consta de 7 rectángulos alineados, al primero de los cuales se adosa una estructura escalonada. Desde el espacio de separación entre rectángulos, nacen 7 brazos rectos y paralelos entre sí.



## DATACIÓN / FECHAS

Realización: 1987-1988

**ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO**

III Bienal de Arte de Trujillo.

**MECANISMO DE SELECCIÓN DE LA OBRA/ARTISTA/CARÁCTER TEMPORAL DE LA OBRA**

Artista invitado a realizar una obra de carácter permanente.



**REFERENCIAS/PUBLICACIONES**

Artículos de prensa sobre la obra, así como dos libros catálogo editados en Lima donde se le incluye:

*Emilio Rodríguez Larraín. Muestra Antológica 1982-2002.* Lima: ICPNA, 2002.

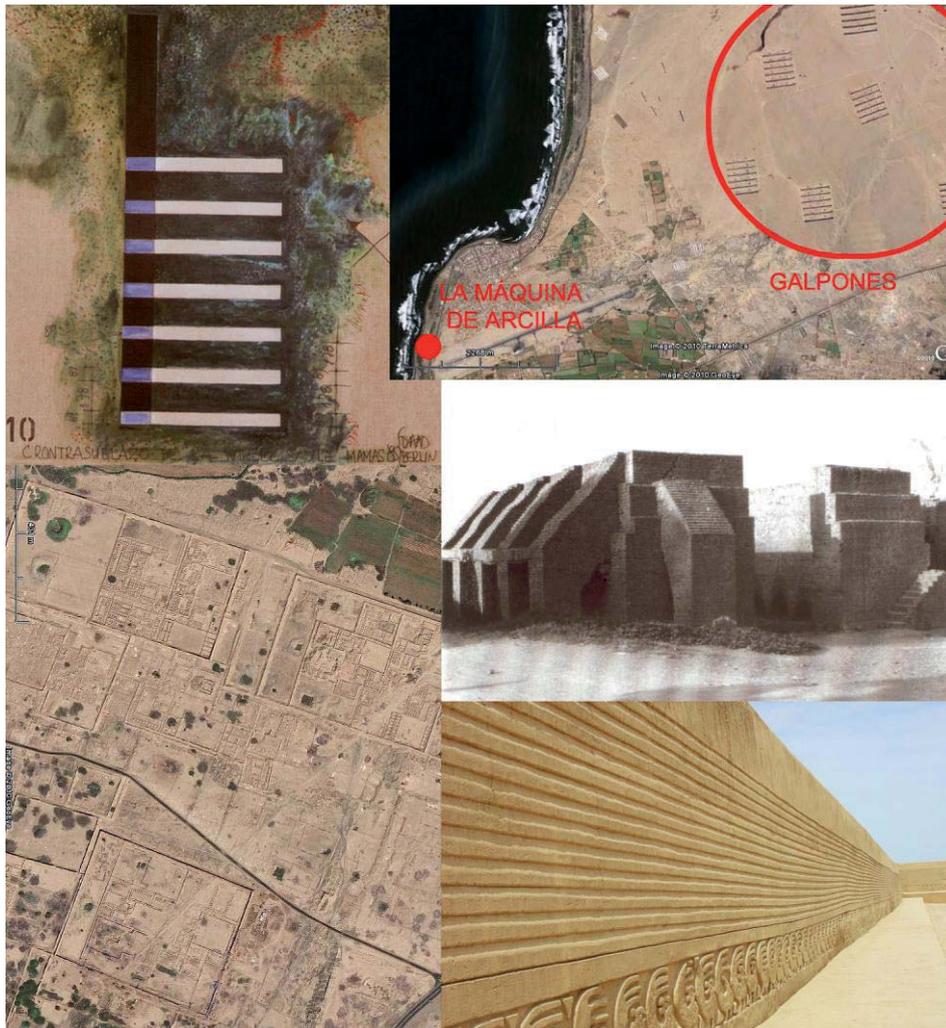
*Emilio Rodríguez Larraín. XIV Bienal de pintura Tecknoquímica.* Lima: Tecknoquímica, 2007.

**ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION**

Obra en estado de abandono.

**OBRAS VINCULADAS:**

**ANTECEDENTES:** Su serie *Refugio de los Andes* (1985) particularmente el *Refugio 10*, *Maqueta para la máquina de arcilla* (1987); ladrilleras; las cercanas ruinas de la ciudad precolombina de Chan Chan, las líneas de sus muros; los cercanos galpones para la crianza de aves de corral.



**DERIVADAS:** *Construcción, Conquista, Recuperación*, de Alejandro Jaime.



### 3.- APACHETA<sup>260</sup>

*Apacheta* es una obra de su período peruano y del grupo de las obras que Wuffarden llama “*de objetos encontrados, intervenidos por el tiempo, el azar y la mano del artista.*”<sup>261</sup>

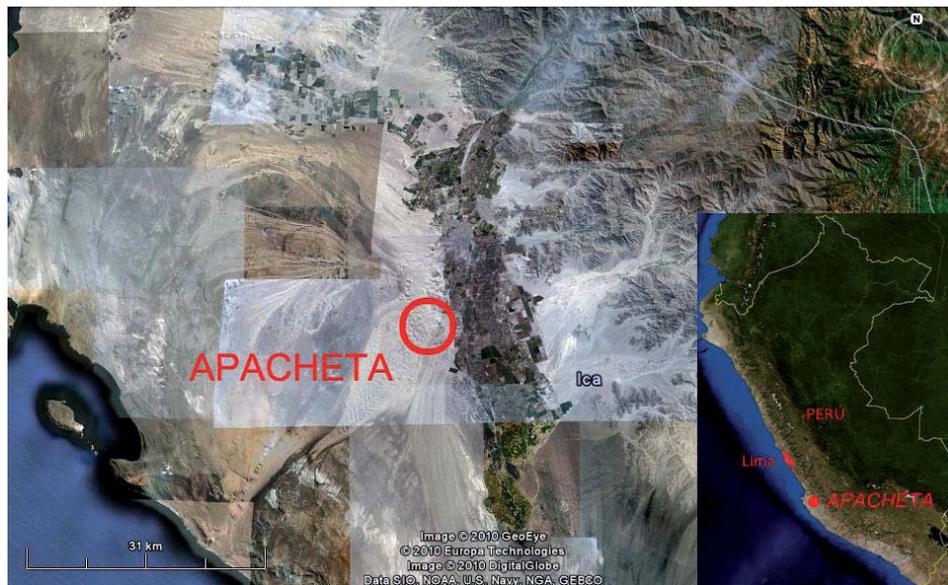
Consiste en la construcción de un apilamiento de piedras en estado natural en medio del desierto. El registro fotográfico es parte fundamental de la obra, estando emplazada en un lugar remoto y sólo indicado por la referencia “Km 333 de la carretera Panamericana Sur”. Funciona como un señalizador del espacio indeterminado y homogéneo, que abre el diálogo entre la obra y el territorio/paisaje.



## EMPLAZAMIENTO

Desierto costeño de, Ica. Se ubica en proximidad de la localidad de Santiago, altura del kilómetro 333 de la Carretera Panamericana Sur.

COORDENADAS GPS: 14°11'11.23"S 75°44'35.78"O



## MEDIDAS Y MATERIALES

Paisaje desértico de la costa, tres piedras apiladas una sobre otra.

## PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

El artista escoge el sitio específico del desierto donde quiere emplazar la apacheta. Apila tres piedras una sobre otra, siendo la piedra inferior básicamente horizontal, la del medio es más vertical y la superior es pequeña y cúbica. Luego de apilar las piedras, realiza el registro fotográfico de la obra.

## DATACIÓN / FECHAS

Realización: 1986

## ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

Iniciativa del artista para realizar una obra en el desierto.

## MECANISMO DE SELECCIÓN DE LA OBRA/ARTISTA/CARÁCTER TEMPORAL DE LA OBRA

Obra ejecutada por iniciativa del artista. No contó con financiamiento. *Apacheta* se instala en un paraje remoto sujeta al azar y sin la pretensión de hacer una obra permanente.

## REFERENCIAS/PUBLICACIONES

Algunos artículos de prensa en los que se hace referencia a la obra, así como el libro-catálogo editado en Lima donde se le incluye:  
*Emilio Rodríguez Larraín. Muestra Antológica 1982-2002*. Lima: ICPNA, 2002.

## ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION

No se conoce su estado actual de conservación.

## OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES:



Apachetas en las abras y cruces de camino en los andes.

DERIVADAS:



Su obra *Un cuarto de Escultura* (1986), en la Galería Camino Brent de Lima. Una sala de la galería invadida por piedras en estado natural con las que construye una estructura cúbica en el centro del cuarto. El artista se refiere a esta obra como un *huayco*<sup>262</sup>

Las piedras utilizadas fueron traídas de la misma cantera que las que utilizó en *Apacheta*.

***LO PRECOLOMBINO COMO REFERENTE  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO***

***CANTUTAS, CERRO PINTADO DE RICARDO  
WIESSE.***

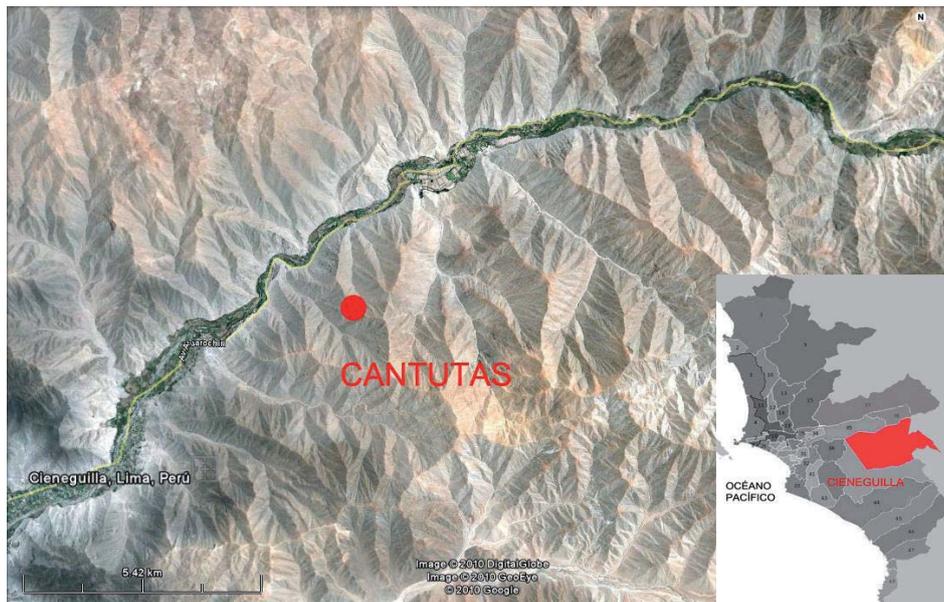
**NOMBRE DE LA OBRA**

*Cantutas*



## EMPLAZAMIENTO

Quebrada de las Cantutas<sup>263</sup>, en los cerros de Cieneguilla, Lima.  
COORDENADAS GPS: 12° 3'29.64"S 76°41'20.03"O (aproximadas)



## AUTOR

Ricardo Wiese Rebagliati.

Entrevistado el 18 de Noviembre de 2009 en el taller del artista, Barranco, Lima.

Ricardo Wiese Rebagliati (Lima, 1954). Es uno de los artistas contemporáneos más importantes del Perú. Estudió pintura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú y luego fue a París entre 1982-1983 becado por el gobierno francés para asistir al Atelier 17 bajo la conducción del grabador inglés Stanley William Hayter. Su lenguaje artístico se organiza a través de patrones y ritmos de líneas y marcas sobre superficies arenosas que remiten a abstractas vistas aéreas de paisajes desérticos. El paisaje costeño del Perú, los restos arqueológicos en él presente y el interés por su bagaje cultural precolombino, son una constante referencia en el lenguaje del artista.



## DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Pintura sobre el cerro árido en una quebrada de Cieneguilla, Lima, como respuesta del artista al descubrimiento de una fosa donde se enterraron los restos de los 9 estudiantes y un profesor de la universidad Nacional

Enrique Guzmán Valle, conocida como La Cantuta, asesinados por el grupo paramilitar Colina durante el gobierno de A. Fujimori. Wiese sorteó la vigilancia policial y llega al lugar donde se encuentra la fosa con los restos. Junto con dos asistentes, un camarógrafo y un fotógrafo que registran la acción, pinta con pigmento rojo en la ladera del cerro diez figuras repetidas y próximas entre sí, dispuestas al azar. Estas representan la flor de cantuta, la flor heráldica de los incas, en alusión a la universidad, y cuya forma sintetizada es tomada de la decoración de un *keru*<sup>264</sup> precolombino. Cada flor simboliza a las diez víctimas de esa matanza.

## MEDIDAS Y MATERIALES

La obra está formada por 10 figuras de 3 metros de largo cada una. El conjunto abarca aproximadamente 98 metros cuadrados de ladera del cerro. Las figuras se dibujan con pigmento rojo esparcido directamente sobre la superficie arenosa de la colina desértica.



## PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

El artista ubica el sitio específico del cerro donde fueron enterrados los cuerpos de los estudiantes asesinados. Las figuras se pintan en la ladera con la técnica del estencil, mediante una plantilla de cartón donde está

calada la figura de la flor de cantuta. El pigmento rojo se esparce en este espacio calado, para luego pasar a realizar la siguiente figura. No se utiliza ninguna técnica de fijado del material.



Fotos de H. Schwarz.

### DATACIÓN / FECHAS

Fecha de realización: 27 Julio de 1995.  
Permanencia/Duración: Aproximadamente 1 mes.

## ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

Obra ejecutada por iniciativa del artista. No requirió de financiamiento.

## MECANISMO DE SELECCIÓN DE LA OBRA/ARTISTA/CARÁCTER TEMPORAL DE LA OBRA

Iniciativa del artista para realizar una obra efímera.

## REFERENCIAS/PUBLICACIONES

Registro documental de la realización de la obra: video por Augusto Rebagliati, fotografías por Herman Schwarz. Video y fotos publicadas digitalmente en Micromuseo.

<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanacantuta/video.html>

Se imprimen el afiche *Vida, verdad y justicia sobre Cantutas* (autores M. Figari y R. Wiese) offset sobre papel.



Se imprimen camisetas con la flor de cantuta como logo.

Exposición del registro fotográfico y de video inaugurada el 29 de Agosto de 2008 en muestra *Partes de Guerra II, Cantuta* en Paradero Habana, espacio de arte, co-curada por G. Buntinx y V. Vich.

La obra ha sido publicada como parte del libro *Wiese. Pinturas y otros ensayos*. BARRIOS, Fortunata y Ricardo WIESE (ed.) Lima: Ediciones

Sociedad Agrícola Chanca, 2005.

## **ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION**

Obra inexistente. La intervención desapareció al cabo de un mes.

## **OBRAS VINCULADAS:**

### **ANTECEDENTES:**



Obras precolombinas marcando laderas de cerros arenosos como los geoglifos de Cantogrande o Palpa.

### **DERIVADAS:**



*akito*CERRO. Intervención artística de Akito (Rosario Beltrán) en cerro de San Juan de Lurigancho, Lima. 9 de Abril de 2009, 10.30 am - 4.15 pm.

***LO PRECOLOMBINO COMO REFERENTE  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO***

***CONSTRUCCIÓN, CONQUISTA Y RECUPERACIÓN,  
DE ALEJANDRO JAIME.***

**NOMBRE DE LA OBRA**

*Construcción, conquista y recuperación.*



## EMPLAZAMIENTO

Parque de la Exposición, Santa Beatriz, Lima.

COORDENADAS GPS: 12° 3'40.81"S 77° 2'11.45"O



## AUTOR

Alejandro Jaime Carbonel.

Entrevistado a través de dos cuestionarios el 16 de octubre y el 7 de Noviembre de 2009.

Alejandro Jaime Carbonel (Lima, 1978). Estudió pintura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la cual también enseña como asistente de práctica. Es uno de los artistas jóvenes más importantes del Perú, siendo reconocido con distinciones y menciones honrosas en concursos nacionales. Es uno de los pocos artistas cuyo trabajo está centrado en la relación que establece la obra con el entorno, realizando intervenciones en el paisaje y el territorio en los que actúa. Para esto, ha recorrido diversas regiones del Perú, viajando, caminando y haciendo obras que enfocan problemas o aspectos específicos (históricos, geográficos o ecológicos) de los territorios que interviene, creando con sus obras paisajes culturales.



## DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

*Dstrucción, conquista y recuperación* consistió en un muro de adobe en forma de L, siendo el vértice de los dos brazos el punto más alto, descendiendo progresivamente hacia la punta de los brazos, que llegaban hasta cota cero. El muro de adobe estaba revestido por césped en su frente convexo, logrando continuidad mimética con el parque, mientras que en su frente cóncavo se revelaba la construcción de ladrillos de adobe.

La intención de la propuesta fue generar un baluarte que aludiendo a las antiguas murallas ahí ubicadas, se constituyera en un estímulo para reactualizar la memoria colectiva. Este baluarte se elevaba de la superficie del mismo parque, como continuación de este, para aislarlo de la contaminación sonora, visual y ambiental de la ciudad e intentando preservar la calma del ambiente natural del parque.

El título de la obra hace alusión al proceso de reciclaje de la memoria histórica: en la época colonial se reutilizan los ladrillos de adobe de las huacas precolombinas para construir las murallas, las cuales se destruyen a partir de 1868, y en el lugar de la Puerta de Guadalupe se construye el Parque de la Exposición, que sirve hoy de emplazamiento a esta intervención artística en adobe.

La obra fue una de las cuatro intervenciones de *Habitar* dentro de la exposición *Asentamientos Espontáneos y poéticas del territorio; Paisaje, Memoria y dinámicas sociales*, cuya propuesta curatorial consistía en intervenir el parque de la Exposición usando la escala del territorio como manera de *“apropiarse y consumir un espacio cargado de historia”*<sup>265</sup>

## MEDIDAS Y MATERIALES

Muro en forma de “L” de 2.20 m. de altura x 22 m. x 9 m.

Área que ocupa: 198 m<sup>2</sup>.

Materiales: 6 millares de ladrillos de adobe y 50 m<sup>2</sup> de césped (cantidades aproximadas).

## PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

La obra se construyó en el sitio con la ayuda de dos maestros adoberos. La técnica constructiva en adobe, desde tiempos precolombinos, se realiza por el apilamiento de ladrillos de tierra secados al sol, pegados con una amalgama de tierra fresca. Deben ser muros muy anchos (en una proporción entre altura y ancho de

3 a 1). Luego se recubrió una cara de la obra con champas de césped. El emplazamiento escogido fue una esquina de parque, entre la Fuente China y El palacio de la Exposición, hoy museo de Arte de Lima MALI.



## **DATACIÓN / FECHAS**

Fase de realización:

Inicio de la construcción: Mayo/Junio de 2007  
Inauguración: 11 de Julio de 2007  
Duración de la obra: 1 mes.

## **ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO**

A partir de *Habitar*, proyecto elaborado por Víctor Manuel Manrique y Augusto del Valle dentro del marco de la exposición *Asentamientos espontáneos y poéticas del territorio; Paisaje, Memoria y Dinámicas sociales*, organizada por el Centro Cultural de España en Lima.

El financiamiento corrió a cuenta del Centro Cultural de España en Lima (gastos de materiales, transporte y logística) y con el apoyo de la Municipalidad Metropolitana de Lima (permisos y facilidades con los espacios)

## **MECANISMO DE SELECCIÓN DE LA OBRA/ARTISTA/CARÁCTER TEMPORAL DE LA OBRA**

A. Jaime es uno de los cuatro artistas invitados por los curadores V. M. Manrique y A. del Valle para realizar una propuesta de intervención en el territorio de carácter temporal.

## **REFERENCIAS/PUBLICACIONES**

El proyecto *Habitar* es parte de la tesis de Maestría en Museología de Víctor Manuel Manrique, de la Universidad Ricardo Palma de Lima. Se publicó un tríptico sobre la exposición.

## **ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION**

Obra inexistente. La intervención se desmanteló al concluir la exposición al cabo de un mes.

**OBRAS VINCULADAS:**

**ANTECEDENTES:**



Los referentes del artista han sido *Complex I* o *Double Negative* de Michael Heizer, construcciones precolombinas de adobe, ordenamientos para el secado de ladrillos de adobe, y para esta obra específica, los baluartes de la Muralla de Lima.

**DERIVADAS:**

No se registran obras derivadas de *Construcción, conquista, recuperación*.

## ENTREVISTA A ALEJANDRO JAIME

### ***CONSTRUCCIÓN, CONQUISTA Y RECUPERACIÓN***

**Alejandro Jaime** (Lima, 1978). Estudió pintura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la cual también enseña como asistente de práctica. Es uno de los artistas jóvenes más importantes del Perú, siendo reconocido con distinciones y menciones honrosas en el Perú. Es uno de los pocos artistas cuyo trabajo está centrado en la relación que establece la obra con el entorno, realizando intervenciones en el paisaje y el territorio en los que actúa. Para esto, ha recorrido diversas regiones del Perú, viajando, caminando y haciendo obras que enfocan problemas o aspectos específicos (históricos, geográficos o ecológicos) de los territorios que interviene, creando con sus obras paisajes culturales.



*El Apu desnudo. Ancash – Lima – Tacna. 2005*

#### **Lineamientos generales de la obra**

**Veronica Crousse:** *¿Puedes hacer un statement de tu obra?*

**Alejandro Jaime:** Mi trabajo como artista observador se orienta al territorio periférico, hacia el paisaje natural y cultural.

El desarrollo de mi trabajo bidimensional se orienta hacia el recuerdo de las experiencias de viaje y caminata a través de la representación de texturas, elementos del paisaje que tomo como modelos menores del mismo (piedras, ramas, etc.), y vistas e determinados accidentes geográficos, así como registros de proyectos artísticos que realizo que involucran un uso del espacio físico como plataforma de acción.

En estos proyectos de intervención me interesa reflexionar sobre paisajes determinados, sus formas de consumo, su memoria histórica y colectiva, su conformación geográfica y su importancia ecológica.

Estas reflexiones se traducen físicamente en modificaciones del terreno, en señalamientos e intervenciones elaboradas con el material que el mismo lugar ofrece, así como en el material de registro que se desarrolla paralelamente de manera multidisciplinaria: fotografía, video, dibujo, texto.

### **Referentes/influencias**

**V.C.:** *¿Lo precolombino influye en tu obra? ¿Qué aspectos, qué te interesa de él?*

**A.J.:** Influye en un sentido motivacional mas no creo en aspectos formales o conceptuales, por ejemplo yo empecé trabajando mapas, cartografías que usaba en caminatas y elaboraba pinturas basadas en las formas cartográficas particulares de determinado lugar con elementos visuales que pertenecían a la imaginería textil del mismo sitio, entonces hablaba del lugar desde una perspectiva de observador que evoca y admira ciertos aspectos de la cultura local que persiste en el tiempo.

A la hora de trabajar piezas que involucran el espacio físico, me interesé en los materiales, como el ichu y el adobe ya que en varios de los viajes a la sierra me impresionó ver como el adobe no sólo era un material de construcción sino que durante comienzos de los *dosmiles* sentí que integraba otro matiz, se convertía en una material de *reconstrucción*; las comunidades andinas se volvían a poblar y muchos de los desplazados por el terrorismo regresaban a sus tierras y reconstruían sus poblados y sus vidas con este material milenario. Ahora el material sí tiene influencia en mi trabajo a nivel conceptual, pero es por sucesos recientes.

Entonces el material contenía un aspecto social y conceptual más fuerte según mi mirada actual: calles y calles llenecitas de adobes en filas ordenadas, parecían instalaciones de Kaprow elevadas a mil, increíbles. En todo caso, en lo ligado a intervenciones en espacios naturales, pienso que esta noción de utilizar un espacio como plataforma de acción y reflexión, comparte el hecho de otorgar una carga simbólica al lugar como en las culturas precolombinas, salvando las grandes distancias (cosmológicas y relaciones entre arte – vida) de lo precolombino con nuestra formación occidental.

Trabajo la idea de comunión con el entorno (soy aficionado a caminar y observar, y lo disfruto) y esto me parece como una especie de

retorno, un regreso a las miradas “primitivas” ante el fracaso del modernismo y lo irreversible del daño ecológico.

**V.C.:** *La dimensión ritual de la obra, la fundamental relación hombre-tiempo-espacio en el mundo precolombino, que definía las acciones del hombre así como sus construcciones:*

*En base a esta dimensión ritual, cuenta cómo haces tus intervenciones: siempre son hechas dentro del recorrido de tus caminatas solitarias? ¿Cómo haces para despegarte del mundo cotidiano, para poder meterte en este estado mental que te hace observar y percibir el paisaje más allá de lo visible y tangible? Se lee en tus obras un tiempo, no solo de realización, sino de observación y reflexión previa, de concentración que no admite interferencias ni distracciones. Lo interesante es que ese mismo tiempo que tú le has dado a la obra, esta se lo reclama al espectador, para que haga el proceso inverso de decodificar la relación intervención-paisaje que has creado.*

**A.J.:** No tengo una metodología definida para desarrollar cada obra, a veces pienso por ejemplo en algún lugar específico, lo investigo y empiezo a elaborar un proyecto alrededor de lo que me ofrece como lugar con características geográficas particulares y como lugar simbólico. Otras veces durante una caminata, salen cosas y las hago sin haberlas planeado.

También pienso en un tema y busco un lugar donde lo pueda desarrollar, y coordino la logística para llevarlo a cabo.

A veces parece difícil despegarse de la dinámica urbana y de los intereses inmediatos, pero en realidad es tan fácil coger un bus 3 o 4 horitas y ya estás en otro planeta.

Cuando uno camina más de un día, creo que ya entra en otra dinámica con el lugar que lo va acogiendo, uno empieza a fijarse en los ciclos del día, en las rutinas de los animales y esas cosas que lo hacen dimensionar de otra manera un territorio, ese aprender a ver, el paisaje ligado a los afectos, a la memoria y a las capacidades que lo urbano deforma.

**V.C.:** *¿El Land art influye en tu obra? ¿Qué aspectos, qué te interesa de él?*

**A.J.:** Creo que el *Land art* para una generación como la mía, fue una corriente que hizo que volteáramos a mirar con otros ojos las pautas formales del trabajo en el espacio de las culturas precolombinas, fue una corriente artística que ayudó a asimilar nuestros vestigios culturales próximos (Nazca, Moray, el Qapac Ñam, etcétera) como referentes dentro de nuestro esquema de lo que es el campo del Arte y ya no como un señalamiento singular distante e histórico.

Para mí fue un hallazgo importante como estudiante de arte, ya que me hizo comprender mejor uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo, su capacidad de reinención, el hecho de valerse de diferentes materiales y metodologías para trabajar una idea y de apropiarse de formatos no convencionales de acción, en este caso, territorios periféricos.

Richard Long es para mí un referente importante, ya que encuentro en él algunas similitudes en cuanto a intereses estéticos y procesuales; la caminata y el recorrido en solitario como una experiencia profundamente creativa, en donde muchas veces el recorrido mismo - trazado en mapas - es la obra *per sé*. El traslado de materiales a espacios de exposición y el regreso a formas básicas.

Me da la impresión que Long, a través de sus trabajos refleja una conexión espontánea con su entorno, plantea diálogos horizontales y filosóficos con el espacio (como persona que está de paso) y no necesita elaborar detalles demasiado estéticos, escenográficos ni megalómanos para aprovechar lo que la naturaleza del lugar le ofrece.

Esto es fino. Y creo que sin duda es difícil ser fino en territorios tan difíciles como los que utiliza.

### Referentes peruanos

**V.C.:** *El trabajo en el territorio fue una posibilidad que se te reveló entonces a través de las obras de Land art como primera aproximación? O hubo algún artista peruano que “descubriste” primero?*

**A.J.:** Lo primero que vi recuerdo que fue Michael Heizer y me impresionó muchísimo, me desconcertaban obras como *Complex I* o *Doble Negativo* que implican un gran despliegue e inversión y que a la vez se alejaban adrede de rutas o escenarios de expectación. Eso me atrajo. Aparte del gusto por los viajes, tal vez me sentí identificado por la apuesta hacia espacios periféricos en contraposición con la imposibilidad de acercarme yo mismo a los grandes centros de producción cosmopolita como Europa o EEUU. Me di cuenta que había una atención hacia estos lugares que no pertenecían al circuito establecido, y eso me gustó.

Posteriormente mi investigación pasó por muchos exponentes hasta los locales, y creo que la obra de Rodríguez Larraín es asombrosa y con una riqueza muy poco explotada por artistas jóvenes, es una obra que resulta mucho más contemporánea que cualquier coetáneo suyo o artista joven de hoy, piezas como *los Refugios de los Andes*, *Apacheta*, *la Máquina de arcilla* en Huanchaco o la escultura desconocida que sumerge desde un bote, plantean un nuevo escenario de reflexión del arte

Peruano, una apertura de acción que me interesa muchísimo, ya que se desliga de una tendencia iconográfica y fetichista del *objeto de arte* y expande sus intereses a espacios inexistentes (desde el sistema producción-distribución-consumo) como quien encuentra y descubre.

Esther Vainstein con sus estaquerías y adobes cónicos en Nazca también, y en cuanto a Ricardo Wiesse particularmente sus pinturas de paisajes me parecen increíbles, más que sus trabajos en espacios públicos, porque me parece que de cierta manera el mural de la Vía Expresa nunca funcionó porque nunca lo vi acabado (¿se terminó?). Sus pinturas de paisajes sí plantean esa conexión con el territorio desértico al que siempre refiere, yo veo en sus pinceladas y en su color esa conexión, me gusta muchísimo esa parte de su obra, si pudiera le compraría una.

**V.C.:** *¿Cómo escoges los materiales?*

**A.J.:** En trabajos de intervención en el territorio, siempre uso lo que hay en el espacio que se interviene, la idea es plantear una reflexión – estética, conceptual – del lugar con los materiales del lugar.

No tengo un método para la elección de materiales, eso se da de acuerdo a lo que se me ocurre en el momento, lo que me comunica tal o cual material o lo que pueda ser más factible para determinado proyecto.

### **Teorías del arte**

**V.C.:** *Dentro de las posibilidades de expansión de la escultura que plantea Krauss con su teoría del campo expandido, tu obra podría situarse en el eje paisaje - no paisaje (emplazamientos señalizados o marked sites), como muchos de los trabajos Land art. ¿Has pensado o hecho otro tipo de trabajo que se relacione con otra de las posibilidades que plantea esta fórmula?*

**A.J.:** Hice hace unos años *Construcción*, una instalación en la Fundación Telefónica que tal vez podría encajar en la posibilidad *estructuras axiomáticas*. La instalación hacía hincapié en la oposición formal y material entre obra y su entorno: un volumen de adobes que construí dentro de la sala de conferencias, con televisores plasma y computadoras muy modernas alrededor;

**V.C.:** *El hacer espacio En Heidegger plantea la verdad ya no como algo definido y estático (como en el clasicismo y en los monumentos tradicionales) sino como algo abierto e indeterminado que se articula diferentemente para cada interpretación, Posibilitando que el espectador construya sus espacios de interpretación, y por ende que el espacio público se convierta en un espacio de*

*interpretación, donde entonces la escultura pública no tiene la función de imponer un significado sino de ser la marca en el espacio que permite crear significados. Resulta en obras que se definen por la relación con el espacio indeterminado que esta fuera de ellas, (arquitectura, paisaje). ¿Podrías comentar esto en relación a tu trabajo?*

**A.J.:** Me parece interesante que esta noción del elemento público se democratice tan lentamente acá (hablo de Lima, en provincias no existe un espacio de libre interpretación, cada alcalde destruye el monumento o la plaza anterior para edificar sus propias fantasías y reflejar la dimensión de su poder). Se me viene a la mente una nota de García Canclini en donde comentaba que un monumento de algún héroe pintarrajeado con espray en alguna plaza, no era un monumento degradado sino era una nueva significación, el espray volvía contemporáneo al monumento, lo hacía parte de la dinámica de su contexto y lo alejaba de la verticalidad.

**V.C.:** *Hablando de monumentos y de contemporaneidad, se plantea la pérdida del pedestal como posibilidad de dejar de representar y conmemorar mediante un objeto escultórico estático en tiempo y espacio, adrede aislado de nuestra dimensión de seres vivos y dinámicos mediante ese pedestal.*

**A.J.:** Pienso en el pedestal y se me viene a la mente el modernismo, los proyectos colectivos, el ideal social y la abstracción. Creo que hoy por hoy las propuestas artísticas no necesitan plantear un objeto y rendirle una especie de respeto a través del pedestal si es que la producción de arte se orienta hacia el binomio arte-vida; las reflexiones que podemos plantear los artistas no pretenden establecer verdades sino como dices anteriormente crear plataformas de interpretación a partir de ideas particulares que se inician en cada propuesta.

Es por eso que si queremos que alguien nos compre algo que se tenga que ver bonito, entonces sí habrá que pensar en un pedestal.

**V.C.:** *Qué relaciones o diferencias ves entre lo no objetual/no representativo de tus intervenciones en espacios naturales y el carácter más representacional de tus dibujos y pinturas? Es como si en las primeras llegaras a liberarte del objeto (y su pedestal) para hablar mediante ellas de otras cosas, mientras que las segundas son un estudio del objeto en sí mismo (como si no pudieran desprenderse de su pedestal). ¿Crees que es el campo tridimensional el que te da esa posibilidad de no representar sino señalar para crear espacios de significado e interpretación?*

**A.J.:** Lo que me gusta de dibujar o pintar estos elementos, es que este proceso de estudio me otorga una segunda mirada, una nueva emoción de verlos descontextualizados y decir “*qué paja*”.

Después regreso a otra caminata y me fijo en detalles cada vez más abstractos, como las texturas, grietas, cortezas, gracias a los dibujos que ya he realizado. Claro que es un proceso más autista que plantea una reflexión y un goce eminentemente personal.

Este goce trato de trasladarlo a través de las representaciones, como que ya hay tanta información alrededor nuestro, tanta imagen, que una piedra o una grieta resultan más abstractas que cualquier otra cosa. Los registros de las intervenciones finalmente también adquieren un pedestal intangible si es que ingresan al circuito de galería, es un bien con un valor, por más que la pieza de arte – según el autor – este a kilómetros de ahí.

Hay trabajos en los que intervengo el terreno incidiendo sobre sus características morfológicas, creo que los dibujos hacen lo mismo pero a una escala portátil. Llevar una piedra es llevar un modelo menor de determinado paisaje.



*Cordillera. Dibujo*

**V.C.:** *¿Crees que es el campo tridimensional el que te da esa posibilidad de no representar sino señalar para crear espacios de significado e interpretación?*

**A.J.:** Sin duda ahora eso es lo que trato de hacer, partir de una idea y presentar una obra abierta, aunque algunas parecen ser marcadamente conservacionistas si bien yo no lo haya planeado así.

Es difícil que una documentación de un proyecto determinado hecho en el territorio, presentado en una plataforma que no sea tradicionalmente

la del arte (galerías, museos, centros culturales) no genere preguntas sobre qué es lo que quisiste hacer. La gente genera muchas preguntas, en este caso la obra abierta se topa con obstáculos de asimilación, sobre todo con gente mayor o no instruida en arte.

**V.C.:** Tu obra gráfica revela un interés en explorar más la forma que los aspectos cromáticos, característica recurrente en los escultores. *¿Por qué no estudiaste pintura y no escultura?*

**A.J.:** Nunca tuve dudas y siempre quise aprender a pintar, el interés por lo tridimensional me vino después, casi cuando salí de la universidad cuando expandí mis conocimientos y me di cuenta que la idea era el eje, y el medio estaba a mi disposición (también en pequeños detalles como por ejemplo cuando leí que Emilio Rodríguez Larraín no hacía sus esculturas, las mandaba a hacer a un carpintero dándole los planos).

### **Paisaje/Emplazamiento**

**V.C.:** *¿Crees en la escultura site-specific?*

**A.J.:** La escultura o intervención artística concebida para un lugar concreto me parece que es un ejercicio muy interesante, pues expande campos de reflexión y acción que no son tradicionalmente propios del campo del arte e integra nuevos elementos en sus metodologías que tienen que ver muchas veces con aspectos políticos y sociales.

Creo que -como dice Maderuelo- es importante pensar el lugar, pensar el paisaje.

**V.C.:** *¿Cómo te acercas a trabajar con el espacio y el paisaje? ¿Haces la obra proyectada para un paisaje específico o podrías colocar la obra en cualquier paisaje?*

**A.J.:** Intentando encontrar un punto medio entre las cosas que más me gustan, la observación y recorrido de lugares y la creación artística.

Creo que cada obra que desarrollo está concebida para cada lugar, porque reflexiona sobre del lugar mismo, sobre su morfología, sus formas de consumo, su valor simbólico, histórico o ecológico.



*Unión de Aguas. Cavado. Manglares, Tumbes. 2005*

**V.C.:** *¿En qué medida la carga significativa/histórica del emplazamiento es considerada en la concepción de la obra?*

**A.J.:** Hay obras que las veo sólo como ejercicios estéticos, señalamientos en donde se realzan determinadas características del terreno utilizando elementos del mismo lugar (*Unión de aguas, Escalera, Huayco*), pero que también me ayudan para ir planteando metodologías de trabajo y ensayos con distintos materiales para futuros proyectos.

Hay otro tipo de obras que involucran una reflexión y elevan un discurso en donde la carga simbólica/histórica del emplazamiento define el aspecto formal, la manera del registro y el uso de los materiales (por ejemplo *El Apu Desnudo, La sed infinita, Mar de Silos, Baluarte*); en la reflexión acerca de los espacios y los determinados comportamientos para con estos espacios, la carga del lugar en cuanto a memoria colectiva, importancia histórica, características ecológicas o sociales es la esencia misma de los proyectos.

**V.C.:** *¿En qué medida el paisaje es un elemento conformador de la obra?*

**A.J.:** Considero que el paisaje como territorio observado es la plataforma de trabajo, no lo veo como una escenografía o un fondo que acoge a una pieza que se desarrolla ahí. Son trabajos que inciden en las características (tangibles, abstractas) mismas de ese territorio e intentan comunicarse físicamente con él.

Si el paisaje es una mirada, las intervenciones sobre él plantean una segunda mirada, una mirada que ya no sólo pretende gozar de la vista sino pensar lo que sucede en lo que se ve.

**V.C.:** *¿Tu obra está ligada a la especificidad del paisaje peruano? ¿A qué aspectos y de qué manera?*

**A.J.:** Me parece interesante que acá muchos de los sistemas ecológicos tienen su propia historia y aún no se han fetichizado tanto como para verlos enmarcados con un aura distante de intocabilidad y exotismo. Todos los sistemas del Perú hablan con una especie de personalidad y no como autistas o entes mudos como me puedo imaginar una reserva natural en Estados Unidos o Costa Rica.

Entonces el paisaje peruano habla más que de una vista placentera, ofrece muchos matices de interés y a todo nivel; ofrece una cantidad alucinante de sistemas diferentes: desde Manglares hasta Bosques Húmedos pasando por Lomas, sistemas de caletas y Glaciares, y todos con un fuerte bagaje histórico y variados grupos humanos. Esto me motiva mucho pues considero que acá hay mucho por descubrir, discutir y reflexionar.

#### **Aspecto utilitario/participativo de la obra**

**V.C.:** *¿Tu obra contempla/permite la participación del público/ciudadano? ¿Qué tipo de participación?*

**A.J.:** No he desarrollado obras que planteen una interacción directa con el público más que el de la observación y el contacto físico.

Es más, el acceso a muchos de mis trabajos sólo es posible por medio del registro, ya que son zonas muy alejadas y de difícil acceso. Esta distancia que se plantea entre el espectador y la obra me interesa aunque aun no descubro realmente porqué.

**V.C.:** *¿Te interesa que las obras puedan tener una condición utilitaria? es decir, que sirvan para algún fin más allá de la contemplación.*

**A.J.:** Si logran una reflexión en el espectador, ya tiene una condición utilitaria; pero en general aún no me interesa plantear un uso o un fin específico para mis trabajos.

**V.C.:** *¿Qué respuesta ha tenido el público/vecinos en relación a tu obra instalada en espacios públicos?*

**A.J.:** Hay diferentes tipos de espectador: los especializados, la gente que va a mirar y la gente que se topa con un trabajo, y cada uno tiene una lectura distinta.

La verdad es que nunca he hecho un sondeo del impacto de mis trabajos en espacios públicos.

Es diferente cuando a alguien que observa las piezas les dices: “es arte”, que cuando no les dices nada o no lo saben, lo decodifican diferente.

**V.C.:** *¿Cómo crees que se percibe por el público no especializado? ¿Les gusta? ¿Lo relacionan con otro tipo de actividad (paisajismo, jardinería, etc.) antes que como obra de arte? ¿Y cómo es percibido por el público especializado?*

**A.J.:** Los desconcierta, pero a la vez se plantean una reflexión nueva, expanden sus tolerancias creo... y claro lo relacionan con otro tipo de cosas, arquitectura, paisajismo, etc. me gusta eso, porque los límites del arte cada vez se vuelven más difusos y eso es que reflexiona la gente que mira, unos se molestan también justo por eso – eso lo hace cualquiera!!-son los que no tienen esa mirada curiosa, permeable.

El público especializado tiene una mirada más crítica, más indagadora, quieren detalles.

### **Proyecto y gestión de arte en el espacio público**

**V.C.:** *¿Qué criterios crees deben regir el arte en el espacio público?*

**A.J.:** Creo que ningún criterio específico debe regir al arte en espacio público, debe ser una disciplina flexible y permeable, que sea mutable permanentemente y dialogue con las siempre cambiantes circunstancias de su entorno.

En cuanto al espacio público específicamente en la ciudad, supongo que se deben incluir ciertos criterios urbanísticos y de consulta si es que son proyectos permanentes y sin dejar de ser flexibles porque en una ciudad pluricultural y de constantes cambios no deben haber criterios estáticos (la *calidad estética*, por ejemplo).

**V.C.:** *No crees que también un criterio de especificidad del lugar es importante, para que las obras no terminen siendo un adorno preciosista de un espacio con el que finalmente no tienen ninguna conexión?. Es decir, para que justamente su calidad estética no sea su único pasaporte para estar instalada en un espacio de todos. Considerando además que si se quiere un arte democrático y pluricultural, la calidad estética no es un criterio válido ya que puede ser arbitrario y discriminador, no necesariamente uniforme y compartido.*

**A.J.:** Pienso en las esculturas del malecón de Agua Dulce en Chorrillos, a mí no me gustan, pero la masa popular que baja a veranear las han hecho suyas (aunque los policías no los dejen bañarse con ellas).

La misma gente ha encontrado esa conexión, por más que a gente especializada en estética y relaciones formales no nos guste, el modo de consumo en ese caso ya se ha establecido y su calidad estética ya es aceptada: hay matrimonios tomándose las fotos, la gente en verano realmente las disfruta, soy testigo de primera mano; me parece mostro.

Acá la *calidad estética* se vuelve polivalente, porque los criterios son variados, la gente de la calle, las autoridades y los “especializados” tiene cada uno su posición frente a estos monumentos, su manera de darles valor o insertarlos en su escala de gusto. Entonces frente a casos como este, ¿qué es ser especializado? ¿Sirve? Parece que acá los discriminados somos nosotros!! Ja-ja-ja-ja.

Supongo que sí se debe tener un criterio definido de crecimiento urbanístico, de cómo debe crecer la ciudad en base a su futura sostenibilidad; pero los matices con los que se da este crecimiento deben ser flexibles.

**V.C.:** *¿Qué dificultades metodológicas y de gestión has tenido para hacer arte en el espacio público?*

**A.J.:** La poca apertura a propuestas contemporáneas por parte de las autoridades, la carencia de personas competentes en las instituciones que comprendan las ventajas de su implementación.

La burocracia infinita e inepta! (sobre todo en las instituciones públicas)

Muchas veces en lo que a arte público se refiere creo que es mejor cierto grado de transgresión.

**V.C.:** *Justamente por las dificultades que expones, centradas principalmente en las autoridades/instituciones y su burocracia es que sí deberían haber criterios de gestión distintos (o nuevos) a los que hoy rigen que no tienen otro criterio más que los intereses “artísticos” y subjetivos de gente no necesariamente competente.*

*¿Cómo organizarías la gestión del arte en el espacio público? ¿Qué mecanismos de selección, validación/filtro crees convenientes?*

**A.J.:** Podría ser por convocatorias como por ejemplo la de *Centro Abierto* de la Fundación Telefónica, mediante la presentación de proyectos bien sustentados, y con un jurado democrático (eso es lo difícil, porque el circuito de Lima todos sabemos que es muy argollero y con pretensiones estéticas un poco cerradas) de diferentes campos que

aprueben las propuestas y trabajando a diferentes niveles de acción, como por ejemplo jóvenes, estudiantes, profesionales, proyectos interdisciplinarios, etc. definiendo zonas específicas para cada aplicación a partir del impacto de las intervenciones.

**V.C.:** *¿Podrías ampliar esto último?*

**A.J.:** El jurado democrático, me parece un poco difícil de definirlo, pueden personalidades destacadas de distintos campos ligados al tema de arte público: artistas de distintas disciplinas con trayectoria en el tema, arquitectos, teóricos del arte y autoridades.

Creo que una característica fundamental para la selección de proyectos que involucran áreas comunes, logística mayor y situaciones complejas es el profesionalismo del proyecto mismo, su redacción, su plan de trabajo, sus cotizaciones, es un reflejo de las metodologías del autor.

Con los niveles de acción me refiero a que debería haber varios niveles de convocatoria para insertar estas prácticas en la dinámica de la ciudad y que a través de ellas trabajen diferentes temas competentes a cualquier ciudadano.

Desde convocatorias en colegios, grupos juveniles, estudiantes y profesionales orientados a diversas maneras de intervención pública como grafiti, danza, teatro intervención en construcciones específicas, escultura pública, murales en diferentes técnicas, performances, documental; tomando en cuenta qué podría asimilarse mejor en cada área de la ciudad o en cada sector social.

**Sobre obras específicas: *Construcción, conquista y recuperación del Parque de la Exposición.***

**V.C.:** *¿A iniciativa de quién se hizo la obra?*

**A.J.:** A partir del Proyecto *Habitar*, proyecto elaborado por Víctor Manuel Manrique y Augusto del Valle dentro del marco de la exposición *ASENTAMIENTOS ESPONTÁNEOS Y POÉTICAS DEL TERRITORIO Paisaje, Memoria y Dinámicas sociales*. Centro Cultural de España.

**V.C.:** *¿Con apoyo de quién?*

**A.J.:** Centro Cultural de España y la Municipalidad Metropolitana de Lima.



**V.C.:** *¿Qué tipo de financiamiento?*

**A.J.:** Financiamiento con gastos de materiales, transporte y logística a través del C.C de España y en cuestión de permisos y facilidades con los espacios a través del Municipio de Lima Metropolitana.

**V.C.:** *¿Se pensó para ser temporal o permanente?*

**A.J.:** Temporal, las intervenciones duraron un mes.

**V.C.:** *¿Cuál ha sido la evolución o final de la obra?*

*Independientemente de su desmantelamiento, ¿hubo algún registro de la misma aparte del que tú como autor puedas haber hecho de ella?*

*¿Hay algún documento/libro/catálogo que dé cuenta y deje constancia de que esa obra existió? Un poco pensando en esta idea de que las obras expandidas, al no ser objetos cerrados, tienen también una vida abierta pero que muchas veces se desvanece en la nada al no quedar registro o constancia de su paso por nuestra historia artística, no pudiendo así constituirse como una propuesta tangible sobre la cual seguir construyendo un desarrollo de este tipo de obras.*

**A.J.:** El proyecto *Habitar* fue una tesis de maestría de museología de Víctor Manuel Manrique en la Universidad Ricardo Palma, no sé como es el documento final ni sé que registros ha usado, sería bueno contactarse con él ¿no?

**V.C.:** *¿Cómo fue el proceso de selección del artista? ¿Por concurso, por invitación, por invitación a integrar equipos multidisciplinarios?*

**A.J.:** Fue una invitación de Víctor Manuel y Augusto, invitaron a artistas jóvenes que trabajaban temas similares, referidos a arte y naturaleza.

**V.C.:** *¿Cuál crees que ha sido el principal aporte de tu obra al desarrollo del arte peruano?*

**A.J.:** No sé, aún falta más ¿no?

**V.C.:** *No seas modesto, creo que de todos modos, independientemente de cualquier otro tipo de consideraciones, tu obra es tal vez la única que trabaja el paisaje (en un sentido claro, rotundo y continuo) como centro de la propuesta. ¿Cuál ha sido el principal aporte a la ciudadanía y al espacio público?*

**A.J.:** Tampoco lo sé.

**V.C.:** *En tu obra ¿qué aspectos del paisaje/entorno consideraste para proyectarla?*

**A.J.:** Utilicé el césped, elemento fundamental que configura un parque en la ciudad y que evoca a espacios periféricos como para dar un respiro al flujo urbano.

Y a partir de él, del parque mismo, se levantaba la forma del baluarte como una extensión de éste que aludía a su propia memoria como espacio que acogió la construcción de la muralla de Lima (por ahí pasaba la muralla) y que invitaba al público del parque a reactualizar la memoria colectiva a través de la observación del vestigio. El parque como espacio de descanso que pueda hacer posible la reflexión ante la contaminación integral (visual, sonora, ambiental) y la información desmedida de los alrededores.

**V.C.:** *Luego de haber tenido esta experiencia instalando una obra en el espacio público urbano:*

*¿Cuáles crees que son las dificultades que plantea el arte espacializado (no objetual) para encajar dentro de la lógica del arte en el espacio urbano? (Por ejemplo el hecho que se tiene que confrontar con la ciudadanía, con las interferencias que plantea el entorno urbano: tráfico, ruido sonoro y visual, publicidad, el hecho de usar materiales perecibles, etc.)*

**A.J.:** Creo que lo ideal es desarrollar una capacidad de gestión en temas de permisos y logística por parte de las autoridades para estas

convocatorias, facilidades libres de intereses y réditos políticos. Ese sector de los involucrados no ha desarrollado una sensibilidad hacia estas expresiones, habría que capacitarlos no? Una especie de serie de ponencias y talleres tal vez (cada vez que se cambie de director o jefe). Me da la impresión que el uso de tecnología y nuevos medios se va a hacer cada vez más presente en estas propuestas públicas, ya que el impacto visual es importante en zonas urbanas repletas de información visual. En todo caso intervenciones con material orgánico deberían tener la posibilidad de un gran despliegue para trabajar dimensiones potentes dependiendo de las áreas de acción.

**V.C.:** *¿Cuáles crees que son los aportes, virtudes y posibilidades de este tipo de obra para constituirse y trascender como obras de arte público?*

**A.J.:** Considero que son obras que tienen la capacidad de plantear una reflexión de una persona sobre su propio espacio común, son obras que tiene la capacidad de hablar de ciudadanía, de enfrentar a las personas de a pie con su estatus de ciudadano, de sus relaciones con su colectividad, de su memoria, su historia, de incluir a la ciudad y sus componentes a su vida y hacerla suya, que hablen de nuestros rechazos, contradicciones y de las relaciones entre deberes y derechos.

Obras como estas pueden contar la historia actual y pasada desde una posición que no involucre círculos de poder que las depuren. Pueden sublimar intereses comunes.



## CONCLUSIONES

El capítulo 3 está dedicado a analizar obras que desde el mundo del arte peruano contemporáneo responden a la búsqueda de una especificidad cultural, de rescatar ciertos aspectos del bagaje precolombino para reinterpretarlos conceptualmente y generar obras que se conecten con nuestro pasado y con nuestro paisaje.

Los ejemplos estudiados pueden inscribirse dentro de un contexto más amplio de artistas contemporáneos peruanos que exploran lo precolombino como referente: Esther Vainstein, cuya obra se orienta a la instalación, o la obra fotográfica de Billy Hare. Pero nos hemos centrado en las obras que han sido emplazadas en el espacio público, pues nos interesa conocer cuáles han sido las respuestas de lo público con respecto a este tipo de obras, así como cuáles han sido las dificultades que éstas han tenido al emplazarse en espacios públicos. Podemos poner en limpio algunas conclusiones preliminares.

1) Las obras revisadas se han generado como respuestas a emplazamientos específicos, ya sea tomando como punto de partida las necesidades de la comunidad (serie *Refugios de los Andes*), la referencia a un hecho puntual relacionado directamente con su emplazamiento (*Cantutas*), la referencia a la historia del mismo (*Construcción, Conquista, Recuperación*) o la referencia a la especificidad paisajística y de técnicas constructivas ancestrales propias (*La Máquina de Arcilla y Apacheta*).

Todas ellas -en mayor o menor medida- son obras espacializadas que rebasan sus límites precisos para proyectarse al paisaje o contexto del que forman parte, estableciendo un diálogo con su entorno y funcionando como marcas que referencian el espacio.

2) Tal vez el límite que podemos definir desde el presente, es que en algunos casos, las obras aun responden al criterio del artista como la medida para determinar la necesidad de una obra en un espacio público determinado. Corresponden así a una perspectiva un tanto moderna y no de arte público como es entendido hoy en día. Es decir, el punto de partida no es satisfacer ciertas necesidades y condicionantes del entorno físico y social, sino aspectos más ligados al lenguaje personal del artista. Esto queda ejemplificado en la decisión de construir *Refugio 2* en los jardines del MALI, operación que centra la importancia de la obra sólo en su valor formal u objetual. Y es que al descontextualizar el *Refugio* del entorno andino y hostil para el que fue concebido, se vacía su función social y su especificidad con el sitio, minando su significación. La espacialidad intrínseca del proyecto original queda anulada al no poder

instaurarse las relaciones con lo que quedaba fuera de la obra (comunidad y territorio).

3) Las obras revisadas tienen en común el rescatar o aludir a tradiciones constructivas o prácticas culturales ancestrales, en una reinterpretación que está lejos de ser una reutilización iconográfica, formal o retórica del legado cultural. Nacen de una indagación y reinterpretación conceptual del bagaje cultural precolombino, del paisaje peruano y la ruina como contrapunto a ese paisaje, de la incorporación de técnicas que no pertenecen al mundo del arte. Son buenos ejemplos de la reinterpretación de lo precolombino porque se refieren a éste sin hacer de él su centro temático.

4) Pero estas reinterpretaciones son hasta hoy de difícil lectura o comprensión: es sintomático que la mayoría de los casos estudiados, en un arco temporal de poco más de 20 años, se han materializado por iniciativas personales de los artistas de hacer obras en el espacio público y no como respuesta a requerimientos de alguna institución. Esto refleja que la posibilidad de este tipo de arte aún no tiene cabida en el imaginario de nuestra sociedad.

En este sentido, otros aspectos sintomáticos son que la mayoría de estas obras han terminado por desaparecer (o están en vías de hacerlo), que se hayan planteado como obras temporales o como acciones eminentemente efímeras y el tener que establecerlas en lugares alejados que imposibilitan frecuentarlas y darles mantenimiento.

Tal vez el caso más sorprendente es justamente el que aparentemente tendría el problema de su permanencia resuelto: el *Refugio 2*, dentro de los cuidados jardines del Parque de la Exposición, aledaños además a la institución museística más importante del arte peruano: el Museo de Arte de Lima MALI. Esta obra, que debería ser considerada, cuidada y mantenida como una pieza importante de la historia del arte peruano, está condenada a desaparecer ante la falta de mantenimiento. Ninguna pugna por la responsabilidad de su manutención entre Municipalidad de Lima y MALI justifica que se pierda una obra que es de los pocos ejemplos que existen de la voluntad de reapropiarse de un lenguaje autóctono. Es tal vez el ejemplo más tangible de la dificultad que tiene el arte que reinterpreta de manera abstracta lo precolombino de insertarse en el espacio público peruano.

La misma suerte de abandono corre otra de las obras de Rodríguez Larraín, *La Tumba de los Reyes Católicos*, huésped de los jardines del ICPNA, institución cultural que sin embargo ha realizado la antológica del artista y publicado sus catálogos.

5) La falta de interés por parte de las instituciones culturales que deberían tener a su cargo el privilegio de mantener nuestro patrimonio artístico y posibilitar la cimentación de la historia del arte peruano, nos

da una señal muy clara que hay mucho por construir en cuanto a criterios y principios que sean la base de una conciencia cultural atenta a lo que le pertenece, que considere lo propio como propio y que no ande en la incesante búsqueda de la apropiación de lo ajeno.

