

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) 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) 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) 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 4

PROYECTOS DE RENOVACIÓN URBANA Y ARTE PÚBLICO EN LIMA ENTRE 1990-2008. ESTUDIO DE CASOS.

Estudio de algunos casos emblemáticos del período 1990-2008, en el que se ha producido uno de los grandes ciclos de renovación de espacios públicos en Lima, después de la casi total desaparición de vida urbana en los años ochenta debido al fenómeno del terrorismo.

La diferencia con los casos del capítulo 3 es que los que nos ocupan en este capítulo son originados ya no desde la motivación de los artistas, sino más bien desde la gestión pública, normalmente desde las municipalidades que son las impulsoras de estos proyectos de arte y renovación de espacios públicos.

Se estudiarán las relaciones entre las intervenciones de regeneración y renovación urbana de espacios públicos, la producción de arte público para estas intervenciones y los modelos de gestión de la producción artística que se aplicaron.

También veremos cuál es la suerte del arte público una vez que la autoridad municipal gestora de la obra culmina su mandato: a falta de un organismo de gestión cultural que cree y gestione los programas de arte público, las obras quedan huérfanas y condenadas a desaparecer. Para estudiar estos casos, se ha entrevistado a los arquitectos y autores de dichos proyectos y se han revisado las pocas monografías existentes sobre algunos de estos proyectos.

Los casos que veremos son:

- *PARQUE CENTRAL DE MIRAFLORES (PARQUE KENNEDY), INAUGURANDO EN LIMA UN NUEVO MODELO DE REGENERACIÓN URBANA.*
- *MURAL DE LA VÍA EXPRESA, 1 KILÓMETRO DE ARTE PÚBLICO.*
- *ALAMEDA CHABUCA GRANDA, ABRIENDO LA CIUDAD AL RÍO RÍMAC.*
- *EL OJO QUE LLORA, MONUMENTO CONTEMPORÁNEO.*
- *EL PARQUE DE LA RESERVA – CIRCUITO MÁGICO DEL AGUA.*

OBRAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LIMA

MURAL DE LA VÍA EXPRESA, 1 KILÓMETRO DE ARTE PÚBLICO.

NOMBRE DE LA OBRA

Mural de la Vía Expresa del Paseo de la República



AUTOR

Ricardo Wiese Rebagliati.

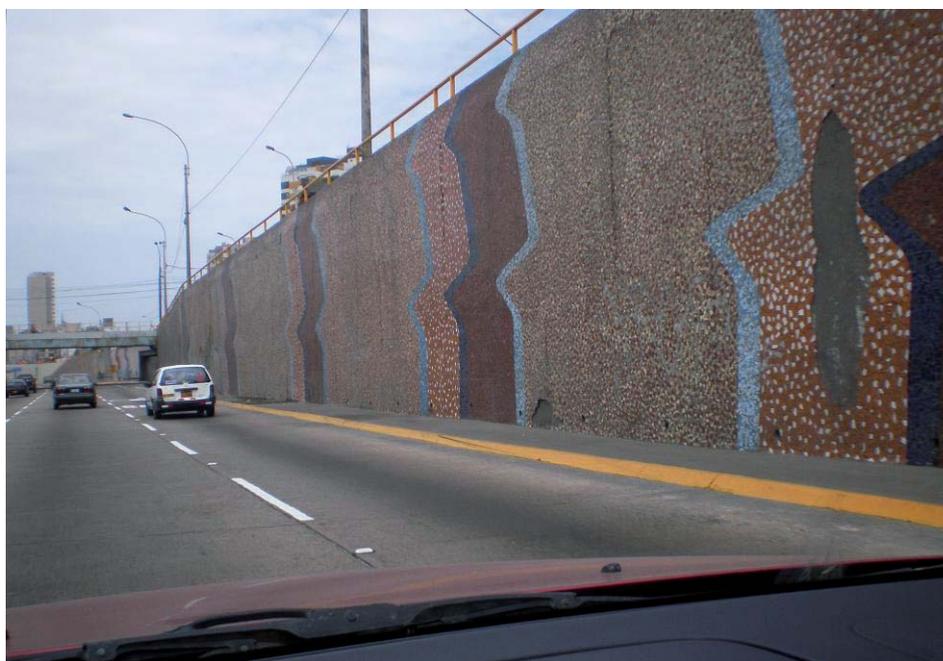
Entrevistado el 18 de Noviembre de 2009 en el taller del artista, Barranco, Lima.

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

Mural que reviste las dos paredes laterales de la Vía Expresa, vía troncal de alta velocidad que atraviesa Lima conectando el Centro con el distrito costero de Barranco. Se organiza mediante la repetición de signos zigzagueantes dispuestos en composición de ritmos que acompañan la sensación de velocidad del conductor, agudizando su percepción de movimiento en relación a puntos fijos del mural. La gama cromática cambia para diferenciar zonas del recorrido, así como los signos se disponen para señalar algunas salidas de la vía.



MEDIDAS Y MATERIALES

El mural cubre 500 metros de largo a ambos lados de la vía, sumando un total de 10,000 metros cuadrados.

Retazos de mayólica de distintos colores: marrón, ocre, crema, blanco, celeste, azul y rojo.



PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

Material obtenido por la donación de remanentes de producción de distintas fábricas de pisos cerámicos. Retazos de mayólica pegados directamente sobre el muro de contención de la Vía Expresa, sin acondicionamiento previo del mismo. Participó en la realización el artista, quien dirigió personalmente el trabajo, cuatro jefes de grupo y un equipo de 80 jóvenes contratados y adiestrados para el pegado de mayólicas.

DATACIÓN / FECHAS

Fase de realización:

Inicio del proyecto: 1990

Final del proyecto: 1991

Fase de restauración y ampliación: 1997

ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

Dirección de Cultura de la Municipalidad de Miraflores.
Financiado por la Municipalidad de Miraflores y Emape.

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

Artista invitado para realizar una obra de carácter permanente.

REFERENCIAS/PUBLICACIONES

Registro fotográfico de la obra por Daniel Giannoni,
expuesto en muestra bipersonal con M. Yaker en Argentina.
No existen publicaciones sobre la obra.

ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION

Muy deteriorado. La mayólica se ha despegando paulatinamente, dejando grandes zonas incompletas. Se ha vandalizado mediante el despego de las mayólicas y pintado de grafitis. Los trabajos de limpieza, conservación y mantenimiento son nulos.



OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES:

Mural en la Vía Expresa por Fernando de Szyszlo, ubicado en la salida de Javier Prado, dirección San Isidro. Actualmente inexistente ya que fue destruido para la construcción de Edificio Interbank.

DERIVADAS:



Pequeñas porciones de murales en la Vía Expresa por distintos autores/grupos. Mural realizado por R. Wiese en el Malecón Pazos, de Barranco.

ENTREVISTA A RICARDO WIESSE

MURAL DE LA VÍA EXPRESA, UN KILÓMETRO DE ARTE PÚBLICO Y CANTUTAS, CERRO PINTADO

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 costero 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.



“Los arenales no toleran rebaños. Para las mayorías contemporáneas, son apenas forzosos sitios de paso, no-lugares entre destinos civilizados y cartográficamente definidos. El pánico a los territorios despejados, la común agorafobia, evidencia crecientemente la inadecuación del hombre a la intemperie y a cualquier paisaje carente de señas prefiguradas, dominio del azar y la encrucijada, donde solo él puede decidir”. Ricardo Wiese.

Veronica Crousse: *Mi trabajo de tesis busca entender si es posible rescatar aspectos del bagaje precolombino, en lo referente a las construcciones y a la manera en que estas se insertan en el espacio, para reinterpretarlos en clave contemporánea y urbana como prácticas locales y posibles de ser incorporadas a la hora de proyectar en el espacio público.*

Ricardo Wiese: *Creo que antes que eso es importante establecer cuestiones de durabilidad en contextos urbanos como el de Lima que son por definición efímeros, empezando por los materiales, por la falta*

de planificación, por la falta de condiciones de convivencia espacial elemental que no se cumplen. Por lo tanto, esos espacios están condenados a ser deshabitados. En el Perú todavía tenemos una mentalidad nómada, no hemos llegado aún a la civilización. Como hay tanto espacio, se piensa que siempre hay algo al costado, un pampón del que puedes echar mano y luego ir dejando. No hay una presión espacial, más allá de las iniciativas individuales, pero colectivamente, una ciudad puede colapsar y mudarse al valle vecino sin hacerse mayor problema. Incluso una ciudad puede colapsar por cuestiones naturales y el Estado permanecer inmutable, como está sucediendo en el Sur Chico. Y no pasa nada. La vida acá vale tan poco, que estas cuestiones son vistas como adjetivas y no consustanciales a la convivencia. La convivencia es violenta, escasa, insegura, agresiva, porque el espacio público lo es: no hay verde, no hay un respiro, no hay lo mínimamente deseable para que la vida no termine en el drama que es para la mayoría. Entonces, creo que hablar de supervivencia de arquetipos andinos es bastante exquisito todavía. Y no es una cuestión de educación, de cómo se les educa a los alumnos de arte o diseño. Son cuestiones que ante todo tienen que calar en las autoridades. Yo lo pondría frontalmente: ¡hay que educar a las autoridades! Las autoridades son las que son absolutamente impreparadas y son las que estropean el espacio a su antojo y no tienen ningún contrapeso ni de fiscalización, ni impedimento de ningún tipo. Daniel Estrada será recordado como el alcalde que llenó de fuentes una ciudad como Cuzco simplemente porque se le ocurrió. Al alcalde que llenó de fuentes Lima, que la *chidayanizó* porque no es que la *andinizó*, se le aplaude. Entonces es como la chacra, todavía estamos en esa forma de ejercer de la autoridad.

V.C.: *Claro, es tratar la ciudad como si fuera tu casa. A eso justamente iba el final de la tesis, de proponer recomendaciones de buenas prácticas que orienten hacia las condiciones que deben existir para que no sea posible que estos alcaldes pongan en el espacio público la reproducción a cuatro metros de la estatuilla que tienen en su mesa de noche.*

R.W.: ¡Es que son una plaga! Son pueblos que no tienen saneamientos básicos y tienen en cambio este tipo de arte público, ¡es algo indignante!

V.C.: *O por ejemplo el caso del Parque de la Reserva²⁶⁶, cuya remodelación está bien por un lado en el sentido que se le ha dado un espacio público a la gente, pero está mal en el sentido que se ha superpuesto un parque temático a un parque que es un monumento en sí. Entonces ¿qué respeto hay por la carga histórica, por la especificidad del lugar?*

R.W.: Además que si estaba a cargo de la municipalidad para ser conservado supuestamente con esa identidad, ¡esta no se puede cambiar simplemente porque al alcalde le da la gana!

V.C.: *Considerando también que era un parque con un valor como patrimonio artístico, en cuanto ejemplo probablemente único de parque diseñado bajo los preceptos del Movimiento Indigenista.*

R.W.: Obvio. Ese era uno de los pocos espacios públicos, que aunque uno no comulgue con esa mentalidad *leguiísta*, pero así era, así se tomaba el espacio y se le brindaba al público y de alguna manera era un jardín consolidado. Ahora ya no hay jardín, ahora hay un *Las Vegas*.

V.C.: *Más bien un Disney World...*

R.W.: Es otra cosa, este concepto de *Paseo de las Musas*²⁶⁷ chiclayano no puede ser adoptado por las musas limeñas. No puede ser. Ahí los limeños se han dejado pisar el poncho indignamente. Y eso no es cuestión de números. A mí no me interesa la cantidad de visitantes ni la cantidad de ingresos que eso reporta. Es un parque que comienza a funcionar a las cuatro de la tarde, no puedes ir a medio día porque está cerrado, recién puedes entrar a las cuatro. En la práctica, el parque está todo el día secuestrado por un negocio que tiene el alcalde. Antes era un parque de todos, ahora es un parque de la municipalidad. Esa es la diferencia. Lo público se empieza a privatizar encubriéndose de gestión municipal, pero en el fondo...

V.C.: *... de la municipalidad y quién sabe si de alguna otra empresa involucrada en la decisión de poner las fuentes. Es bien complicado.*

R.W.: ¡por supuesto! Hay intereses que se yuxtaponen a los espacios públicos, que en realidad no son públicos, en los hechos han sido privatizados. Hay tal maraña de fiscalización para llegar a desmontar el gran funcionamiento de esos espacios, que en el fondo son empresas privadas. No hay ningún derecho que el ciudadano pueda interponer, ningún recurso que vaya a prosperar frente a una gran empresa como esa.

V.C.: *Ahora los vecinos del malecón de Chorrillos vamos a empezar un movimiento porque hay un proyecto para remodelar el malecón de Chorrillos. Esperemos que no sea como lo que han hecho abajo en la Costa Verde²⁶⁸, un espanto. Estamos movilizándolo al Patronato de Chorrillos Histórico, y a los vecinos porque es verdad que hay que moverse, ¡hay que intentar pararlo!*

R.W.: Ahí lo que tienes que conseguir es un padrino político. Si no, ¡olvídate! Por alguna razón a esta gente no le importa lo que digan los vecinos, tienen piel de chanco, peor, de hipopótamo. No vas a poder. Tienes que conseguir un padrino político que se quiera comprar el pleito para que le dé réditos, no inmediatos, porque en lo inmediato le va a costar un pleito personal con Miyashiro²⁶⁹, pero tú no puedes competir con un peso pesado siendo peso pluma, es una tontería. Ponle a uno de su mismo peso, si lo encuentras, porque la gestión municipal es el autoritarismo manifestado de la manera más burda. A menos que pongas piquetes de resistencia a las obras y hagas un escándalo mediático, que es la última opción: poner un cordón de niños echados, algo así, la resistencia gandhiana.... Si quieres pásame la voz cuando hayas avanzado tu gestión y vemos qué podemos hacer.

V.C.: *No sé qué pasará. Por ahí que los vecinos tampoco se quieren ganar líos y prefieren soportar un mamotreto delante de sus casas con tal de no involucrarse, total, al final uno se acostumbra a todo. También existe esa mentalidad.*

R.W.: Pero a mí lo que me parece tan indignante es que esta gente estropee la ciudad y por otro lado deje de asignar recursos a gente que realmente los necesita. Eso es inmoral, porque lo único que esta avalando es un negociado donde hay una tajada personal para el alcalde. Ellos no hacen esas obras por el ornato.

V.C.: *Exactamente de eso quería conversar contigo porque has tenido la experiencia de actuar en el espacio público con la obra del mural de la Vía Expresa²⁷⁰.*

R.W.: Todavía sigo actuando en el espacio público. Actualmente estoy restaurando el mural de Santa María y estoy revistiendo una iglesia en Huacho.

V.C.: *En tu caso me quiero centrar en dos obras: el Mural de la Vía Expresa como obra realizada y por la que te has tenido que confrontar con todo el aparato de gestión municipal; y en Cantutas²⁷¹, como posibilidad de actuación en el paisaje, de marca en el espacio. Entonces iremos conversando en base a algunas preguntas divididas por temas:*

Referentes/influencias

V.C.: *¿Cuáles son tus referentes e influencias? ¿Lo precolombino influye en tu obra? ¿Qué aspectos y qué te interesa de él? ¿O es más el interés por el paisaje,*

el Land Art como el hecho de marcar un territorio para crear una confrontación entre el afuera y la marca? ¿Por dónde va ese inicio?

R.W.: Mira, en realidad fueron estímulos muy concretos, básicamente del arte Chancay, porque este se conecta con el paisaje de una manera íntima, hay esta identificación del signo con el paisaje. Me interesa esta subjetivización del espacio que se ve en las gasas, en los ornamentos tan básicos, donde basta una seña de color oscuro sobre el claro para que te des cuenta que ahí está el hombre y ahí está el paisaje.



V.C.: Claro, incluso la misma utilización del color te remite al desierto...

R.W.: Así es. Esa maravilla de tener una referencia y no estar perdido en el mundo es muy importante, no solo para un artista sino para un pueblo. Yo sentía que se nos escapaba mucho la tan ansiada búsqueda de la identidad porque estábamos de alguna manera en pañales con respecto a la lectura del arte antiguo. Nosotros tenemos que acostumbrarnos a que en realidad nuestra referencia de origen está acá. Como dice Szyszlo, nuestros originales son estos, no los de la cultura greco-judía o judeocristiana, ¡son estos! Hablamos en castellano y pensamos como occidentales, pero nuestras vivencias subterráneas más profundas y subconscientes están en una lectura del paisaje que ya se hizo y que nosotros simplemente nos entroncamos con esa gran tradición. No estamos descubriendo la pólvora. Seríamos unos grandes etnocentristas, como todavía lo es mucha gente, pero yo siento que un pensamiento un poco más evolucionado abarca la culturalidad de saque. Y Obviamente como artistas e intelectuales nuestro grave déficit son los idiomas nativos. No vamos a penetrar en la mentalidad nativa sin el idioma de ellos. Y el Perú oficial es el castellano, sigue siendo el mismo avance guiado por la codicia y el oro que tuvieron los primeros aventureros castellanos por acá.

V.C.: *Lo del Land art te lo pregunto porque los estudiantes, los artistas jóvenes, por ejemplo Alejandro Jaime, al que le hice esta misma pregunta, cuenta que entró al trabajo con el paisaje por el Land art, y no a través de esta lectura local del paisaje anterior a nosotros de la que hablabas hace un momento. Ni siquiera se aproximó al paisaje a través del trabajo de ustedes, artistas locales un poco mayores que ya se han encaminado por esta vía, sino viendo fotos de la obra de Michael Heizer. Sólo después ha encontrado a Rodríguez Larraín, a tí, o sea en realidad el primer contacto que ha tenido es a través de los libros. Esto me parece significativo como reflejo de un medio (el nuestro) y sus mecanismos educativos y de auto reconocimiento bien distorsionados.*

R.W.: Absolutamente, además que el *Land art* es un fenómeno tan efímero que tuvo por supuesto expresiones impresionantes que a mí la verdad me fascinaron desde que estuve en contacto con ellas, mínimamente además, vía correspondencia, porque nunca he estado en los desiertos del sudoeste americano para constatarlo. Pero obviamente la concurrencia de los valores, la lectura del paisaje con la cultura autóctona andina fueron para mí móviles en lo formal, pero la verdad es que no hay ahí sino una expresión de cuán desvinculados están los sistemas o cuán descontextualizada puede estar una señal así que en la forma obviamente habla del paisaje pero que no expresa ningún valor comunitario. Es la subjetividad de Nueva York que se va a un lienzo lejano y exótico a operar un signo del poder, de las galerías, del sistema, de lo que sea, pero como una aventura más. Y creo que esto en manos de una cultura occidental que no se repiense y no se critique a sí misma es una expresión más de la decadencia. Mientras que lo andino está todavía por leerse.

V.C.: *En ese sentido, estas obras efímeras de Land art han sido hechas, registradas y archi-publicadas y publicitadas, lo cual ha hecho posible darlas a conocer y que se conviertan en obras. Qué pasa en cambio con tus obras en el espacio público, las de Rodríguez Larraín o Alejandro Jaime, que simplemente van desapareciendo ya que luego de hechas quedan abandonadas a su suerte. Se pierden entonces como posibilidad de ir construyendo sobre ellas los siguientes pasos de la estética del arte público peruano. ¿Crees que al desaparecer las obras simplemente no dejan rastro? o ¿te parece que este grupo de artistas en el que estas incluido sí ha llegado a generar una tendencia?*

R.W.: No, en lo absoluto. Nosotros estamos condenados a ver en vida cómo en realidad nuestros trabajos dan lo mismo haberlos o no haberlos hecho. En la medida en que hago mis obras ya siento una distancia y ya sé que van a terminar así. Ese es el destino de mi contexto cultural, de no edificar sobre lo edificado sino estar tanteando en la oscuridad sin

reconocer nada, sin beber de las fuentes que tienes al costado sino siempre de las que te embotellan afuera.

El sistema de circulación de corrientes artísticas acá está en pañales, porque hay una mentalidad totalmente colonizada que nos impide valorarnos a nosotros mismos más allá de los reventones gastronómicos. Un país de pobres diablos que elige rutinariamente a autoridades que sabe que van a robar, que sabe que nos van a secuestrar a todos. Y sin organizaciones políticas y menos aun estéticas. El problema es grave si es que se le ve desde el punto de vista de la civilización occidental. Pero no estamos en la civilización occidental, sino en una *mélange sui generis*, que ni siquiera es comprendida por los interesados.

V.C.: *Quieres decir que tú haces una obra y ya no es tu responsabilidad que se construya algo sobre ella...*

R.W.: No tienes que ser un padre responsable si quieres seguir creciendo... (risas)

V.C.: *¿Realmente crees que da lo mismo haberlas o no hecho? ¿O crees que sí ha dejado, por ejemplo el mural de la Vía Expresa, alguna semilla de algo que después servirá para marcar una pauta diferente?*

R.W.: Fíjate, desde hace cinco o siete años ese mural ya no se ve por lo deteriorado que está. Por la falta de mantenimiento, por su estado actual, ya no lo percibes como una obra que te eleva estéticamente sino como algo que te degrada urbanísticamente. Hace dos años ya le he planteado al alcalde de Miraflores bajarlo.

V.C.: *Es decir, no reconstruirlo sino destruirlo...*

R.W.: Sí pues, ¿ya para qué reconstruirlo? Si ya le he presentado al alcalde Masías²⁷² tres presupuestos para reconstruirlo. Tres. Y simplemente me ha peloteado: he ido de la oficina de asuntos jurídicos a la de saneamiento, a la de proyectos de ingeniería, a la de los arquitectos. Hasta que me cansé y le dije que yo ya había estado es este plan desde que lo hice y lo reconstruí, ya sé cómo funciona la municipalidad y ya no estoy para perder el tiempo. Se lo dije una, dos, tres veces, les alcé la voz y me fui.

Sobre obras específicas: *Mural de la Vía Expresa*



V.C.: *Entrando a hablar sobre el Mural de la Vía Expresa, ¿A Iniciativa de quién se hizo?, ¿Con apoyo de quién?, ¿Qué tipo de financiamiento?, ¿Cómo fue el proceso de selección del artista y de la obra? ¿Hubo algún concurso, o fue por invitación, o integrando equipos multidisciplinarios?*

R.W.: Luis Lama²⁷³, que era el concejal de cultura de la Municipalidad de Miraflores, venía convenciendo y enamorándolo al alcalde Andrade²⁷⁴ de hacer ese proyecto. Y Andrade lo escuchaba, pero esto ya había tenido dos o tres falsas partidas, de concursos organizados con alumnos de Bellas Artes y de la Católica, pero nadie le ponía interés porque los artistas jóvenes no tenían ni la experiencia ni la menor idea de cómo encarar esa gran área. Yo tampoco, pero sí tenía las ganas. Es muy bonito decir sí, pero, una vez que aceptas, te tiras para atrás si no tienes la disposición total para hacerlo. Yo sabía que no iba a vivir de ese proyecto. En ese momento me comenzaba a ir bien, en el sentido que podía hacer el mural sin tener que vivir de él. Por otro lado era un lienzo inmejorable para ejercer todo lo que se me había inculcado, y todo lo que había yo ensoñado. Lama me dice que necesita un proyecto rápido para enseñarle al alcalde porque ya estaba harto que no cuajara esta propuesta. Estaba un poco desesperado Lucho ya que no podía presentarle nada concreto, y si los directorios ven que algo no cuaja, archivan el asunto y pasan a otra cosa. Me dijo que presente un proyecto, me pasó un mes dibujando y le presenté algo que aprobó. Lo aprobaron con la idea que CEDRO²⁷⁵ iba a poner la mano de obra, que Cerámicas Roselló iba a regalar la mayólica, que los vecinos iban a donar esto y lo otro. En realidad no tenían ni la menor idea de la logística que un proyecto de esta envergadura requiere, desde los andamios, los

depósitos de materiales, el transporte, el costo de los supervisores o profesionales a cargo de una obra en una vía de alta velocidad. Yo no podía entrar pues a levantar este cadáver con ex drogadictos y gente sin un mínimo de capacitación. Les dije que teníamos que organizarlo de otra forma. Tenía que generarse un presupuesto. Se les tenía que pagar el salario mínimo de 120 soles y con un contrato. Lo que Lama tramó y logró es que EMAPE²⁷⁶ se interesara en el asunto. EMAPE es una entidad de la Municipalidad de Lima, pero hicieron una especie de convenio que establecía que la municipalidad de Miraflores pagaba pero EMAPE igual dio algunos miles de dólares para comprar la mayólica azul, porque esa no te la regalan. Por eso la que primero se han pelado es esa: estoy seguro que las han sacado, que se las han robado. Han seleccionado por color lo más valioso.

Bueno, el proyecto estuvo a punto de naufragar justo antes de firmar el convenio. Habíamos arreglado que todo iba a estar bajo mi cargo, que la municipalidad iba a tener las cuentas sobre la cuadrilla de operarios y que yo no iba a ver ese asunto. Yo solo tendría cuatro trabajadores a mi cargo y que respondían ante mí y ellos formaban a las cuadrillas. Ya estaba todo arreglado y organizado para empezar y en ese momento vino el alcalde Andrade a decir que el diseño no le convenía mucho y que yo debía hacer un escudo de la municipalidad a ambos lados de la vía a la altura del puente de Benavides. Yo le mandé decir con Luis Lama que hasta ahí nomás llegaba yo, que no podía perder más tiempo porque yo no quería hacer el ridículo. Entonces respondió a mi ultimátum y dio el pase a mi proyecto. Pero después comenzaron a agarrar ritmo las obras, los periodistas comienzan a hablar del proyecto.

Patricia Salinas, que en ese momento escribía en el diario La República, me hizo una entrevista sobre la obra. Ya en la puerta de mi casa, cuando nos estábamos despidiendo y *off the record* me preguntó cuánto me estaban pagando. Le dije que por un trabajo de año y medio estaba cobrando ocho mil dólares. Son quinientos dólares mensuales, lo cual es prácticamente nada, si piensas que es un trabajo que abarca diseño y dirección de la obra. Cobrando eso, casi me daba igual no cobrarles nada, pero tampoco me gusta regalar mi trabajo, ¿no? Ésta pendeja publicó que yo me estaba beneficiando con unos “jugosos” ocho mil dólares. Por haber declarado esto, al día siguiente me quitaron la obra, que aún estaba a medias: de los diez mil metros proyectados ya estaba hecha la mitad. Lo peor es que yo no lo declaré, no me interesaba declararlo, pero la periodista me hizo una trampa en la que caí, ¡yo era un chiquillo! Ahora no me la hacen ni hablar, pero esa vez me pusieron en graves aprietos porque Andrade dijo que me vaya porque no tenía por qué declarar las cuentas de la municipalidad, que no se me habían

dado esas atribuciones y además, que no había puesto el escudo, ¡así que fuera!

V.C.: En realidad lo que le había molestado era la cuestión del escudo...

R.W.: ¡Claro! Ahí yo ya había pisado callo. A ningún poderoso le gusta que tu le nombres la plata. Empieza por ahí y vas a chocar. Mejor no trabajas con lo público, yo ya estoy escaldado de esto. Todos los viernes de fin de mes tenía que ir a sentarme a esperar, y era el último en recibir la planilla de mis trabajadores. Con el grueso de chiquillos que ellos contrataban se entendían ellos, pero yo tenía cuatro o seis trabajadores por los que yo tenía que responder. Y éramos los últimos a los que se les pagaba en épocas en las que los precios subían de un día para el otro. No habían indexado nada, hasta tuve que pagarles de mi plata. No fue una experiencia para nada grata. Esto fue en el 90-91. En el 97 hicimos una reconstrucción y ampliación y ahí tenía yo que ir a cobrar a EMAPE, que es por Monterrico, saliendo a la Carretera Central, en los peajes, a calentar asiento esperando que salgan los pagos. La verdad es bien miserable el asunto. Es un maltrato total.

V.C.: Finalmente se hizo con la gente de CEDRO?

R.W.: No, ¡para nada! Ellos reclutaron a sus chiquillos de por aquí y por allá, había gente que si había huelga de transporte se venía caminando desde el Cono Norte, era un grupo bien variado, de todos lados, chiquillos medios lumpen también, un grupo de los Olivos, del otro lado de la ciudad. Venían a trabajar desde las ocho de la mañana a Miraflores, no querían perder su trabajo. A veces avanzábamos cientos de metros cuadrados al día, a veces avanzábamos así. Cuando la obra entraba en calor había semanas de una eficacia asombrosa. Yo no me podía despegar de la obra porque la gente estaba totalmente enchufada, y ya hasta conversaban mientras pegaban.

V.C.: Yo me acuerdo haber pasado y ver a la gente trabajando, pero no cerraron la Vía Expresa para hacerlo, ¿no?

R.W.: ¡No! ¡Para nada! Demoré tres meses con el departamento legal en hacer algún tipo de acuerdo en caso de accidentes. ¿Quién iba a responder? Durante la obra la mayoría de los jornales se gastaban en darles permiso a las chicas para que fueran a mixionar porque en la obra no había baños móviles. Luego de dos semanas de empezada la obra, las estaciones gasolineras de esa zona ya les habían puesto la cruz. Entonces gestioné por tres meses baños móviles siquiera. El departamento de

arquitectos de la municipalidad se pasó otros tres meses diseñando los baños, y cuando ya tenían el módulo listo, la obra había terminado... Trabajaron hasta ochenta personas. Una cosa de locos, el ser humano es lo que menos cuenta. Y la condición de las personas en los paraderos sigue igual. Solo los hombres pueden orinar, las mujeres no sé qué harán.

V.C.: *Bueno, las mujeres se aguantan, en todo sentido. A las mujeres no se les considera a la hora de hacer obras para el espacio público. La típica gran obra en los pueblos jóvenes son las lozas deportivas, que en realidad son canchas de fútbol, o sea, de uso casi exclusivo para los hombres.*

R.W.: Por eso decía antes que hasta que por ejemplo Miyashiro siga haciendo las obras en Chorrillos y la gente tenga condiciones paupérrimas de servicios en la ciudad, eso es indignante! Es contra la naturaleza.

V.C.: *¿Cuánto mide actualmente el mural, un kilómetro?*

R.W.: Son diez mil metros cuadrados, 500 metros lineales por los dos lados de la vía.

V.C.: *¿Había un plan general, un proyecto macro de abarcar toda la Vía Expresa? Porque se hicieron en esas épocas otros murales, como el de Szyszlo²⁷⁷ o el de otros grupos de gente que además quedaron inconclusos.*

R.W.: El mural de Szyszlo fue anterior. Yo de esa experiencia lo que rescaté fue la técnica, con desecho cerámico. A mí me encantó desde que lo vi como posibilidad de reciclaje y de reutilización de un material en el que siempre hay una merma del 5 o 10%, que chancan y reconvierten. Y en ese momento también había una oferta de color que ya no hay. Ahora no hay colores caramelos ni azules, ni amarillos, ni naranjas, solo grisuras y blancuras. En ese momento habían muchas fábricas de cerámicas: Cassinelli, Celima, Las Mercedes, y había una producción interesante, un rojo muy bonito, poco pero había. Se señalaron puntualmente algunas salidas con esos colores, que ahora ya no existen.

En el 97, durante la restauración, le planteé a EMAPE la posibilidad de continuar la obra, con un proyecto integral de llegar en cuatro años hasta la Plaza Grau. En cuatro años hacíamos toda la Vía Expresa si es que seguíamos con el ritmo de trabajo que teníamos en la restauración, que ya estaba instaurado.

Porque en realidad lo que cuesta no es el avance mensual, sino el echar a andar una maquinaria. Eso te cuesta. O sea adiestrar a la gente, juntar los materiales...

Pero en fin, la condecoración que me dio la Municipalidad de Lima no sirvió ni siquiera para que EMAPE aceptara el proyecto.

V.C.: Sería lo lógico hacer un proyecto integral, ya que la Vía Expresa tiene una escala metropolitana, por lo que no se puede hacer un mural por pedazos, que es como colgar un solo cuadro pequeño en una gran habitación.

R.W.: Si se trataba integralmente un solo diseño, la cosa hubiera marchado mejor que teniendo un salpicón de propuestas distintas. Y en cambio esto es lo que empezaron a hacer. A la gente le gusta la menudencia. Pero ¿por qué no los puedes acostumbrar a un desarrollo en el tiempo de algo que podría ser realmente interesante?

V.C.: Es que eso supone un plan previo, un plan macro que es lo que no hay acá.

R.W.: Así es, todo tiene que terminar antes de las elecciones. Esa era la gran angustia de Andrade, la reelección para la alcaldía de Miraflores. Él ya tenía varios proyectos, varias cartas en su haber, y su reelección fue por el 94%, una cifra increíble, no necesitó el mural de la Vía Expresa, por eso nunca necesitó inaugurarlos. Lo que además lo hizo feliz por los dos problemas que había tenido conmigo. Entonces ahí nomás quedó la cosa. En las tres veces que he hecho mis muestras personales en la galería de la municipalidad de Miraflores, las autoridades nunca fueron a mis exposiciones, es decir ni el menor interés en trabar relación con un artista que finalmente hizo una obra de esa magnitud en el distrito. Nada de nada.

V.C.: ¿Esta obra se pensó para ser temporal o permanente? ¿Se creó algún mecanismo de gestión, como un presupuesto o un plan de mantenimiento de la obra para asegurar su carácter permanente? ¿Cuál ha sido la evolución o final de la obra?

R.W.: El problema de ese mural, por un lado es un problema técnico: el hecho que yo haya trabajado todo de corrido sin bruñas ha hipotecado el pegado, por los movimientos del muro, mucho ha quedado en el aire. En cambio si yo avanzaba por secciones se hubiera ido cayendo por secciones, o desprendiendo por secciones. Pero todo lo pegamos de tirón. Obviamente se hubiera necesitado un tratamiento previo para resanar el muro y dejarlo sin filtraciones y en las condiciones ideales

para después pegar la mayólica. Pero para esto obviamente no había ningún presupuesto. A pesar de esto, hay sectores que han quedado incólumes.

Lo que se ha desprendido son huecos que serían fáciles de restaurar. Al comienzo del año pasado presenté por última vez el presupuesto de restauración y no pasaba de los cuarenta mil dólares. ¿Qué es eso para una corporación o para la Municipalidad de Miraflores que es la más rica del Perú?: Ese presupuesto se lo gastan en tres cocteles para gente que se ve las panzas todos los días! Da rabia pues que te menudeen eso... porque a partir de los 120 mil soles ya tu presupuesto entra a otro tipo de fiscalización, dentro de la maraña burocrática que te toma medio año que te lo den. Esto en cambio era de aprobación inmediata, prácticamente de la *caja chica* pero nunca se pusieron de acuerdo y dejaron de llamarme de la manera más vil. Entonces con esa gente qué vas a trabajar pues, yo no los voy a estar persiguiendo. Estoy harto de eso.



V.C.: ¡Y eso que el mural está en Miraflores! En Chorrillos, con un nivel social más bajo, tal vez se pueda entender que existan las esculturas de la Costa Verde, pero en Miraflores, uno de los distritos de mayor nivel económico, social, de educación, con mayores ingresos prediales por comercio, sería obvio que restauren un patrimonio del distrito y de la ciudad.

Otro ejemplo que lo obvio no es lo que pasa en nuestro medio es el mural de Szyszlo de la Vía Expresa, que destruyeron en 1999 para que el edificio corporativo de Interbank haga su zócalo de piedra. La municipalidad le da permiso a una empresa privada para que destruya un patrimonio artístico de la ciudad porque no va con el estilo de su edificio-logotipo. O el estado de abandono de La máquina de Arcilla de Rodríguez Larraín, en la playa de

Huanchaco, o el vandalismo que sufrió el Ojo que Lloro, de Lika Mutal y su posterior cierre al público.

A este punto, me pregunto si son en parte responsables de su fatal destino el lenguaje abstracto y el carácter expandido de estas obras: al ser más difíciles de comprender y digerir, la gente (y no hablemos de las autoridades) no las hacen suyas. Son ajenas, entonces se les deja huérfanas para que mueran solas, ya que no se tiene el valor de destruirlas, porque además eso también cuesta.

Ese es también el caso de Refugio de Rodríguez Larraín, hecho en adobe, que está en el Parque de la Exposición, al costado del MALI²⁷⁸ y comisionado además por el propio museo como contrapunto de arte contemporáneo a una exposición sobre la cultura Chancay. Esta escultura, de uno de los artistas más importantes del Perú, ahora sirve del depósito de escobas y rastrillos de los jardineros. Eso me parece un insulto.

R.W.: Es que el mantenimiento de ese material, que es en parte efímero...

V.C.: *Pero es que es tan sencillo volverle a hacer el enlucido en barro! El MALI debería de hacerse cargo de esa obra como patrimonio del arte contemporáneo que es, mantenerla y hacerla parte de su colección.*

R.W.: Es que el MALI refleja los grandes lineamientos de desinterés de las clases dominantes en general. No tienen amor propio ni siquiera para mostrar la ciudad a sus amigos, a su familia. ¿Cómo vas a pasear a alguien por la Vía Expresa con ese mural que se cae a pedazos? ¡Es una vergüenza! es como meterlos a un baño con las losetas despostilladas. Entonces ¿sabes por qué se las abandona? entre otros factores, aparte del desinterés, es por la falta de padrinzago. Porque Andrade y Belmont²⁷⁹ se distanciaron en la época que la obra estaba por terminarse. Nunca se pusieron de acuerdo EMAPE con la Municipalidad de Miraflores para inaugurar y entregar la obra a la ciudad. Simplemente se terminó la obra y se terminó... ahí acabó. Yo no he recibido ni de parte de Belmont ni de Andrade ni una carta de agradecimiento o algo así. Nada. Después, la regidora de la izquierda Boza García Naranjo, con la que me encontraba en algunas fiestas, propuso una condecoración. Me la dieron en la Municipalidad de Lima, pero era un gesto totalmente muerto porque no reflejaba un compromiso con lo que a mí me interesaba, que era continuar.

V.C.: *Volviendo a lo que te decía antes, sería interesante hacer el registro de las obras que ha tenido la ciudad. Entender qué es lo que hace que un alcalde no le dé mantenimiento a lo que ya hay, lo que ya está instalado, en lugar de*

abandonarlo a su suerte y optar en cambio por fuentes o por esculturas como las de la Costa Verde o el Parque del Amor.

R.W.: Es por la mentalidad adánica. Todos quieren ser el inicio de la historia.

V.C.: *Y todos quieren tener sus hijos en la ciudad. No sienten las otras obras que ya existen como hijos propios o por lo menos como integrantes de la familia. Por ejemplo en el caso del mural de la Vía Expresa, e independientemente de su deterioro actual, ¿Hubo algún registro de la obra aparte del que tú como autor puedas haber hecho de ella? ¿Existe algún documento, libro o catálogo que dé cuenta y deje constancia de que esa obra existió completa?*

Te pregunto esto pensando en lo que te decía antes que las obras expandidas, al no ser objetos cerrados, tienen también una vida abierta pero que muchas veces se desvanecen 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...

R.W.: Existe un registro fotográfico de Daniel Giannoni, que luego llevé a una muestra bipersonal con Moico Yaker en Buenos Aires, pero como una obra más dentro de esa muestra. Deben quedar los negativos de Daniel, pero yo no la tengo registrada así, impecablemente y entera.

V.C.: *Creo que es importante construir un cuerpo de obras que ha habido y que dejará de haber. Ahora están en agonía, pero es importante tener ese registro para que haya un precedente, un punto de partida que pueda ser tomado en cuenta para las nuevas propuestas en la ciudad.*

R.W.: Como una especie de tradición no visible pero finalmente registrada.

V.C.: *Es que si no, nos van a terminar ganando las fuentes y las esculturas de resina. Porque lo que va a pasar cuando desaparezcan las obras de calidad es que las malas obras, a las que si se da mantenimiento, van a convertirse en la única referencia de lo que es arte público, las nuevas generaciones se van a educar visualmente con esas obras como referentes.*

R.W.: Yo siento que es inevitable. Es poner el dedo en la grieta del dique. Realmente yo ya tenía esa lectura pesimista antes de iniciar mi trabajo público. Pero no nos cabe otra, sabes que es lo que va a suceder, y te lanzas a la obra porque te gusta dar la contra, pero la tarea de sensibilizar, educar a las autoridades y a los entes responsables de este

problema... yo creo que debe ser un corte transversal. La ignorancia de nuestras autoridades es supina. Yo vengo de presentar mi libro en Cuzco, y sentarse junto al rector de la universidad de Cuzco es algo que provocaba meterte debajo de la mesa, una colección de lugares comunes y naderías, la raza de hacer perder el tiempo a la gente para que lo escuche no decir nada, y ni siquiera tiene la virtud de la brevedad. Ni siquiera eso. Esa es la desgracia educacional. Yo no sé si el artista tiene que tener el problema de... Yo creo que el mayor problema ético del artista es un problema estético. No tiene por qué...

V.C.: Es que después da pena que uno esté confinado a este sistema de galerías, que uno se tenga que auto-limitar.

R.W.: En ese sentido puede ser muy gratificante trabajar un lienzo de novecientos metros de largo como estoy haciendo en Santa María, es una experiencia increíble, poder dibujar en esas dimensiones. Este proyecto probablemente funcione porque estás trabajando en una comunidad que ya no tiene en qué gastar. Tienen un mural hace unos doce años que se está cayendo y estoy restaurando, tienen los medios para hacerlo y va a quedar bien. Pero Miraflores también puede hacerlo, dinero tiene. Pero como la municipalidad no tiene propiedad sobre la Vía Expresa, sino es EMAPE la administradora, y entre una y la otra hay una fricción institucional que impide que alguna de ellas se encargue del asunto. Dentro de un año entregarán la obra del Metropolitano, me intriga qué es lo que va a pasar.

V.C.: En ese marco deberían de enganchar con tu obra para terminarla...

R.W.: No sé pues, no entiendo. Mi único contacto con la Municipalidad de Lima es mi amigo el regidor Rafael García Melgar, que es el único que hace una labor fiscalizadora ahí dentro, por lo que no lo quieren. Lo que él presente no va a ser tomado en cuenta, es una mafia. Si tú tienes que vencer esas barreras para hacerte escuchar... El año pasado los mandé al diablo porque querían que expusiera en Pancho Fierro²⁸⁰ reciclando mi catálogo del ICPNA²⁸¹, del que harían una sobre edición, borrando todo lo referente al ICPNA y aumentando el logo de la Municipalidad de Lima. En ese catálogo tenía que estar, al inicio, la foto a todo color del alcalde, como tienen todas las publicaciones de la Municipalidad de Lima, además de someter cualquier literatura a la opinión de la sub-secretaría de asuntos culturales, para ver si estaba bien o mal lo que yo decía en el libro. Me iban a responder en tres meses y se demoraron ocho, y esa falta de seriedad es intolerable. Por lo tanto, cuando me llamaron para decirme que la sala estaba lista para el

siguiente mes, como se había quedado, les contesté que bajo esas condiciones ni siquiera los tomaba en cuenta y que no estaban en mis planes. Contestaron que se trataba de un error, que la carta que me había llegado es una que circula para los otros artistas, que no debía haberme llegado a mí. Entonces le contesté que peor todavía, porque así como tratan a un artista deben tratar a todos. ¿Qué les pasa? Los mandé al diablo. O sea que lidiar con esta administración es imposible. Todo está sujeto a la imagen de este capo de mafia. Es muy infame. Así que jamás me expondré a que en una exposición mía entre uno de estos zamarros a tomarse fotos conmigo. Les tengo muchos anticuerpos y no les voy a hacer el juego. Prefiero no exponer. Me da pena porque es una muy buena sala, con mucha concurrencia, pero con esa gente ¡qué puedes hacer!

Te usan, como lo hace la banda de los Rodríguez con todos los tontos estos que pintan las vacas. Y lo peor de todo es que como los artistas se sienten hambreados, bajan la cabeza y venden su identidad. ¡Así no es! Todo este padrinazgo siempre hay que tomarlo con pinzas. Así que no sé qué va a pasar con el mural cuando Castañeda²⁸² quiera inaugurar su Metropolitano. Que lo saque. En verdad que si no va a reconstruirlo, mejor que lo destruya. Para mí que esté así es una imagen negativa, parece que hice todo tan mal que ni siquiera se puede reconstruir.

Proyecto y gestión de arte en el espacio público

V.C.: Habiendo tenido la experiencia de trabajar en la ciudad y con organismos públicos, ¿Cómo organizarías la gestión del arte en el espacio público? ¿Qué mecanismos de selección, validación/filtro crees convenientes?

R.W.: Así como debería haber una autoridad autónoma de protección del medio ambiente, debería también haber una autoridad autónoma de protección del patrimonio urbano. No solo es patrimonio lo pre inca, lo paracas. Eso debiera estar respondiendo a una junta de notables. Es la única manera de asegurarte. Un criterio de gente mayor, que tenga la experiencia y las calificaciones para decir qué pasa y qué no pasa, cuáles son las políticas a implementar y poner una valla altísima para las intervenciones en el espacio público. Obviamente flexible y que en esa valla altísima también estén representados los *graffiteros* y los artistas efímeros, y los interventores, lo que se quiera, pero que no sea una cuestión de espontáneos. La espontaneidad es bienvenida pero en una concepción un poco mayor, sutil, no entendida como el botar tus latas de pintura en el espacio de todos. Esa junta debiera recomendar al más alto nivel un reordenamiento de la legislación para impedir que las

decisiones sobre el espacio público las tomen los alcaldes. El objetivo es maniatarlos absolutamente para que ese poder que tienen ahora no lo detengan más, porque no tienen las calificaciones para el caso. Que el ornato en la ciudad esté a cargo de especialistas. Y el ordenamiento del ornato en el territorio nacional esté a cargo de especialistas y vecinos que tengan una probada capacidad de intervenir positivamente en eso, que demuestren palpablemente sus calificaciones. Y no como sucede ahora que están ahí solo por sus nexos con el poder.

V.C.: *Claro, tendrían que ser elegidos no por la vía política sino por otra vía.*

R.W.: Por designación de una o un grupo de personas que sean lo suficientemente responsables para rodearse con lo mejor. Esa la única manera. Ahí no hay cuestiones políticas ni de gremios. El problema es que vas a pisar callos, porque vas a dejar de abastecer una forma muy vil de la coima y de la sangría de las arcas municipales. Es el colmo que hayan comunidades que tienen 3 cosos de toros y no tengan los servicios de agua y desagüe. Esto no puede ser. Entonces si no se ataja al poder hacia la responsabilidad, el poder central no tiene ningún tipo de sentido. Hay una misión, una tarea que se debiera emprender, de crítica profunda primero y de fiscalización y de exposición. Lo que habría que hacer es exponer permanentemente a la sociedad los desmanes voluntaristas, antiestéticos, irresponsables y finalmente antiéticos.

Por ejemplo, para hacer algo útil debería hacerse un estudio de la historia de los monumentos recientemente realizados a raíz de los ingresos del canon minero. Tú empoderas falsamente a la localidad X que jamás tuvo entre sus manos presupuestos para la plaza o el monumento o la señalización o para el local municipal y a los seis, siete años ya hay elementos suficientes para hacer un balance. Esto no lo van a hacer los políticos, pero si debiera hacerlo cualquier ciudadano responsable y preocupado de cómo se maneja la cosa pública en el Perú. Sacarles estos recursos de las manos a los mafiosos y dárselos a gente para que se pueda hacer obra permanente, durable, útil, y no las tonterías que se están haciendo. Sacar un cálculo mínimo de cuánto costó el Monumento a la Maca, el parquecito en Huancayo, las dos torres a Pachacútec en el Cuzco o las fuentes de Manuel Estrada también y etcétera. Se podría hacer un presupuesto y empezar a llamar al escándalo en una sociedad que tiene los índices de desnutrición y mortalidad infantil como los que tenemos. Eso no tiene sentido. Desnudar ese mecanismo perverso de pretender que se le da a la comunidad obras que en realidad no duran, que son feas, que son una burla. Y peor todavía, son nuestra autoimagen. Eso es lo que el niño de seis años ve que la sociedad reproduce para sí misma. Eso es lo peor, ese

nivel de responsabilidad. Así no se construye la felicidad de la gente. Así se construye el sometimiento, a los ingenieros, a las autoridades que van a hacer dinero con uno a lo largo de toda su vida. Que le van a pretender embellecer la vida cuando lo único que están haciendo es timarlo. Todas estas alamedas, sembríos de cemento, electricidad, banquitas ridículas, liliputienses además, sin ningún servicio público porque no hay ni sanitarios ni vías de acceso señalizadas, ¡ni nada! Simplemente son escenografías para la foto de la siguiente campaña electoral.

V.C.: *Se actúa al salpicón, cuando se actúa, una obra cayo acá, otra cayo allá y en el medio no hay nada. No hay plan, no hay una previsión ni la visión que para mejorar las cosas hay que actuar en múltiples sentidos. No simplemente sembrar cuatro arboles acá y poner una banca allá. Es algo mucho más amplio, pero para eso tendrías que tener primero una visión, que los políticos no tienen. Segundo una capacidad de gestión para escoger a la gente y delegar las acciones a realizar. Pero es bien complicado. Los políticos no están para eso.*

R.W.: Mira, mientras no haya una interacción real entre los estamentos ilustrados de la sociedad, digamos las élites y las vías políticas vamos a ir a la barbarización constante.

V.C.: *Es que por ejemplo uno de los problemas que yo veo es que la universidad en general está separada de la vida pública. No se hace a través de las currículas la relación con el mundo exterior. En arte, por ejemplo, estamos centrados en la producción propia y personal, pero la universidad tiene que abrirles el panorama que también existe algo fuera de lo que es su obra introspectiva.*

R.W.: La verdad que la dirección subjetivista, narcisista y estéril que le imprimen desde siempre a las escuelas de arte, ha bloqueado sistemáticamente toda preocupación por problemas sociales. Son poquísimos los egresados que tienen una conciencia que no solo estás tú en el mundo. Porque las evoluciones por más maravillosas que te parezcan, son una tontería en relación a las tareas pendientes.

V.C.: *Si, por eso me pareció muy bien lo que dijiste en la conferencia en la facultad de arte²⁸³, que el registro de lo que hay, de nuestro patrimonio histórico, cultural, estético, es una tarea pendiente importantísima.*

R.W.: Absolutamente. Los mismos profesores de la universidad no se han dado cuenta, porque están metidos en una historia del arte que parece redactada por otros. Ese es el problema. Nosotros no nos sentimos agentes de nuestra propia determinación. No nos sentimos agentes. Estamos tan acomplejados los peruanos que hasta en los

estamentos universitarios se reproducen los bordes colonizados de las cosas. Somos una colonia todavía, estamos pensando todavía en el éxito fácil. Me desarma cuando veo los títulos en inglés que le ponen a sus obras los recién egresados, como si eso fuese un pasaporte al prestigio artístico. Pero eso es propio de gente que no ha pensado en su circunstancia como artista, entonces está buscando cuestiones absolutamente adjetivas, artesanales o mercantiles que no le corresponde al artista. El artista no tiene que estar pensando en esas cosas. Ya basta que yo vea un título en inglés como para que levante la ceja y piense que es otro caso perdido. Toda esta cosa medio banal, lúdica, seguro venderán, y les irá muy bien, pero no es un programa artístico consistente, vital, es un programa que después de diez años esa gente ya dejó todo, no tenía nada, no estaba trabajando de cara a nada ni nadie sino a su propio *bluejean*, y eso no puede ser. En el Perú somos muy pocos la gente que recibimos una educación de primera como para estar desperdiciándola en causas de tercera. Y me da mucha preocupación ver que no solo somos pocos, sino que cada vez somos menos los interlocutores válidos, y uno se encuentra cada vez más solo arando en el desierto. La Facultad de Arte de una vez por todas tiene que *deswinternitzarse*²⁸⁴ si quiere subsistir como algo vital sino va a seguir en la onda que más importantes son las misas por el año de fallecimiento de Anna o el Profe, que sus programas de cara al futuro. No puede ser. Qué hacen algunos allí, ¡ya pues!.... Ya pasó!...

V.C.: *Es que no va a pasar tan fácil, lo mismo que sucede en macro en la ciudad y en el país se refleja también en las instituciones.*

R.W.: Si pues, una correlación de fuerzas que está totalmente reñida con la inteligencia artística. El problema es que a la misma Universidad Católica no sé si le interesa mucho la Facultad de Arte. Hay que ver nomás el Centro Cultural, cuya galería es cualquier cosa. Ahí nomás ya empiezas a ver que es una cuestión adjetiva, de supervivencia, y en esos términos se está manejando algo que debiera tener otro impulso. La burguesía limeña finalmente está recalando ahí porque tiene un prestigio ganado, pero si yo fuera padre de familia no mandarían a mi hijo ahí. Que se la busque por otro lado porque hay una cuestión tan real, de que se reproducen todos los viejos vicios. Lo peor de la práctica artística limeña. Hay un fundamentalismo ahí. Ni publican, ni escriben, ni exponen, solo en cuatro galerías tontas frente a un público que finalmente no les pide nada y siguen haciendo las mismas cosas.

Yo no sé si tenga algún sentido enseñar arte, pero por ese lado mayoritario, no. Para una escuela de arte en el Perú sacaría la nata, dos por año, y con eso ponerte a trabajar.

V.C.: Es que la cuestión mayoritaria está divorciada de la misión de la universidad.

R.W.: Hay una cuestión falsamente democrática que está desconociendo una realidad, que el arte siempre se ha transmitido de maestro a alumno, y personalizadamente. Siempre ha sido así. Si has tenido un contacto personal, con gente a la que tú has admirado, de la que te has nutrido, entonces puedes hablar de un maestro, y si no has tenido un maestro, ¡no eres nada pues! Eso de la autoeducación es un discurso estúpido. Tú tienes que someterte a pruebas, disciplinas, trances, encrucijadas, trastazos y maravillas que no te da el aula planificada por cuatro tontos. No te la va a dar nunca. Entonces yo siento que se está esterilizando esa posibilidad.

V.C.: Lo que pasa es que la universidad exige ciertas cosas: números de ingresantes y graduados, y eso va contra lo que tú dices. Hay esa presión.

R.W.: Pero el arte no tiene que ver con la cantidad sino con la calidad. No hay el sentido para lo que realmente vale sino más bien se promedia hacia abajo. La burocratización es lo peor. Año a año tú ves que las personas se van volviendo más viejas, van teniendo menos reflejos, van respondiendo con menor lucidez y se van atrincherando en sus profesiones, locuras, personalidades, eso no te va a ayudar a crecer. Eso va a cambiar con la fuerza de los hechos.

Obra/Paisaje/Emplazamiento

V.C.: Pasando a hablar de la relación de la obra respecto a su entorno, te quería preguntar cuál fue el punto de partida para proyectar el mural de la Vía Expresa. Si pensaste en el particular emplazamiento de la obra o si primó el aspecto funcional. Porque el hecho de crear ritmos verticales a través de elementos que acompañan el tránsito en automóvil puede tener una motivación funcional de marcar las salidas. Esto parece superponerse a la especificidad del emplazamiento, de estar enclavado en una zanja en la ciudad, que podría haber sugerido otro tipo de solución por ejemplo a través de estratos horizontales que hagan evidente la profundidad a la que uno se está transitando con respecto al nivel de la superficie de la ciudad.

R.W.: A mí lo que me interesó fue la idea cinética de evidenciar tu desplazamiento en relación al espacio. Y en este sentido el elemento que se repite no va a ser percibido en movimiento si lo colocas horizontalmente. Tú te estás desplazando horizontalmente y lo que estas dejando es una serie de ejes visuales que tienen que ver con tu

verticalidad, tu cuerpo, no precisamente algo echado. Yo lo he intentado con bastantes ensayos, pero rápidamente me di cuenta que no funcionaba.

V.C.: *Te interesaba señalar tu desplazamiento en relación a puntos fijos que marcan el espacio.*

R.W.: Exactamente, una relación física. Y uno de los mejores signos para darte esa sensación de impulso o contra-impulso es el *Chevron*, la V que está señalando el arco y la flecha. Pero si tu lo complejizas en dos o tres vueltas, el mismo sentido de ir hacia adelante o el receso se cumple, porque hay una cuestión de condicionamiento perceptual.

V.C.: *Finalmente es el mismo gesto de tus pinturas de hacer marcas, señalas el espacio al marcarlo son signos verticales, lo cual no sucedería si fueran líneas horizontales que recorrerían el espacio, pero sin señalarlo.*

R.W.: Es que echado no sucede, a dónde está el movimiento. Por qué te vas a mover más hacia arriba o hacia abajo porque tienes en cuenta el espacio horizontal de la ciudad, pero una vez que estás en la Vía Expresa tienes otra horizontalidad, la de la pista, que es donde finalmente te estás moviendo, y qué es lo que va a ver no solo el conductor sino también el que está parado en el bus sufriendo, sin paraderos ni urinarios ni ningún otro servicio en esa vía. Por lo menos ofrecerle algo para refrescarse con una serie de ondulaciones, algo amable, algo que no sea agresivo y que tenga cambios sutiles o permutaciones o alteraciones. Son cuadros medio ingenuos, prácticamente elementales, que me permitían crecer y avanzar el mural en la medida que recibía el material. Yo no tenía todos los elementos a disposición para diseñar seleccionando entre lo que había, cocinas lo que te viene del día. Así había que trabajar.

V.C.: *Pasando a tu otra obra, la de Cantutas, te hago varias preguntas a la vez:*

¿Crees en la obra site-specific?

¿Cómo te acercas a trabajar con el espacio y el paisaje? ¿Crees en la obra proyectada para un paisaje específico o crees que la obra se sustenta por sí misma en cualquier paisaje?

¿En qué medida el paisaje es un elemento conformador de la obra?

¿A qué aspectos y de qué manera tu obra está ligada a la especificidad del paisaje peruano?

¿Cómo escoges los materiales para tus obras?



R.W.: A mí la cuestión de la relación con el paisaje me viene directamente de lo que he podido apreciar de los monumentos antiguos del Perú. No tengo otra génesis. Y de este desentrañar se desprende una voluntad por respetar las cuestiones materiales, visuales, y específicas. Jamás metería materiales extraños o conformaciones que no guardaran una relación con la lectura de lo local. No he hecho muchos ensayos al respecto, pero algo he podido hacer hace años. La verdad que hace años que no trabajo directamente sobre esos problemas pero de alguna manera en la pintura misma, en el mismo cuadro se puede reflejar también eso. De una forma un poco indirecta yo siento que algunas pinturas más pueden ser un reflejo sensible de esto que tú dices de lo material, de lo organizacional. Son *non site*, pero *specific*.

V.C.: *La siguiente pregunta iba un poco a eso: ¿Qué diferencia ves entre tus trabajos pictóricos y tu experiencia al trabajar Cantutas? Es decir, en tus pinturas hay una clara referencia al paisaje desértico y al hecho de señalar este espacio indeterminado con líneas o marcas. Pero estas poéticas reflexiones sobre el paisaje costeño no dejan de ser lienzos. ¿No te interesa explorar la posibilidad de espacializar tu obra trabajando directamente en y con el desierto? ¿No crees que lo que haces en tus lienzos sería mucho más potente en el paisaje? Un poco al abrirte esta posibilidad de trabajar en el paisaje con Cantutas, leí que habías dicho que esa era una cosa que uno hace una vez en la vida...*



R.W.: En el sentido que yo no me voy a especializar en ese tipo de respuestas que son muy dolorosas.

V.C.: *Eso desde el punto de vista de lo que motivó Cantutas, pero ¿y toda la posibilidad que has abierto de intervenir artísticamente un espacio?*

R.W.: Por supuesto que estoy abierto a seguir experimentando. Aunque siento que la diferencia entre la colina donde hice *Cantutas* y la superficie de mis cuadros esencialmente es lo mismo. Siento que en los cuadros de técnica mixta opero en lo básico con las mismas condiciones que en *Cantutas*. La diferencia es que estoy tratando de darle una condición menos efímera a la acción artística pero nada más. Uso los mismos polvos y los fijo, trabajo con materiales un poco más estables pero el gesto es el mismo: esparcir pigmentos y polvos sobre una superficie y organizarla a lo Maurice Denisse. ¿Cómo decía? que un campo de batalla, o un caballo o un bodegón son lo mismo: son superficies organizadas de determinada manera a través de los colores. En mi caso también, sigue siendo lo mismo. Mi técnica corriente es esta pero también yo puedo trasladarme al óleo o al acrílico y de alguna manera me estoy citando siempre, o estoy citando al paisaje, yo no podría distinguirlo y de hecho no lo distingo. Yo no digo ahora voy a hacer esto o lo otro. Creo en una actividad que es constante, no porque sea fácticamente constante, sino que es un constante recoger, meterse, elaborar, todo es lo mismo, mientras sueñes incluso estas maquinando. Permanecer en una especie de terreno que ya no tiene tanto de desconocido, es cierto, porque ya hace bastante tiempo estoy transitando por estos mismos escenarios donde supuestamente no hay nada, pero voy encontrando cosas, eso es lo maravilloso también. No voy con ideas preconcebidas y siento que lo que va a aparecer está relacionado con un bagaje que ya se está como asentando y a veces también hay que

refrescar, pero tampoco luchar por renovarse sino simplemente dejarse, fluir y hacer. En la hechura va a salir lo profundo. Yo sí creo en eso, no me angustia qué es lo que vaya a hacer de acá a dos o tres meses. Mi labor es simplemente andar relajado y encontrar la felicidad cotidiana en el hacer. La pintura y el arte en general no tienen limitaciones ni títulos. No tienen por qué tenerlos. Esa es una concesión a los periodistas. El arte es una entidad de secreto, de silencio y de intimidad que no tiene por qué malograrse en declaraciones apresuradas.

Aspecto utilitario/participativo de la obra

V.C.: *¿Te interesa que las obras puedan tener una condición utilitaria? (es decir, que sirvan para algún fin más allá de la contemplación). Por ejemplo, que el público haya dado a tu obra una función a posteriori: Cantutas ha ennoblecido un sitio innoble, lo ha convertido en un lugar, cargado ya no solo de infamia sino de otros significados. En este sentido, no sé si Cantutas se ha llegado a constituir en un lugar de peregrinación de los familiares de las víctimas, como lo que sucedió con El Ojo que llora, que le ha dado a los familiares una referencia espacial, un lugar donde rendir homenaje y visitar a sus muertos desaparecidos. ¿Ha sucedido algo así con Cantutas?*

R.W.: Sí, relativamente, pero sí. Incluso ese lugar ya es conocido localmente como *La Quebrada de las Cantutas*. Es un nombre nuevo, antes se llamaba la quebrada de no sé qué.

V.C.: *Bueno, el hecho de haber referenciado el lugar, ya es muchísimo, ¿no?*

R.W.: Si, es un montón, y tengo entendido que las familias, de vez en cuando, no todos los años, hacen peregrinaciones. Y es cierto que antes habían dos cruces, ahora hay una, que está ya está camino al deterioro. Digamos, no hay mucho. No es lugar público porque no tiene acceso. Su realidad está más en nuestra imaginación o en nuestro espacio interior que no en un sitio tan atroz. La gente no ha hecho tampoco una causa apasionada del asunto sino más bien lo ha visto como algo, por un lado mayoritariamente frío y por el otro lado profundamente solidario, pero que no va a estar yendo ahí. En algún momento los familiares querían honrar el sitio con algún monumento. Hay una necesidad de bulto, una equivalencia del lugar con el túmulo. Como si el lugar no fuese lo suficientemente atroz. Algo tiene que estar ahí que nos recuerde. Las vibraciones son las que son y pueden ser estropeadas por otras presencias. Ahí lo que conmueve es el vacío y yo creo que debiera quedarse así. Pero en el Perú cualquier cosa puede pasar. Ojalá que no se

haga nada. Imagina que venga una secta evangélica con su estética a hacer algo....

V.C.: *¿Tú lo has visto ahora último? ¿Está bien mantenido o se ha ido borrando?*

R.W.: Si, *Cantutas* se borró al mes. Yo he ido el año pasado y vi que debajo de la arena hay todavía bolsones de pigmento, pero visiblemente ya no hay nada. Esa intervención se la llevó el viento o se costrificó y se comenzó a tapar por el polvo. Pero me sorprende mucho cómo *Cantutas* ha tenido su desarrollo posteriormente, sobre todo gracias a Gustavo Buntinx²⁸⁵, que ha estado detrás para poder relanzar el asunto, ha hecho la muestra el año pasado, este año quiere hacer un pequeño libro como el que salió sobre Tarata. Eso es muy gratificante porque te das cuenta que no estás solo y que la memoria colectiva no es una utopía total. Es una utopía, si, absolutamente, y el Perú tiene que remover mucho sarro para poner en su agenda política, pero se va haciendo, se va construyendo gracias a recojos como los de Gustavo. Yo la verdad no tenía ninguna energía para hacer más sobre el asunto. Él se ha ido a Chile últimamente, con editorial Planeta. De alguna manera queda un registro, se han colgado los videos en internet. Mi sobrino me cuenta que ha habido una demanda real con sus amigos de la universidad. Entonces te das cuenta que ha sido algo que ha valido la pena hacer, y también el haber conocido a Gisela Ortiz²⁸⁶. Hay un núcleo de gente comprometida con una serie de destapes que antes eran impensables. De pronto te das cuenta que eso va mas allá de consignas políticas y religiosas, va a los estratos morales más elementales y en el Perú hay una lucha enorme todavía que hacer pero está cada vez mas vinculándose con la actualidad. Ahora hay estándares de derechos humanos que en la época de la subversión eran absolutamente impensables. Ahora hay estándares de atención sobre la vida pública que tampoco existía antes. Ahora la gente no se deja engañar tan fácilmente y eso es un avance producto de una suma de acciones. Hay coincidencias de gente que está trabajando en lo mismo sin conocerse. Y eso es genial. Son respuestas del tejido social sano, respuestas espontáneas del organismo por preservarse. Porque con reacciones estatales como la de la Cantuta no vamos a ningún lado. La gente ha recogido eso de una manera positiva, sin ánimo de venganza ni de bloqueo ni de descalificación para los verdaderos defensores de la vida. Más bien de absoluto rechazo al autoritarismo y a la mentira de los cobardes que todavía no terminan de rendir cuentas. ¡Es una cosa increíble! Tanto hablan ahora del espía chileno y ¿caso Hermoza Ríos no hizo lo que hizo durante la invasión ecuatoriana? Y eso era época de guerra y se ha demostrado que se robó

la plata de los seguros y no puso nada en el frente sino unidades simplemente para que las aniquilaran. ¿Eso no es traición a la patria? Y no lo han degradado públicamente, no ha habido nada al respecto, todavía está metido debajo de la alfombra.

V.C.: *Es que lo que se destapa sale en la medida que tape otra cosa. Lo único que queda es intentar juntarse entre los que no somos así y tratar de construir algo.*

R.W.: Así es.

V.C.: *Mil gracias Ricardo.*

R.W.: Por favor, Veronica, al contrario.

OBRAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LIMA

***PARQUE CENTRAL DE MIRAFLORES,
INAUGURANDO EN LIMA UN NUEVO MODELO DE
REGENERACIÓN URBANA.***

NOMBRE DEL PROYECTO

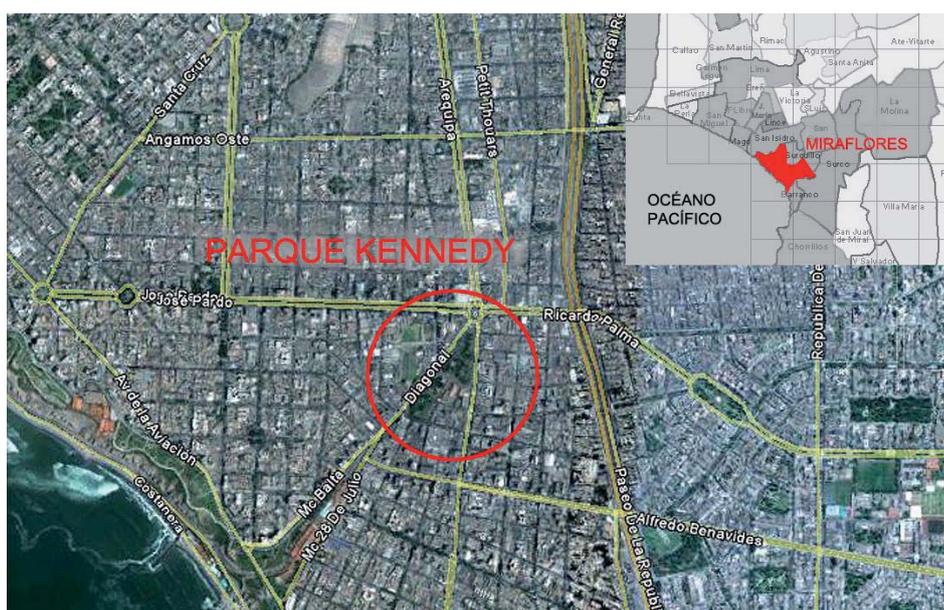
Parque Central de Miraflores (conocido como Parque Kennedy)



EMPLAZAMIENTO

Distrito de Miraflores, entre las avenidas Diagonal, Larco y Óvalo de Miraflores.

COORDENADAS GPS: 12° 7'15.43"S 77° 1'47.02"O



AUTOR

Javier Artadi (arquitecto)

Entrevistado en su estudio de arquitectura en San Isidro el 11 de Noviembre de 2009.

Javier Artadi (Lima, 1961). Estudió en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, en Lima. Es profesor de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC. En su estudio privado ha proyectado obras para clientes privados y es uno de los pocos arquitectos jóvenes que ha proyectado varios espacios públicos que han sido construidos. Ha sido finalista en la IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura, así como en concursos y bienales de arquitectura del Perú. Su obra ha sido ampliamente publicada y ha sido invitado a presentar su trabajo en diversos países. Su obra se caracteriza por instaurar una fuerte relación entre la arquitectura moderna y el paisaje de la costa desértica del Perú, rescatando de ambos sus aspectos esenciales y abstractos. Pero su arquitectura queda más determinada por el clima que por el paisaje: sus formas son resultado de las posibilidades proyectuales y constructivas que abren las condiciones climáticas del desierto peruano. Sus obras son reacciones a los contextos y realidades complejas donde se insertan.



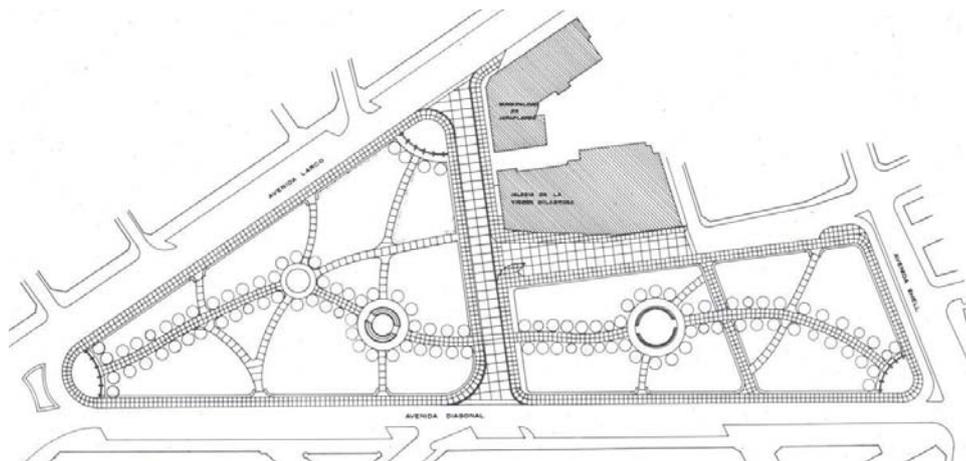
DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

La remodelación del parque ha vuelto a unir los dos parques (Parque Kennedy y Parque 7 de Junio) en un el Parque Central de Miraflores, haciendo peatonal la Av. de la Peruanidad, que lo dividía en dos.

A pesar de ser un parque unificado tiene dos partes diferenciadas, una triangular, donde se ubica el anfiteatro y el conjunto de elementos polifuncionales y otra rectangular, donde se ubica la rotonda de los artesanos y la zona recreativa para niños. En la calle peatonal pavimentada que une las dos partes se ubican los pintores y artistas que exponen sus obras a la venta.

El parque tiene 3 ingresos principales (El portal de ingreso por el Óvalo de Miraflores, por la calle peatonal Av. de la Peruanidad y por la esquina de Av. Shell con Av. Diagonal) y dieciséis ingresos secundarios.

El proyecto es integral, diseñándose también el mobiliario urbano presente en este espacio.







MEDIDAS Y MATERIALES

Medidas:

Parque de 360 m. de largo x 60 m. en su parte más estrecha y x 120 m. en su parte más ancha.

Área: 22,000 m².

Anfiteatro: 14 m. de diámetro

Rotonda de artesanos: 20 m.

Bandas de flores: 3 m. de ancho x 20 m. (largo variable)

Rejas: 1.20 m. de altura.

Materiales:

Césped, flores dispuestas en bandas.

Pavimentación: adoquines de color gris y guinda.

Elementos escultórico/arquitectónicos/mobiliario: de colores gris oscuro o crema, revestimientos en terrazo lavado (mezcla de marmolina, ocre y cemento).

Vegetación:

Árboles: principalmente ficus, palmeras reales y sauces.

Flores: varían según la estación.

Rejas: varillas metálicas rematadas con un elemento circular.

PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

Proyecto de remodelación de dos parques aledaños, el parque Kennedy y el parque 7 de Junio, para unirlos y convertirlo de parque distrital a parque de escala metropolitana. Al convertir la Av. de la Peruanidad en un pasaje peatonal pavimentado, la iglesia ha quedado dentro del parque, pavimentándose sus alrededores para que cumplan la función de plaza en "L" aledaña a la iglesia. Parque y plaza están integradas y se complementan en sus funciones.

Los recorridos de las veredas se han determinado en base a criterios de diseño para articular las distintas zonas del parque, pero también observando las preexistentes huellas en el césped del parque antes de ser remodelado, en el que estaban marcadas las direcciones y recorridos que la gente determinaba espontáneamente y por comodidad y necesidad.



DATACIÓN / FECHAS

Fase de realización:

Inicio de la construcción: 1990

Inauguración: 1992

ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

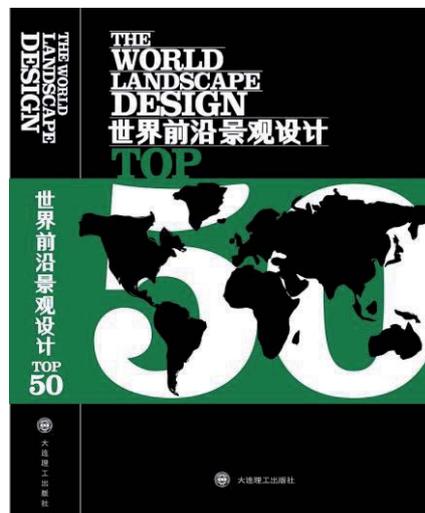
Municipalidad de Miraflores bajo la gestión del alcalde Alberto Andrade Carmona.

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

Los arquitectos recién graduados Juan Carlos Doblado, Javier Artadi y José Orrego le proponen al alcalde de Miraflores Andrade construir una biblioteca en Miraflores, (proyecto de tesis de J.C. Doblado). El alcalde no acepta pero les pide que diseñen la reja del Parque Kennedy. Los arquitectos le hacen la contrapropuesta del proyecto integral del parque.

REFERENCIAS/PUBLICACIONES

El proyecto tuvo mucha cobertura en prensa local por la polémica que suscitó. Fue incluido en la publicación *The World Landscape Design. Top 50*. A cargo de Lily Wan, Abby Chi. Editado en China en el 2007 por Landscape design Magazine.



ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION

Obra bien mantenida y en buen estado. La afluencia del público es numerosa y su empleo como espacio que acoge distintas actividades temporales es constante.

OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES:



La *Rotonda de los hippies* usada para venta de artesanías, preexistente a la remodelación del parque; las plazas circulares precolombinas.

DERIVADAS:



Parque Fátima en Chorrillos, donde se han reproducido la portada, pavimentación, rejas, bancas y color de los elementos. Las bandas de flores a escala urbana se han multiplicado en muchos parques de Lima.

OBRAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LIMA

***ALAMEDA CHABUCA GRANDA,
ABRIENDO LA CIUDAD AL RÍO RÍMAC.***

NOMBRE DE LA OBRA

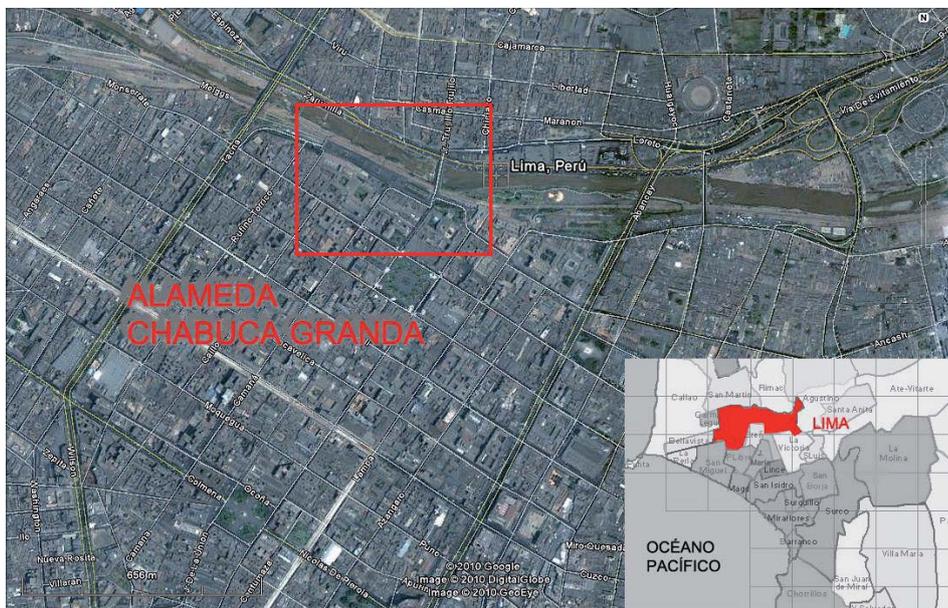
Alameda Chabuca Granda



EMPLAZAMIENTO

Ribera del Río Rímac, margen Centro Histórico de Lima, entre Puente Piedra y Puente Rayos del Sol.

COORDENADAS GPS: 12° 2'35.46"S 77° 1'52.91"O



AUTOR

Javier Artadi (arquitecto)

Entrevistado en su estudio de arquitectura en San Isidro, el 11 de Noviembre de 2009.

Javier Artadi (Lima, 1961). Estudió en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, en Lima. Es profesor de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC. En su estudio privado ha proyectado obras para clientes privados y es uno de los pocos arquitectos jóvenes que ha proyectado varios espacios públicos que han sido construidos. Ha sido finalista en la IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura, así como en concursos y bienales de arquitectura del Perú. Su obra ha sido ampliamente publicada y ha sido invitado a presentar su trabajo en diversos países. Su obra se caracteriza por instaurar una fuerte relación entre la arquitectura moderna y el paisaje de la costa desértica del Perú, rescatando de ambos sus aspectos esenciales y abstractos. Pero su arquitectura queda más determinada por el clima que por el paisaje: sus formas son resultado de las posibilidades proyectuales y constructivas que abren las condiciones climáticas del desierto peruano. Sus obras son reacciones a los contextos y realidades complejas donde se insertan.



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

El proyecto de la *Alameda Chabuca Granda* forma parte del Plan de recuperación del Centro Histórico de Lima, por el cual se plantea la necesidad de remodelar y regenerar los espacios públicos y monumentos arquitectónicos del Centro. En este contexto, uno de los proyectos fue convertir el techo de una antigua área de parqueo, donde funcionaba el mercado Polvos Azules, en un espacio para uso público. Esta área estaba en una zona neurálgica del Centro Histórico, colindante con el río Rímac y la parte posterior del Palacio de Gobierno.

Dentro de este marco, el proyecto se plantea con el doble objetivo de recuperar esta área perdida para convertirla en un espacio público y mediante esta intervención abrir la ciudad a su principal río.

Por las condicionantes del emplazamiento, el proyecto se desarrolla como una amplia plataforma sobre elevada, construida a manera de plaza dura alargada y paralela al río Rímac, en un eje noroeste-sureste. Esta terraza-mirador se asoma sobre el río y ofrece vista el barrio del Rímac, el Cerro San Cristóbal y últimamente del nuevo Puente Rayos del Sol.

La toma de partido fue, mediante una pieza arquitectónica contemporánea dentro de un contexto de centro histórico, posibilitar el uso del espacio y su apropiación por parte de la gente, generar un lugar vivo, recorrido por una fuerza vital humana en contraposición al paisaje natural del río colindante. Se organiza este espacio dejando libres de elementos los bordes para permitir el acceso visual al río, concentrando los usos en el centro, mediante diez zonas sucesivas de actividad. Entre éstas hay tres anfiteatros y siete zonas circulares y conformadas por objetos escultórico/arquitectónicos cuya función es indeterminada y que quedan abiertas a las distintas posibilidades de uso.

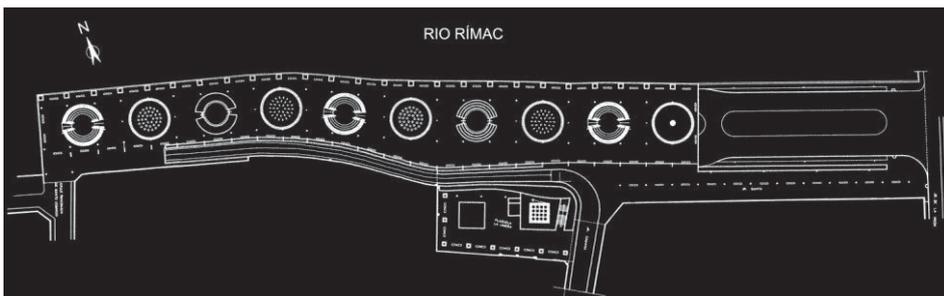
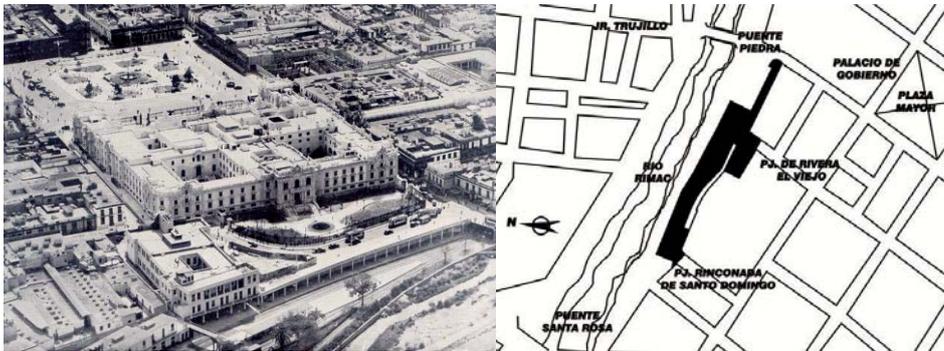


En este sentido, el arquitecto se planteó explorar la conexión entre lo geométrico y abstracto de las formas con el comportamiento humano

que lo indeterminado posibilita. Justamente el éxito de este espacio público radica en su polifuncionalidad.

La gama cromática se limita a los grises, siendo el único acento de color la escultura roja que remata la alameda en el extremo sureste. Se le pidió al artista una escultura sin base, metálica y roja, que hiciera referencia a Chabuca Granda, la cantautora de vals limeño a quien se dedica la alameda.

El proyecto es integral, diseñándose también el mobiliario urbano y la luminaria presente en este espacio.





MEDIDAS Y MATERIALES

Medidas:

Plataforma sobre elevada de 330 m. de largo x 25 m. en su parte más estrecha y x 62 m. en su parte más ancha.

Área que ocupa: 8,820 m². (medida aproximada)

Áreas circulares: 14 m. de diámetro

Escultura: 12 m. de alto x 8.50 m. x 5.30 m. de ancho (medidas aproximadas)

Materiales:

Pavimentación: adoquines de dos gamas de grises.

Elementos escultórico/arquitectónicos: revestimientos en terrazo lavado (mezcla de marmolina, ocre negro y cemento).

Escultura: fierro policromado rojo.

PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

Plataforma sobre elevada y que funciona como techo de un área de parqueo. Por lo tanto, siendo imposible la inclusión de vegetación, la elección de una plaza dura es forzosa. Se plantea como espacio abierto con elementos de poca altura y envergadura que no comprometen la vista panorámica.

Es un proyecto de escala metropolitana que formaba parte de un plan de recuperación del río Rímac, en el que se intervendrían ambas riberas.



DATACIÓN / FECHAS

Fase de realización:

Inicio de la construcción: 1998

Inauguración: 2000

ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

Municipalidad de Lima bajo la gestión del alcalde Alberto Andrade Carmona.

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

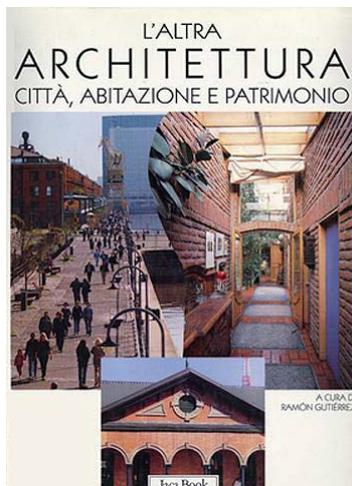
El regidor de la Municipalidad de Lima, arquitecto Juan Carlos Doblado, (con quien A. Artadi había proyectado el Parque Kennedy) recomienda a Andrade, recién elegido alcalde de Lima, que realice los proyectos ya listos que habían quedado sin ejecutarse en la gestión anterior del alcalde Belmont. Así, Artadi hace la remodelación de la Plaza de Armas y luego, para la Alameda Chabuca Granda, se escoge su proyecto y propuesta económica, en un Concurso de Consultores CONSUCODE donde participan tres propuestas.

La construcción de la obra estuvo a cargo de la empresa ICCGSA, Ingenieros Civiles y Contratistas Generales S.A.

J. Artadi invita al artista Roni Alhalel para que realice el modelo de la escultura a instalar en un extremo de la alameda. Los requisitos que se pidió al escultor: que la escultura fuera metálica, roja y sin base (directamente emplazada en el suelo).

REFERENCIAS/PUBLICACIONES

El proyecto de la Alameda Chabuca Granda ha sido incluido en la publicación *L'altra architettura: Città, abitazione e patrimonio*. A cargo de Gutiérrez. Milano : Jaca Book, 2000. 278 p.



ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION

Obra bien mantenida y en buen estado. La afluencia del público es numerosa y su empleo como espacio que acoge distintas actividades temporales es constante.

OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES:



Se toman como referentes algunas soluciones proyectuales para el parque Central de Miraflores (parque Kennedy) como los conjuntos de elementos polifuncionales; Algunos ejemplos de urbanismo internacional como las plazas duras de La Défense en Paris y la Federal Plaza en Chicago, donde en ambas se imponen las tonalidades grises y que cuentan con esculturas metálicas rojas de A. Calder directamente

emplazadas en el suelo; En las fotos: *Flamingo* (1974) en Federal Plaza y *Grand Stable Rouge (l'Araignée)* (1974, instalada 1976) en La Défense.

DERIVADAS:



Obras de remodelación de espacios públicos del distrito de Chorrillos del último lustro, en las que se incluyen elementos negros y circulares, como los de la Plaza matriz de Chorrillos (2010). También se le ha tomado como referente en provincias, en el Parque de la Cultura de Huaral (2007), en el volumen negro del anfiteatro y conjunto de elementos polifuncionales.

ENTREVISTA A JAVIER ARTADI

PARQUE KENNEDY Y ALAMEDA CHABUCA GRANDA

Javier Artadi, arquitecto. Termina los estudios de arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, de Lima, en 1985. Sus proyectos públicos más importantes son:

El Parque Kennedy de Miraflores (1990-1992)

La Alameda Chabuca Granda: (1998-2000 proyecto realizado dentro del Plan de Recuperación del Centro Histórico de Lima)

Remodelación Boulevard Miguel Dasso (2005)

Referentes/influencias

Veronica Crousse: *¿Fueron los proyectos de regeneración urbana de Barcelona de los 80 un referente importante en tus proyectos de espacio público? ¿Qué otros referentes tienen estos proyectos? ¿Hay algún referente peruano del diseño de espacios públicos? ¿O viene más de afuera?*

Javier Artadi: Seguramente hubo alguna influencia de otras obras construidas, porque *tú has visto*, pero no tengo conciencia de dónde, simplemente han sido proyectos que he diseñado en algunos casos en grupo o en otros solo, partiendo del contexto mismo, por lo tanto no puedo decir que tenga alguna influencia de otros proyectos específicos. Además hay un montón de cosas que son lugares comunes, como el hecho que los senderos nacen del mismo camino que la gente hace cuando camina por el pasto, esa es una evidente preexistencia que no se llama influencia, no son cosas que he inventado yo, o como la idea que haya entradas o no, obviamente no hemos inventado *La Entrada*, pero exactamente qué proyecto me influencia, no podría decirte.

V.C.: *Pero es en todo caso una influencia más europea en el sentido que por ejemplo diseñas el mobiliario urbano, tanto en el Parque Kennedy como en la Alameda Chabuca Granda (en adelante AChG)*

J.A.: En general cuando hago proyectos, a lo largo de los años, me doy cuenta que no pienso muy bien de donde salen las influencias, seguramente tiene algo europeo, probablemente tenga algo latino, como uno mismo, que está hecho en un país que es una mezcla de cosas, no?, algo americano habrá por ahí, pero no podría decirte exactamente de

donde. Pensamos en referencias más de acá, porque el usuario es un nivel social más bajo que un clase media europeo, o sea hablas de gente pobre, entonces yo no lo relaciono con un Central Park o Luxemburgo en París como una referencia de un hombre promedio de clase media en el mundo. Entonces no podría decirte qué ejemplos concretos.

V.C.: Es tal vez algo que había en el aire por ejemplo hacer espacios poli funcionales, no tan determinados como para que la gente se apropie de ellos creando sus propios usos.

J.A.: Depende de cada caso, en el parque Kennedy de Miraflores es diferente, porque era un parque que ya tenía algún uso, en tanto había una base circular en una de las zonas, donde se juntaban en los fines de semana los llamados hippies, o artesanos, y se armaba un ambiente medio rústico, el resto era un bosque medio abandonado, pero había una presión social para el uso. Entonces eso creo la conciencia que este no era un proyecto vecinal, sino tenía que ser un proyecto metropolitano, por lo tanto tenía que suceder más cosas, además que era enorme, o sea creo que fue más por ahí la cosa.

V.C.: La tradición precolombina constructiva, ya sea arquitecturas o obras de ingeniería insertadas en el paisaje, ¿tiene algún peso como referente en tus proyectos de espacios públicos?

J.A.: Mira, yo no encuentro las referencias, pero es fácil encontrarlas después, pero estoy seguro que se hicieron las cosas por otras razones. Por ejemplo Tiahuanaco, esta ruina que es solo un hueco rectangular, nada más, es algo que me gustaría hacer a mí, pero estoy seguro que yo lo haría por una razón diferente, porque para saber exactamente por qué una cultura hace algo tienes que estar en ese momento, no hay forma de repetir ese instante, no hay forma de saberlo, todas son interpretaciones.

Por ejemplo las películas de *cow boys*, todas son diferentes según la época, una película de los años 40, o 60, el *bluejean* es diferente, se acomoda a la moda, nunca sale igual, tendrían que haberla hecho en 1890 para que reproduzca exacto el momento, pero, creo que si tu todo el tiempo ves una arquitectura colonial, que es lo que me pasó en el centro de México D.F., no me llamó la atención nada porque ya lo he visto todos los días acá en el Centro de Lima, ya estoy harto de eso, pero eso debe estar metido en ti, igual sucede con las ruinas de la costa, por eso me asombran más las de la sierra, porque no son tan cercanas, tan tuyas, aunque me gustan más las de la costa, pero algo puede haber, no quiero decir que son coincidencias, quiero decir que todas esas influencias no las tengo clasificadas, racionalizadas, y tampoco soy de

los diseñadores que dicen “me gustaría ver esto” y veo como lo meto en lo otro, acepto que sea parte de la influencia normal, como la última canción de Paul McCartney, parte de la influencia normal que hay, alguna es local y otra es universal.



Paisaje/Emplazamiento

V.C.: *Leí en tu pag.web que tu arquitectura tiene como valor intrínseco la fuerte relación entre la arquitectura moderna y el paisaje característico de la costa desértica del Perú.*

¿En qué medida el paisaje es un elemento conformador de la obra?

¿En qué medida esta relación se encuentra en tus proyectos de espacios públicos? ¿Y cómo se materializa?

J.A.: Lo que pasa es que la clave en el caso de la arquitectura, está en la respuesta a la Corriente de Humbolt, que es la que convierte a la costa en una franja desértica, desde Atacama hasta exactamente el ecuador, y el hecho de esta corriente humbolteana da como resultado una singularidad climatológica de falta de lluvia, y como no llueve nunca en el caso de la costa central tu puedes hacer una arquitectura “líquida”, que es una arquitectura que tú haces en barro, como un vaciado en barro o en concreto hoy en día, entonces esta singularidad hace que a diferencia de la arquitectura piezada donde vas agregando elementos, y no hay manera de unirlos porque por ejemplo son piedras, (no las puedo derretir, o por ejemplo la caña, no puedo ni clavarla, solo puedo amarrarla), en el caso de la costa puedes hacer una materia continua, un muro liso, por eso es que la mano de obra calificada en esa habilidad se mantiene hasta el día de hoy y hoy cualquier edificación en la costa peruana sobre todo en lima el tartajeo es perfecto, el mejor del mundo, nadie cree cuando enseño mis obras (enseña una casa de playa con un cubo perfecto) que ese tartajeo es hecho a mano y tampoco creen que

esté pintado porque en cualquier parte ya estaría despintado por la lluvia, el sol, el tiempo etc. Es cierto que cuando puse eso en la página web es porque me escriben que están estudiando mi obra en el desierto, y entonces yo creo haber descubierto que la estudian porque es un buen ejemplo de una forma de construir en un clima especial más que un paisaje especial, una condición climática que te permite ciertas cosas. Un arquitecto mexicano me preguntaba cómo podía hacer terrazas totalmente abiertas sin techo, para ellos es insólito. Es por ese lado que hay esa relación.

Mejor dicho la arquitectura es una buena reacción al lugar y entonces yo sin darme cuenta he hecho esto como otros arquitectos, como tu hermano y otros arquitectos más, que tenemos arquitecturas muy diferentes y sin embargo tan contemporáneas y al mismo tiempo tan milenarias por esta mano de obra tan hábil, a diferencia de otros arquitectos que fuerzan otro tipo de construcción que se puede hacer obviamente, pero que no están tan relacionadas con el lugar, como por ejemplo los enchapar todo un edificio por completo o ese tipo de “trampas” innecesarias.

Pero en el caso del paisaje o de un lugar es verdad que son más vacíos, en una conferencia alguien me preguntó que por qué la Alameda Chabuca Granda era tan vacío, y si pues, es medio vacía, pero después pensé que las huacas también son vacías, amplias, y ya el caso radical es las Líneas de Nazca que las ves de arriba, no hay nada, la nada es posible en el desierto en que vivimos. No hay un sol que te mate ni una lluvia de la que te tengas que proteger, todo es soportable, entonces te queda una cosa vacía. Por ejemplo un proyecto como AChG es imposible en Costa Rica, que está en la misma latitud que el Perú pero en el norte, y claro, no tienen la corriente de Humboldt. Lluvia torrencialmente, todo el tiempo, todo tiene que ser techado, ellos empiezan diseñando por el techo y ya verán cómo funciona lo demás.

V.C.: Entonces estas ligado no tanto al paisaje como algo tangible, como una forma con la que te relacionas a través de la forma que tú haces, sino que estás ligado a todo el entorno, a todo el contexto que ese paisaje significa.

J.A.: Pero sin querer también tiene que ver con el paisaje porque el paisaje a su vez también es así. También nuestro paisaje es sin nada. De la universidad UPC tengo dos formas de salir, y me he dado cuenta que me gusta salir por una que tiene un edificio de ESAN que es horrible pero atrás hay un cerro bien bonito, completamente vacío, ni un cactus, así vivimos, en un lugar donde no hay nada. Entonces tiene que ver con el paisaje pero no es que lo premedite. Creo que uno no se da cuenta de dónde es hasta que expone sus cosas fuera, ¿no?

V.C.: *Ahí ves tus obras distintas porque es verdad que normalmente vemos las cosas a como estamos acostumbrados por la cotidianidad, a ya ni te das cuenta de sus singularidades.*

J.A.: En la conferencia sobre las casas hablo de la película *el Planeta de los Simios*, la última escena, de 1968, en que el tipo regresa a la tierra, se escapa a caballo por la costa totalmente vacía, desértica, el fin del mundo, y ve la estatua de la libertad medio enterrada y se da cuenta que siempre había estado en la Tierra. Me da risa porque cuando vi la película de chico, me llamó la atención esta escena, pero después he reflexionado que el contexto elegido para representar el final del mundo es cualquier paisaje de acá a la vuelta, idéntico, arena tierra y agua. Es normal para nosotros, uno lo tiene totalmente interiorizado.

V.C.: *Podemos identificar en AChG la influencia barcelonesa de las plazas duras que desde los ochenta se llevan a cabo en la ciudad catalana. ¿Cuáles son en cambio los elementos que nos remitirían a la especificidad de nuestro paisaje? Aludiendo a lo Global y lo Local, dices que “Semejanzas y diferencias parecen ser los conceptos distintivos de este momento de la historia, y que habrán ideas compartidas por todos y otras singulares y propias de cada cultura.” En tus proyectos de espacio público, ¿cuáles son las ideas ligadas a nuestra especificidad cultural y paisajística? ¿Es el hecho de optar por las plazas duras (por ejemplo, en el Boulevard Miguel Dasso) un signo distintivo de nuestra condición desértica?*

J.A.: Claro, he tenido que poner verde verticalmente porque no había donde poner jardín. Las columnas verdes suman como 400 m. de jardín vertical. Son edificios verdes.

V.C.: *¿Tiene relevancia en tu arquitectura el concepto escultórico de site specific?*

J.A.: Yo no soy escultor, si fuera escultor ... No creo, porque a mí me gusta trabajar en general la masa con las figuras más puras posibles, casi el minimalismo real, artístico, como las obras de Judd, que le preguntaban qué es y él decía: *nada es un cuadrado, no es nada más ni quiere decir nada más que un cuadrado*. En mi caso estos elementos en realidad no tratan de decir nada porque cuando lo pasas a arquitectura (bueno todo termina diciendo algo, todo es comunicación) pero en arquitectura es diferente que en el arte, en arquitectura deben suceder cosas ahí, tiene que dar sentido de protección, usos, entonces que el elemento diga además, me da igual, prefiero que no, que contenga, que organice y que sucedan cosas. El objeto propiamente mientras menos

simbólico sea para mí es mejor. Entonces si algunas cosas las verás en otros lados, si, puede ser, un cubo lo veras en muchos lados y seguirá siendo un cubo. A diferencia de Serra que dice que yo he hecho esta escultura para acá, por eso es así, y no la puedo poner en otro lado de nuevo.

V.C.: Pero de hecho hay condiciones en las que si te basas, como la dirección de los vientos, la luz...

J.A.: Completamente, cada proyecto reacciona a su realidad, entendiendo realidad por todo el contexto completo, lo social, el tiempo, lo económico, toda su situación, lo hago lo más que puedo. Hay muchas formas de reaccionar, ninguna es mejor siempre y cuando esté bien.

V.C.: La carga significativa/histórica del emplazamiento por ejemplo la AChG que está al costado del río, en el Centro de Lima, donde la carga histórica es fuertísima. ¿Por ejemplo eso lo consideras para definir la intención de tus proyectos? por ejemplo el Rescate de la memoria...

J.A.: Podría ser, podría hacerlo así pero de hecho yo no estoy de acuerdo con que sea así, porque me gusta la historia como suma de situaciones en el tiempo y no como intentos de parecerse al tiempo anterior, si no dónde terminamos, podemos imaginar recién construido Macchu Picchu y que no se parezca a algo que se hizo a algo anterior, sino que se hizo como lo mejor de su momento, su cultura y su tiempo. Eso por supuesto no significa que tú no consideres lo que hay ahí, pero en una mesa puede haber platos, cubiertos y vasos, ah? No todos tienen que ser vasos, ah? Y el cubierto parecerse a una servilleta, pero ponlo bien, pues.

Pero el caso de AChG es un caso diferente, porque en realidad esa zona, la parte posterior, no ha sido muy contextualizada históricamente, siempre fue la parte de atrás, y si tú ves lo que hay alrededor ves todos los monumentos arquitectónicos por su parte de atrás: Santo Domingo, a lo lejos San Francisco, el palacio de Gobierno que además es de la década de 1930, es decir que tan histórico no es, o sea que no te queda mucho, no? Está Puente Piedra, de acuerdo, pero qué tanto me da para relacionarme con Puente Piedra?, me parece un poco forzado.

V.C.: ¿Y el hecho que esté por ejemplo al costado del río?

J.A.: Este es un proyecto que está dentro de un proyecto mayor que se pensaba hacer que era de revalorar el río Rímac por ambos lados, entonces en un escenario total, incluso al 50% esto es una cosa que vale la pena, es un río que vale la pena, y a mí me parece que en algunos

casos tienes que valorar lo natural. Mi proyecto no podía tener una cantidad de área verde en cuanto árboles porque era un techo y para hacer esto era carísimo, no había forma de hacerlo, era como hacer algo en el techo de un edificio de 80 pisos, igualito, solo que no está a ochenta pisos pero a diez metros de altura con un río al costado. Ya el río para mí es la naturaleza. Yo qué voy a pretender hacer naturaleza. Entonces lo que tengo que hacer es darle vida humana, que este sitio esté recorrido por una fuerza vital y humana y que vean esta naturaleza hoy como está y mañana cuando esté mejor.

V.C.: Ahora, todo el espacio y los elementos han sido organizados linealmente y no en relación a este borde, por ejemplo, porque los elementos están dispuestos en el medio.

J.A.: Pero sí está relacionado al borde, porque precisamente al estar estos elementos al centro dejan libres los costados de manera que tengas precisamente hacia los costados la posibilidad de registrar el río. Concentrar el uso al medio y liberar el borde con el río. Es así.

Creando Modelos

V.C.: Hay unos clones del parque Kennedy y su mobiliario, la portada y las bancas.

El proyecto del Parque Kennedy es emblemático como proyecto que inaugura, según W. Ludeña, el período de regeneración urbana más intenso luego del enclaustramiento de la ciudad y la ciudadanía durante los años del terrorismo. Se hace este parque para hacer espacios para que la gente esté ahí, un salir a la calle nuevamente.

¿Crees que de alguna manera este proyecto ha generado en Lima un nuevo modelo de regeneración urbana?

J.A.: Creo que sí, pero en forma medio inconsciente: no hay una conciencia exacta de por qué, pero creo que tiene que ver con muchas cosas: primero con el hecho de que se estaban cerrando y enrejando los parques radicalmente, con rejas altas, sin puertas, entonces este fue el primer proyecto que se arregla, se enreja pero con una reja noble, baja, con 16 puertas, y creo que es el primer proyecto en el cual la ciudad empieza a ser destinada a la mayoría. Si tu vas un fin de semana, el porcentaje de gente de clase alta es ninguno, un poco más de clase media y mucho de clase baja, y esa experiencia ha significado que tú puedas ir al parque de las piletas (parque Reducto) y que veas gente de nivel social bajo, pobre, feliz y comportándose, porque cuando sientes que la

ciudad te la hacen para ti, entonces la cuidas. Ese creo que ha sido el gran y principal aporte, exactamente eso, que los pobres digan yo no sabía que estas cosas también podían ser para mí y no solo para los ricos.

Luego, gente y alcaldes y que no ven el fondo de las cosas sino solo lo superficial lo repiten los elementos en sí, creyendo que es una receta física, sin darse cuenta que lo único que tienes que hacer son espacios bien ordenados y bien destinados y que sean claramente hechos para la gente. Entonces sí es verdad que ha sido un punto de partida.

V.C.: *¿Crees que estos proyectos han generado una tendencia de “diseño” de espacios públicos en Lima y/o provincias?*

J.A.: La de las flores en el parque de Miraflores ha sido una idea alucinante, de poner bandas de flores a una escala urbana, no doméstica. Esta idea se ha multiplicado.



V.C.: *Hay varios casos de proyectos de espacios públicos posteriores en los que se identifica la repetición de elementos arquitectónicos y de mobiliario urbano que proyectaste para el parque Kennedy (por ej.- plaza en Chorrillos) casi como colocar piezas de Lego dentro de un diseño del espacio que justamente carece de buen diseño.*

¿En qué medida crees que la influencia de tus proyectos ha sido positiva para el desarrollo de la conciencia de lo que debe ser el diseño de los espacios públicos y en qué medida negativa? ¿Cómo revertir los efectos negativos?

J.A.: Al final es positiva, siempre va a ser mejor, pero claro, cuando ves esas obras construidas y conversas con los alcaldes que las construyen,

son como niños, es un problema de nivel, ya no cultural, no sé qué tipo de nivel... de las autoridades que hacen estas cosas, y veras que cuando las autoridades (con nombre propio, Alberto Andrade: más o menos, Salmón, Castañeda) esas autoridades tienen ellos mismos un nivel cultural más alto y se rodean de gente con la que trabajan, los resultados son mejores, y cuando es al revés es un desastre, un fracaso por completo y hay de todo. Creen que es una fórmula, no ven más allá del material y lo quieren aplicar en cualquier cosa. Pero eso sucede en todo, en arquitectura también hay proyectos que han copiado de forma ridícula. Enseño a mis alumnos a diseñar conceptualmente: si vas a hacer una casa frente al mar y hay una isla, piensas en poner una ventana en la escalera para ver la isla cada vez que subes y bajas. Pero ¿hacemos la ventana vertical?, ¿horizontal? no, la hacemos cuadrada para ver la isla como en una foto. La ventana en sí no es ni bonita ni fea, porque su origen no es estético. Pero pasa una señora y dice qué bonita ventana y le dice a su arquitecto, pónmela en mi casa, donde no hay ni mar ni isla ni nada. El fenómeno de la copia escapa a todo, porque es un tema de cultura, de nivel cultural de las autoridades, que hay un gran problema ahí, pero no solo entre las autoridades sino también en los niveles sociales más altos que deberían tener más fuerza cultural para poder guiar al resto.

V.C.: *Si, por ejemplo un proyecto como el del mural de la Vía Expresa, cualquier ciudad debería cuidarlo, ¿no entiendo cómo está en el estado en que está!*

J.A.: No sólo cuidarlo, yo siempre pensé que ese mural que comenzó Ricardo Wiesse debió ser de toda la Vía Expresa. Debió suceder algo simple, viendo que estaba quedando bien, entonces poner a todos los artistas a continuarlo. En cambio pasó que empezaron a hacer los murales unos niños, unos pajaritos, cualquier cosa y ahí quedó. Es que no hay una idea macro, no hay lo básico, las patas básicas para entender. Si ya no hay eso, el resto es bien difícil.

V.C.: *¿Qué diferencias ves en cuanto a objetivos del proyecto y sus resultados, entre los primeros proyectos de regeneración urbana en Lima y los proyectos más recientes de regeneración como la Alameda de las Malvinas (2003-2004) o el Parque de la Reserva?*

J.A.: No estoy enterado, pero creo que han hecho unas cosas ya tipo clubes, gigantes, no sé ni dónde, con lagunas enormes, en Villa el Salvador...

V.C.: *Los parques zonales... hay varios.*

J.A.: O no sé si te refieres a parques más urbanos, como el Parque de la Reserva.

V.C.: *En el parque de la Reserva va un montón de gente que lo usa, pero también es algo ligero proponer convertir en parque temático un parque que es monumental, un monumento-parque.*

J.A.: Quién lo diseñó... ¿Piqueras? Algunas cosas las hizo Sabogal ...

V.C.: *Claro, también debiera ser patrimonio artístico al ser un ejemplo único y tangible del pensamiento y estética indigenista...*

J.A.: Pero mira, lo que pasa es que hay que pensar en otras cosas, fui hace poco y me llamaron la atención algunas cosas positivas y otras negativas. Las positivas es el afianzamiento de que los espacios públicos (incluso ahí que tu pagas para entrar, que me parece hasta bueno porque cuando pagas te sientes incluido, aunque debería costar menos, un sol) y tú ves a la gente feliz y contenta con una sensación de disfrute urbano, no sé cuál es la expresión, una especie de turismo (como si te estuvieran en otro país) combinado con que están de visita pero en su propio país, y que además esto está hecho para ellos. Esa sensación me parece genial.

Lo de parque temático ni siquiera me molesta, me molesta que las piletas las ha hecho la empresa que hace piletas, como un muestrario de formas no organizadas ni conceptual ni tipológicamente, el túnel, el triángulo, no había ninguna idea de organizar eso y se ve medio artificial por ese lado, se ve como una solución medio facilista, pero pones todo en la balanza y dices de acuerdo, pero en qué proceso está hoy la sociedad limeña, estamos todavía en un proceso en que recién los nietos de los que emigraron en absoluta pobreza y colonizan la costa, están haciendo hoy una nueva clase media, entonces en este momento me parece perfecto, no sé si estaría bien poner eso en París, porque ellos ya están en otra realidad...

V.C.: *Bueno y efectivamente en otras ciudades no hay un parque así, por algo tiene el record Guinness de parque de fuentes más grande del mundo. En otras ciudades hay una fuente, como una obra de arte.*

J.A.: Pero tienes que pensar que estamos en un desierto y el agua es algo muy valioso, es una cosa simbólica de fondo, ¿no crees? Un lugar lleno de agua, por gusto, no es para nada y sin embargo es como decir *estamos superando algo, ¿no?* Tanta agua para gente que no ve agua nunca.

V.C.: Esto podemos decirlo tú o yo que en nuestras casas abres el caño y sale agua, pero ¿qué dirá el que vive en un pueblo joven donde no tiene ni agua ni desagüe?

J.A.: Hay una cosa positivo-negativo, media rara, pero pregúntale si se fue a su casa pensando que es raro o no, ella puede decir, si pues no tengo agua, pero que bien que me divertí. Me hicieron esa pregunta una vez en RPP con respecto al proyecto que hice de la Plaza de Armas. Raúl Vargas me dice: arquitecto, el alcalde de Lima Andrade dice que este es un proyecto muy bueno que va repotenciar el Centro, pero el ministro de economía dice que todo ese dinero podría ser invertido en obra social para gente que necesita este dinero en lugar de remozar plaza. ¿Ud. qué opina? Contesté que los dos tienen razón, porque es verdad que ese dinero se puede invertir en otras cosas, pero también es verdad que arreglando esto también estas generando una economía, dándole valor económico al sitio y estas generando quién sabe qué efectos positivos sociales que posteriormente tendrán también una repercusión económica.

Por eso tanta agua que sobre ahí de repente no está tan mal, solo habría que ver. Yo siempre me he preguntado por qué en los países que hay reyes están felices que haya monarquía, ¿Por qué están felices? Porque a veces no está mal que hayan estas cosas, la gente no quiere ser igual, quiere tener sueños, no sé cómo decirlo, es un tema que tendría que analizar, no todo tiene que ir para comida, no? Sino no estaríamos ni hablando acá, entonces para analizar el parque de las piletas habría que hacer un análisis más profundo, y ver en qué está ayudando, a que los papás trabajen más, no sé.

V.C.: Ahora, eso en cuanto a resultados, pero yo no estoy tan segura (hablando sin saber pero imaginándome como son las cosas acá y como se hacen) no creo que haya habido tanta conciencia social, sino solo "¡pongamos fuentes!"

J.A.: Ninguna, pero algo ya deben de haber descubierto después de tanto tiempo. Algún resultado efectivo, aunque fuera en las elecciones. Algo se han dado cuenta, no sé si tan antropológicamente, tan finamente, pero ya se han dado cuenta, es por eso que están haciendo tanta obra, como quieras llamarla, pero la están haciendo. Por ejemplo en Chorrillos con las fuentes de agua y el puente inútil, y unas esculturas horribles, dices está loco este alcalde, pero cuando tú ves cada viernes y sábado en las noches a las novias que van ahí...

V.C.: ¡...que arriesgan sus vidas para cruzar con tacos la Costa Verde!

J.A.: Las ves ahí y dices ¿está mal o bien esto? Ahí piensas, ¿Sería mejor que no existiera esto? Creo que no, ¿ah? Yo en los concursos cuando soy jurado o en las clases con los otros profesores y tenemos que escoger, digo, bueno cual te gustaría ver construido, este, ese o este, y en este caso preguntaría ¿Sería mejor que no exista eso? ¿Sería mejor que no haya el parque de las piletas? ¿Sería mejor o no sería mejor? Porque mejor puede hacerse, se puede mejorar, pero ¿sería mejor para la ciudad que no exista? esa es la pregunta que hay que hacerse... es una buena pregunta.

¿Sería mejor Chorrillos sin el parque Huaylas? Si sería mejor, de hecho. Sería mejor que no exista lo de Huaylas. Pero ¿Sería mejor que saquen lo de la Costa Verde y que haya lo que había antes? O sea ¿nada? No pues, no sería mejor.

V.C.: *Ahora, lo que pasa es que en un país tan precario esa es la pregunta, ¿no es cierto?*

J.A.: Pero seguimos volviendo al agua, en la Costa Verde este gran espejo de agua, con agua y agua y agua, es interesante.

V.C.: *A esa parte también va la tesis, porque en el espacio público se prescindiría muy fácilmente del arte, y en cambio hay un auge de las fuentes, por ejemplo, la plaza Perú, donde sacaron una escultura, el monumento a Pizarro para poner una fuente bastante anodina y una bandera...*

J.A.: Lo que pasa es que son fórmulas pero eso es porque no hay un lugar donde haya la escultura ganadora en ese momento, ya sabemos que es una repetición por la repetición, como quedó bien la fuente tal la repetimos, como quedó bien la banca tal también la repetimos, así casi como un caballo con los ojos tapados, no hay ninguna inteligencia ni un plan, pero aún dentro de la torpeza, puede decirse no importa por qué lo hizo pero está mejor que exista a que no exista.

V.C.: *Mejor que esté es cierto, pero que esté bien...*

J.A.: Cómo debió haber estado para que esté bien, para que esté mejor, pero nuevamente volvemos a que no hay que olvidar a qué gente, que está pasando socialmente.

V.C.: *Pero por ejemplo el arquitecto que ha hecho el proyecto de la Costa Verde ¡es pésimo! desperdicia la posibilidad de hacer un acceso por el puente a este parque que en realidad es una berma entre una vía rápida, la Costa Verde, obligando al que quiera acceder a él a cruzar la vía rápida, arriesgando su vida.*

J.A.: ¿Es que tú crees que él pensó? No pensó nada...

V.C.: ¡Por eso es que es malísimo!

J.A.: Eso no está bien hecho, pero te pones a pensar y aún así, para alguien muy pobre es como estar en el cielo, y eso, esa situación, tienes que considerarla. Las novias, la gente va con una felicidad, se toman fotos, felices, alucinados. Ya sabemos que es huachafo, no hablemos de la familia rodeada de agua, (escultura-fuente en Chorrillos) es alucinante, da pena pues, son como niños, son unos niños, mientras más ignorante eres más te alejas de lo abstracto.

Gestión de proyectos de espacios públicos

V.C.: *¿Cómo empiezas a trabajar con las municipalidades, primero la de Miraflores y luego la de Lima? ¿Hubo algún criterio o proceso de selección de los arquitectos que diseñarían estos proyectos?*

J.A.: Todo eso es una casualidad alucinante, no creerás que fue un plan genial. Los alcaldes no son tan, tan... o sea realmente es un misterio cómo funciona el Perú ya a nivel país. El parque de Miraflores por ejemplo se hizo porque Juan Carlos Doblado había hecho como tesis de licenciatura en arquitectura, una biblioteca en Miraflores, y fue a hablar con el alcalde. Fue a hablar con él porque yo le decía que el trabajo había que buscarlo, y yo había tocado timbres y me recurseaba, de hecho así salió lo del 4d, y él copiándose de ese método fue a hablar con el alcalde y le dijo que tenía el proyecto de una biblioteca, por qué no la construía, y él le dijo que no, que lo que quería era enrejar el parque, ya que todos lo están haciendo, entonces quiso que diseñaran la reja y JC le dice que mejor por qué no hace un parque nuevo, también con su reja, y el alcalde aceptó. Así fue. O sea que podríamos haber sido el peor grupo de arquitectos del mundo y haber hecho una porquería y nunca hubiera sido reelecto alcalde. O sea todo ha sido una casualidad. En el centro de Lima esta casualidad se mantuvo. Andrade había puesto a Doblado de regidor. En Lima, Belmont había sido más inteligente y mientras Andrade estaba en su 2do mandato en Miraflores, Belmont convoca a diecinueve arquitectos más o menos conocidos para que hagan proyectos en el Centro de Lima, la plaza San Martín, Camaná o la Colmena a Soyer, el otro a Cooper. Y etc. Listo. Y al final me invitaron a mí para hacer la Plaza de Armas. Esto fue en el año 94 más o menos. Cuando todos los arquitectos le expusimos a Belmont los proyectos, ordenó que mi proyecto, que estaba en la lista como el número veinte,

ahora iba a ser el primero en hacerse, y me obligó a terminar mi proyecto antes que todos a pesar que yo entré medio año después y tuve que pasar una pesadilla. Se hizo la licitación de obra y solo se presentaron dos empresas, con lo cual no se pudo hacer, ya que tenían que ser tres mínimo. Y el proyecto quedó trunco. Cuando entra Andrade a Lima, le pregunta a Doblado qué hacer, y él le dijo no pienses nada, ya están todos los proyectos de Belmont hechos y el de Artadi listo para construir, gana tiempo y arranca las obras, entonces es por esto que Andrade se concentró en el Centro de Lima. Tú dirás que es un genio por concentrarse en el Centro de Lima, pero no es ningún genio, Doblado lo convenció de que se concentre en el Centro y que los proyectos ya estaban listos, porque si no podría haber hecho cualquier tontería, pintar los tubos de no sé qué color. Todo es así.

V.C.: Yo pensé que había sido algo más iluminado el asunto...

J.A.: Yo también pensé, pero no fue así. Tal vez Castañeda pueda que sí porque esto ya crea cierta cultura, porque los demás van aprendiendo, van viendo y el que sigue, sin saber ni como, ya piensa más que el anterior, porque el hacer las Escaleras Solidarias es una cosa alucinante, es el mejor proyecto que he visto en los últimos treinta años en Lima. Qué obvio, qué lógico, además cómo estas escaleras no son algo más que escaleras, que tengan comercios, que sean unos conectores, ejes con cosas para que ya me den servicios, es una cosa genial. Pero es consecuencia de una ciudad que ya estaba con proyectos en marcha por todos lados y todo el tiempo. Pero todo es casualidad. ¿Otra casualidad? No sé si te has dado cuenta que en la ciudad de Lima todos los sardineles son color amarillo caterpillar, todos, para que no te mates, incluso el color se sube a los postes, a los puestos de minusválidos, como si ellos fueran a estacionar su carrito ahí. En el Olivar de San Isidro decidieron pintarlos también. Entonces le digo a un arquitecto que es asesor del alcalde, que era algo horrible, que pinte si quiere la raya amarilla en la pista antes del sardinel, pero este hay que dejarlo color cemento, y de hacerlo inmediatamente. Ahora están pintando todos los sardineles de San Isidro de color cemento. O sea que si el que hizo esto lo tiene que repintar de color cemento se va a volver millonario. No te extrañe que mañana esto se va a repetir en otros distritos, y nadie sabe por qué y esto es lo peligroso, no hay ninguna idea, y por eso todo está tan caótico. Entonces la respuesta es CASUALIDAD. Y suerte, hay que cruzar los dedos.

V.C.: ¿Existía algún programa o plan general para los proyectos de espacios públicos?

J.A.: Sigue sin existir, todo es casualidad, casualidad y casualidad.

V.C.: *¿Qué criterios se seguían? ¿Qué se buscaba con estos proyectos?
O ¿fuiste tú como arquitecto el que lo organizó en base a las necesidades que
identificaste en ese entorno?*

J.A.: Por supuesto. El alcalde no me dijo nada de lo que había que hacer,
y nunca me han dicho nada, ni en el parque de Miraflores, ni en AChG ni
en Miguel Dasso ni en ningún sitio.

V.C.: *Cuando hacías tus proyectos ¿en algún momento te pusieron alguna
objeción?*

J.A.: Misteriosamente no.

V.C.: *O sea tuviste carta blanca en estos proyectos...*

J.A.: Si.

V.C.: *¿Crees que si hubieras hecho una porquería, tampoco hubiera habido
ninguna objeción?*

J.A.: ¿Pero no ves como es la ciudad? ¡Todo es una basura! Digo, todo lo
que es una basura. Hay un libro muy bueno que es un premio Nobel de
economía, de Milton Freedman, *Free to choose*. Ese libro es genial, habla
de la libertad económica, dice que el capitalismo es natural al ser
humano, yo me lo compré pensando encontrar un montón de formulas,
en cambio es un texto. Hay un capítulo que dice que hay cuatro formas
de gastar el dinero: dinero tuyo que gastas en ti, ese es el mejor
invertido. 2.- Dinero tuyo que gastas en otro, por ejemplo un regalo, el
tercero, el dinero de otro que gastas en ti, ese es malo, y el peor es el
cuarto: el dinero de otra persona que gastas en un tercero, y ese es el
Estado, la plata de unos contribuyentes que el Estado dirige a otros
fines. Su teoría dice que es mejor darle a la gente la plata en vez de
darles programas de salud, u otros, porque dice que la gente sabe cómo
gastar mejor la plata en sí mismo, lo cual no es verdad en un país pobre,
imagínate, se chupan todo en cerveza, pero si tiene que ver con lo que
dijiste, porque estos proyectos, al ser públicos, son de nadie, salvo
cuando el alcalde quiere entrometerse. Hubo un proyecto donde si
intervinieron, como en el parque Quinto Centenario, donde Andrade,
faltando una hora, dijo que se llamaría parque Grau, y le dije que todo
había sido pensado para el quinto centenario, este muro es el símbolo de
la costa peruana y esto que se atraviesa conecta con el horizonte de los

que vinieron, el mirador, el balcón que da la vuelta para vernos a nosotros mismos, y una serie de simbolismos relacionados con el tema.

Aparte que yo estaba totalmente seguro que eso se iba a llenar de gente, como le expliqué. Me dijo: “*¡no pasa nada!, tu muro sigue ahí!*” y en la pared escribió una frase alusiva a Grau, lo usó de pizarrón, no soportaba el muro vacío, y puso el ancla y un busto.

V.C.: *Ahí debe haber entrado la Marina que ha donado el busto.*

J.A.: No, simplemente me hubiera dicho que quería un parque para Grau y le hacía un parque para Grau totalmente diferente. En fin, en verdad si en algunos casos se han metido, pero en casos en que por política cambian las cosas, no porque le guste o no le guste. A él le daba exactamente igual, fue por política, a él le convenía tener un parque para estar bien con la Marina “*Miraflores no tiene su parque a Grau!*”, me dijo.

V.C.: *¿Había algún tipo de mística, de conciencia de regenerar la ciudad a través del diseño de espacios públicos?*

J.A.: Si había una conciencia, pero en manos de gente que no sabe nada, por ejemplo cuando Belmont dice “*vamos a arreglar Lima!*” vamos a hacer todos estos proyectos, ya de por sí hay una cosa que mueve, ya existía el Patronato de Lima, estaba Gunther, escoge buenos arquitectos, hacen lo imposible para que por contrato pudiéramos ser contratados, esto te habla de que había algo, ya Miraflores había dado un aviso, de que tú si haces una cosa como el parque de Miraflores y la haces bien, tiene consecuencias. Andrade ganó con el 95% la reelección, ¡una cosa de locos!

V.C.: *Pero hubo harta polémica en su momento por el parque...*

J.A.: Lo cual fue mejor, porque después de la polémica quedó clarísimo que había que hacerlo así, nos mandó contra el techo, nos subió muy rápido.

Si ha habido mística, solo que la misma mística que puedas tener en Barcelona no es igual aplicarla allá, con sus profesionales, con su cultura, con los miles de años detrás, que la que puede haber acá con Chonway o como se llame. ¿Cómo se llama el alcalde de Chorrillos?

V.C.: *Miyashiro....*

J.A.: ¿Has hablado con él?

V.C.: No se puede.

J.A.: No se puede, pues, no sabe hablar, yo he hablado con él una vez, no sabes lo que es, por eso su lema es "Mi mejor lenguaje, mis obras" es alucinante, si no sabe hablar, ¿qué tendrá en la cabeza? Mística: no sabe ni lo que es la palabra. Pero sí son como tendencias muy torpes, vamos a ver que sale, empujen nomás, y va saliendo, va funcionando a su manera.

La recomendación en este punto y que es una deficiencia total, ya que el Colegio de Arquitectos es un desastre, es que este debería dar conferencias, cursos, traer gente e invitar permanentemente a los alcaldes para que aprendan, que vean, entiendan, se enteren, que les regalen libros, que vean fotos, y todo lo demás, incluso que les digan dónde se tienen que ir de viaje, aunque sea con la plata de la alcaldía, que importa, para que por lo menos sepan a donde viajar y qué ver...

Andrade cuando fue a España regresó y nos dijo que había visto una idea genial, que nos reuniéramos con él de urgencia. Quería poner en el parque algo que había visto... que luego puso en la Av. Larco, unos palos con unas bandejas con plantas y las puso, pues. No solo ahí, creo que luego en la Av. Miguel Dasso. Trasladar acá cosas vistas en otras ciudades. ¿Tú crees que puedes hablar de arte con Andrade? De música criolla sí, pero de arte, escultura, ¡olvídate!, están en la calle, no saben nada.

V.C.: Esa conciencia torpe de regenerar no sirvió para construir una infraestructura logística...

J.A.: Si, si, si, el parque de Miraflores fue un punto de partida genial, pusieron un administrador del parque que armaba todo el programa semanal de actividades, con guardianes, a todo meter, una elección urbana, ¿no? Tú vas al parque y tiene su agenda cultural, teatro, mimo, música criolla, siempre hay algo y esta cosa la usan para exposiciones, muy bien organizado.

V.C.: Si pero en cuanto a los proyectos, que se monte una oficina, un aparato de gestión y programas que fijaran las necesidades y objetivos de los proyectos de espacios públicos.

J.A.: Si también porque en Lima se hizo con Belmont, después Andrade con Invermet, tenía sus proyectos. Lo que ha sucedido es una cosa dramática: cuando hice AChG que fue el último proyecto público que hice, por el sistema de contratación pública, a partir de un momento cambió la ley, que no existía cuando hicimos el parque de Miraflores y la

hacen casi un poquito después, y por esta ley los proyectos públicos ya no salen a concurso arquitectónico, sino a lo que ellos llaman consultores. Concurso de Consultores. Estos consultores pueden ser una empresa, un arquitecto o un ingeniero. En cualquiera de las tres opciones tienes que aplicar al Colegio Nacional de Consultores o a CONSUCODE, y a ver si te dan tu licencia para que puedas concursar. Ahora ya es imposible: para hacer un parque tienes que haber hecho otro parque antes, si no, no te dan la licencia. Entonces ¿cómo puedes hacer para tener la licencia? Y entró el factor económico, entonces, cuando hice *AChG* habían tres propuestas económicas, la más barata ganaba: gané yo. Pero ese fue un formalismo, obviamente querían que gane yo y hubo que conseguir otros 2 que concursen con honorarios más altos, honorarios que en realidad eran justos. Este concurso de tres es máximo hasta 3,000 dólares, un dólar más y ya tiene que ser concurso nacional, entonces ya es imposible porque acá por 1000 soles consigues un tipo que te diseña lo que sea. Entonces la calidad arquitectónica se fue a fondo, y estos proyectos grandes que hace Castañeda no entran a este sistema, eso lo hacen dentro de la municipalidad con gente que finalmente creo que es hasta mejor que si lo hicieras en concurso abierto, sería una pesadilla. O sea los concursos públicos han muerto. Nosotros somos mancos, cuando damos conferencias fuera solo presentamos obra de escala mínima y privada. Lo público casi no hay. O sea lo último público que puedo presentar es *Miguel Dasso*, que es también una sacada de vuelta a la ley, creo que hasta de jardinero me han tenido que contratar para que me terminen de pagar, porque no te pueden pagar como arquitecto, porque tendría que haber entrado al concurso de consultores.... olvídate. A diferencia de mis amigos colombianos que hacen obra pública con proyectos gigantes porque allá si hay concursos como en la época de tu papá, que si había concursos públicos de arquitectura, donde ganaba el mejor proyecto arquitectónico y se podía hacer lo que sea.

V.C.: *¿Y ese cambio de ley cuándo fue?*

J.A.: Creo que fue en los años 90, y se fue al diablo con todo, porque parece ser que la corrupción andaba por las nubes. Estos alcaldes hacían concurso de arquitectura para hacer un edificio municipal y le pagaban al arquitecto y no se hacía nada, entonces dijeron a partir de ahora los proyectos que se hacen, que se concursan, se construyen. Y luego, que la arquitectura es como un objeto, o sea ya se malearon, es como calcetines, calzoncillos para el ejército, tiene que tener ciertos parámetros y lo único que interesa es que sea la propuesta más barata. Pero la arquitectura no es un calzoncillo pues, a ver explícales eso. Entonces es por esa razón

que yo ya no hago obra pública. Y me invitan, ah? Me dicen arquitecto, tiene que participar, no hay forma, te mueres de hambre, encima hay unas leyes que te destruyen como consultor. A mí hasta el año pasado me han seguido llamando la Contraloría por el proyecto de AChG, me manda una carta diciendo que *“tengo 24 horas para responder, sino hay cargos penales, cárcel. Porque Ud. en 1998 tendría que haber presentado un documento que no presentó en las 72 horas como mandaba la ley le recordamos que según su contrato Ud. tiene responsabilidad penal”*. Entonces simplemente te pagan poquísimo y encima te crean una responsabilidad alucinógena, a ver dime si te provoca hacer algo público. Nada pues. Esa es una de las causas por las que la arquitectura de los concursos públicos es de tan baja calidad. Es la principal causa, porque las obras están ahí y la plata para hacerlas también.

V.C.: Porque finalmente la hacen los que están metidos en las municipalidades.

J.A.: No siempre, también hay estos concursos de CONSUCODE, dentro de todas las Mypes o Pymes que por 5,000 soles te hacen el proyecto completo de municipalidades, con arquitectura, estructuras. No tienes idea de los presupuestos que manejan. No tienen ningún interés, lo único que interesa es económico.

V.C.: Poniéndose en la situación ideal, ¿Cómo debería organizarse la gestión de los proyectos de espacios públicos?

J.A.: Numero uno, la ley tiene que cambiar, hace años estamos diciendo que la cambien, para que los concursos sean de arquitectura y en el caso de piezas artísticas, concursos de arte, sin considerar los honorarios como parte de la fórmula, porque entonces el que cobra menos gana, y eso no puede ser, tiene que haber otros parámetros. Como era antes. Y número dos, tiene que haber mucha difusión también por parte de un organismo, no sé si del Colegio de Arquitectos, que no sé si lo hace bien, lo ideal sería que hubiera una especie de Central Municipal de Gestión de Obras y Proyectos, tal vez, que estos preparen a todos los alcaldes del Perú, que los especialicen, que les enseñen, falta mucha educación. No entienden, hay mucha ignorancia. Yo en Cajamarca hice un proyecto al lado de la catedral, un cubo de piedra, obviamente para que el barroco de la catedral resalte, me separaba de esta. El proyecto estaba aprobado por el INC, y cuando lo van a construir, me llama el gerente y me dice que tienen un problema, que el alcalde estaba afuera con palos y cámaras, diciendo que si ese cubo se construye, rompen todo. Decía que no tenía nada que ver con la arquitectura tradicional. Le dije, *“explícale que cuando hicieron la torre Eiffel, la mitad de París estaba en contra. Hoy es el*

símbolo de Francia, ya no sólo de París". El alcalde contestó "que eso no era Francia, que era Cajamarca". No hay manera, es imposible. Tuvieron que hablar con unos arquitectillos de la municipalidad, que hicieron una cosa huachafiera, con arquitos, un desastre.

V.C.: O sea que ese proyecto quedó ahí, en proyecto.

J.A.: Así es, pagado y con planos de obra.

V.C.: ¿Pero si estaba aprobado por el INC como pueden desconocer esto?

J.A.: No había manera: iban con palos. Lo iban a apalear al gerente. Él le hubiera podido hacer juicio al alcalde, pero finalmente lo que quiere es su negocio, así que solucionó la cosa de la manera más fácil. Esa es la realidad, es un problema cultural, se combina entre mucha ignorancia y por otro lado con el hecho que la gente que debería tener la cultura no la tiene. Yo vivo en Víctor Maúrtua, en San Isidro, en uno de estos parques cerrados con accesos. Las rejas tienen columnas de concreto cada tanto y un zócalo de concreto, que un día pintaron de celeste, y como sabemos, si pintas de un color claro, eso es lo que ves, si pintas de negro lo que ves es el fondo. Pensé que era el anticorrosivo, pero cuando fui a averiguar era el acabado final, le dije al capataz que así se veía la reja y ya no el parque, que era algo imposible! Contestó que así les habían dicho. Hablo entonces con el encargado de parques y jardines, y le digo que deberían pintar un verde oscuro, hacen la prueba y ahora si se ve el parque y la reja casi desaparece. Ya está. ¿Cómo es posible que en San Isidro, que no solo es uno de los distritos más ricos del Perú (si no el más rico) y que se supone que también tiene más nivel cultural, no haya la inteligencia de poner estudiantes de arquitectura, a que decidan y supervisen el color de las rejas, de los postes, etc.? Dime qué plan necesitas para hacer esto?, ningún plan! es una cosa tan simple, no es posible que el alcalde no vea, que no se dé cuenta!

V.C.: El problema es que delegan estas decisiones al capataz.

J.A.: No creas que el alcalde es consciente y que no le importa, no! es la mezcla del que no le importa con el que no es consciente y si le importa, con el bruto, con el corrupto, o sea todas las combinaciones posibles pero ¡caray!, nunca te encuentras con el normal, o sea con un tipo inteligente que le interesa y que tiene cierta capacidad. Entonces todo es resultado de la casualidad de la casualidad, de la casualidad de la casualidad. Eso tú lo ves en todo. Cuando un plan ya está listo, ya lo están cambiando, acá las cosas no duran ni un minuto. Ese es el

problema. Para empezar lo ideal sería que hubiera una inteligencia que guíe, que se formara un ministerio o una oficina o un Instituto Nacional de Cultura, pero que no sea el INC que hay ahora, algún organismo que prepare gente y supervise para que las cosas se hagan bajo cierta lógica. Preparación, eso es lo que no hay. Muchas veces no es que no quieran, sino que no saben. No son conscientes.

V.C.: Es verdad que el Colegio de Arquitectos debería ser mucho más activo en ese sentido.

J.A.: El CAP es de esas instituciones que creen que mandando una carta abierta a la comunidad es suficiente. Tiene en cambio que hacer acciones concretas.

Tú me hablaste de Barcelona, si es que de alguna forma influyó. Yo no lo conozco como modelo, pero si es verdad que en los 80 se sabía que se estaba arreglando esa ciudad, o sea que creo que perfectamente puedo haberme marginalmente no diría influenciado, sino tener la conciencia que en otro lado están haciendo algo. ¿Ellos piensan que han tenido un efecto mundial?

V.C.: Si, ellos dicen que el modelo Barcelona se vende. Es como un paquete que se vende. Ellos empezaron a regenerar bajo influencia italiana, respetando el entorno y han ido acumulando muchas experiencias de regeneración urbana que les ha permitido construir este paquete sobre la marcha. Luego lo han organizado en conceptos y know-how que venden sobre todo a Latinoamérica a través de proyectos financiados por el BIF por ejemplo.

J.A.: No estaba ni enterado que existiera algo así.

V.C.: Lo hacen a través de proyectos institucionales, por ejemplo si Lima es nombrada Patrimonio Cultural de la Humanidad, la Unesco mete el paquete del Modelo Barcelona para su recuperación, hay que regenerar, hacer espacios públicos. Por ejemplo en Colombia ha sido más fuerte. Acá ha sido medio solapa. Yo hice un trabajo para ver si acá se ha aplicado. Si ves el programa de gobierno de Castañeda, encuentras huellas de este modelo. Que luego se siga o no, y de qué manera, eso es otra cosa.

J.A.: Yo lo que sabía era el proyecto costero de abrir la ciudad al mar. No sabía que había un plan más general para toda la ciudad.

V.C.: Mientras se estaba haciendo no se sabía mucho, es después que se ha dado a conocer, que se ha explotado y vendido esto, también como imagen, con los

Juegos Olímpicos del 92. Lo han sistematizado, no empezó como un plan sino con preceptos y acciones puntuales, muchas a la vez.

J.A.: Pero es imposible trasladar lo que sucedió en una ciudad medieval a Lima, creo que solo el distrito de Comas tiene más habitantes que Barcelona.

V.C.: *Pero por ejemplo en Colombia si se ha implementado de una manera más seria. Se ha traído a los actores del modelo Barcelona a que actúen y formen equipos de trabajo con arquitectos y urbanistas locales. Justamente para que no sea como una transcripción de un método sino interpretar la realidad local bajo ciertos preceptos. Y ha funcionado.*

Si actuaron en la ciudad, para organizar los planes macro.

J.A.: De hecho cuando hice el parque de Miraflores ya existía todo este concepto posmoderno de recuperar la ciudad, pero no había tantos referentes, algo que se hizo en Córdoba en Argentina, no había un festival de proyectos públicos, y menos parques.

Proyecto y gestión del arte en el espacio público

V.C.: *¿Cuál debe ser el papel del arte en el espacio público? ¿Para qué tiene que haber arte en el espacio público?*

J.A.: Qué pregunta más compleja. Alguien me preguntaba ¿para qué sirven los artistas? Una pregunta más loca todavía, porque un artista es alguien que quiere que los demás sepan lo que él piensa o siente, sino no se sabría que es artista, quiere comunicar algo a los demás. Pero ¿por qué quiere que yo sepa que es lo que él quiere hacer? Es una buena pregunta. Si no tuviera esa necesidad de comunicar, no habrían galerías, exposiciones, sería un artista privado, secreto. Que los demás conozcan lo que tú sientes y piensas, que tú manifiestas a través de esta obra o construcción. Pero no es el objetivo único, porque yo soy en parte artista, hago música, y he compuesto un montón de cosas. Y si yo me pregunto por qué hago música no es para que los otros escuchen, pero te juro que me gusta que los demás escuchen. Si me hubiera dedicado a la música definitivamente hubiera querido que los demás me escuchen. Lo digo porque el arte en la ciudad es un arte permanente, ¿o también hablamos de lo efímero? Porque es diferente, ¿ah?

V.C.: *Acá en Lima tenemos el arte institucionalizado, porque un mimo en la calle también puede ser arte, pero no hablemos de ese tipo de arte sino de los*

objetos que tenemos por todos lados. Qué deberían de dar, qué función tienen que cumplir, ¿tienen que conmemorar? Esta es prácticamente la función de la mayoría del arte público en el Perú.

J.A.: Reflexiono y pienso en otras ciudades, por ejemplo Chicago, que es alucinante, la ciudad más bonita de EEUU, tiene mucha escultura urbana, enorme, Dubuffet, Picasso, Calder, tienen por todos lados esculturas y lo que es bonito de eso, en el medio de unas torres gigantes, las más altas del mundo, es la sensación de estar en una sociedad que está en un nivel mayor, cuando ya el arte empieza a ser importante porque están mejor. Ahora ¿tú reclamarías mucha arte en la calle en Etiopía por ejemplo? ¿O en un lugar donde están muertos de hambre? Tal vez no, ¿no?



V.C.: *Es que no sería ese tipo de arte, el arte se tiene que adaptar a cada entorno.*

J.A.: Sí, pero ahí ya de repente es un doctor lo que falta. O sea que a partir de una línea para abajo, cuando hay estado de emergencia, te olvidas de todo, ya la cultura no sirve. A partir de esa línea ya todo es pura supervivencia... Hay otra franja para arriba en que estás en otro nivel. No sé si está bien, porque significa que mientras más dinero haya, más posibilidad que haya arte, también es cierto. Porque hacer algo que no tiene un uso vital, de supervivencia, quiere decir que te puedes dar el gusto, que tienes satisfechas ciertas necesidades básicas, estás en otro nivel superior.

V.C.: *Es verdad, pero lo que sucede en Lima es que hay una cantidad inimaginable de escultura pública de un cierto tipo, conmemorativa, de pedestal con busto, que uno ya no la ve, ya sea porque hay sobresaturación, son insignificantes, están mal emplazadas.*

J.A.: Es que ese tipo de escultura no es arte, pues

V.C.: *Pero es casi lo único que tenemos en la ciudad, es escultura pública, escultura emplazada en la ciudad. Dentro de esta escultura conmemorativa hay desde el monumento a "la foto carnét" busto con pedestal. Sin hacer un juicio de valor, eso es lo que hay. Porque si hacemos un juicio de valor, para mí las estatuas de la Costa verde no son esculturas...*

J.A.: Ahí hay un tema interesantísimo, es que tú crees que el que hizo el busto X ¿él cree que hizo una obra de arte? Como en cambio el que hizo las esculturas de la Costa Verde, él sí cree que ha hecho una obra de arte. La intención. Sin embargo hay esculturas griegas maestras.

V.C.: *Esta estatuaria siempre se ha considerado arte, monumento, escultura conmemorativa. Lo que pasa es que tú puedes ver escultura conmemorativa buena, como la escultura ecuestre del Parque de la Reserva. Pero esa es tan escultura conmemorativa como el bustito. Si le quitas el juicio de valor. Por ejemplo tú dices Chicago, pero son hitos, te aseguro que no hay una en cada esquina, ni un bustito en cada esquina. Hay un filtro pues, allá no se puede poner cualquier cosa en el espacio público.*

J.A.: Sigue siendo infantil pues, es una inmadurez. El otro día escuché una entrevista al artista Szyszlo, una polémica sobre la calidad de las obras en la ciudad, y la periodista le decía, creyendo ser super avanzada y canchera, que eso es lo que la gente quiere, que eso es democracia. Y Szyszlo le contesta que "si tú le preguntas a un niño que quiere comer el resto de su vida, va a decir chocolates y caramelos, y todos sabemos que eso les hace daño". Claro pues. Tú deja un revolver en un nido y regresa en cinco días. No queda nadie vivo. Eso es lo que pasa, esos alcaldes son niños, los niños no tienen noción de nada, todo es un caos, desproporcionado, gritan, corren. Así es, estamos en manos de niños. No entienden la proporcionalidad, no han llegado a un nivel de madurez urbano y la gente que debería tener eso no lo tiene, que son los alcaldes Meier, Castañeda, gente de cierta cultura que debería estar preparada y tampoco lo está, entonces que le puedes pedir al de una ciudad en provincia o un pueblito...

V.C.: *Lo que pasa es que lo que ves en las ciudades es lo que finalmente aprendes, tu referente, tu cultura te la da tu entorno. Entonces si viene un alcalde y quiere poner una escultura en un parque, lo que hace es poner un monumento a Grau o a cualquier otro héroe, porque no sabe que la escultura puede ser también otra cosa distinta a un monumento conmemorativo.*

J.A.: ¿Tu pregunta es si la escultura tiene que tener un objetivo solo conmemorativo o no? Obviamente no. Solo que una escultura supone un placer formal, supone que sea un elemento que haga que ese sitio sea mejor, porque si no hace eso ¿para qué está?

V.C.: *Una de las cosas que me estoy planteando es que el escultor no tiene necesariamente que hacer objetos, sino trabajar el entorno, el espacio, paisajísticamente. No seguir con el modelo de objetos que aterrorizan en las plazas o parques, de cosas que se crean en los talleres de artista sin tomar en cuenta el entorno donde se emplazarán.*

J.A.: Hay dos temas, primero, hay que ver qué es lo que históricamente la gente reconoce como escultura y como arte escultórico en la ciudad. Segundo, que mientras más bidimensional se vuelve, menos se percibe. La líneas de Nazca son un ejemplo de esto, hay que ir en helicóptero para verlas. No, porque tú eres un ser tridimensional, y me presentas algo bidimensional.

V.C.: *Por ejemplo en el Central Park la intervención de Christo, los arcos con las telas naranjas, es como una gran obra de arte que recorres, entonces, no tiene que ser una cosa cerrada en sí misma.*

J.A.: Te refieres a una cosa física, estática, claro que no, puede ser algo temporal, esas cosas son temporales. Es una manifestación artística puesta ahí. La temporalidad tiene mucho que ver y la razón de ser, porque si Christo viene a Lima lo primero que hace es forrar la Costa Verde, para que tu sientas la costa, la pared del acantilado. Son obras que te revelan algo. Ese es su arte, revelarte con otra materialidad algo importante, una torre, un puente. La otra forma es hacer elementos de escultura, hay un millón, son ridículos, tienen dos partes siempre, el busto y la base, y las bases son una porquería siempre, y el busto también casi siempre, o sea un desastre. Si las bases fueran un cubo de granito negro serían lindas, pero no. Hacen unas cosas imposibles.

V.C.: *Hablando del caso de AChG: Siendo la escultura un elemento de no figuración modernista dentro de la plaza que configura un contexto de máxima abstracción geométrica ¿Crees que hay una separación de lenguajes entre escultura y contexto?*

J.A.: ¿O sea dices que si hubiera sido mejor hacer una escultura totalmente figurativa o totalmente abstracta? Mira tengo que admitir que a mí me gustaba mucho este intermedio, lo vi en una exhibición de Roni Alhalel, que estaba trabajando con planchas, además tenía que ver

bastante con Matisse, la estética de los *papiers coupés*. Yo quería una cosa metálica, que fuera roja porque toda la plaza la hice en colores muy neutros porque mi teoría era que la gente era la que le debía dar el color al sitio, pero sí me gustaba que al final hubiera algo rojo porque quería poner en el tiempo este proyecto y que no sea el proyecto meloso para que parezca colonial (como me obligaron a hacer en la plaza de Armas de Lima. Conceptualmente yo nunca hubiera hecho una cosa así, no es que quedó mal, pero no es conceptualmente un proyecto cerrado como yo lo hubiera hecho. Pero con el INC no había forma, yo dije que la plaza original era de tierra, con cuatro pilones de agua, entonces la restauramos así como era o la hacemos nueva. ¿Por qué decidir arbitrariamente restaurar la plaza como fue en una época determinada? Ese proyecto abarcó la parte central del jardín, no las arquerías de las construcciones aledañas).

En *AChG* yo quería que fuera una cosa contemporánea, sin referentes historicistas, ni que fuera neo no-sé-qué. Las bancas que están en la Plaza de Armas son las que están en el Paseo Colon, de 1910. Se murieron de miedo, yo hubiera hecho una cosa completamente contemporánea, simple, elegante. La Catedral es de 1600, la Casa del Oidor es de 1610, el Palacio de Gobierno de 1933 y todo es de diferentes épocas. Hacer una cosa que sea auténtica de nuestra época. Por supuesto que todo sea armónico, pero que sea del momento. Ese gusto me lo quise dar en *AChG*. Entonces quería que además hubiera una escultura.

Porque podría no haber habido una escultura. Quise que fuera roja y quise que fuera de metal y quise que no tuviera base porque me pareció importante hacer por primera vez en Lima una escultura sin base y que la gente se meta y toque y agarre. Pero si me preguntas porqué lo hice, no sé, había una lógica de algo neutro, lineal, una especie de remate. Me parecía importante que fuera vertical, y como Roni estaba haciendo estas cosas medio figurativas, como personajes, le dije a ver inventa un personaje que se refiera a Chabuca Granda pero que no sea ella, a ver si la gente ve que no tiene que ser la Chabuca Granda, pero tampoco un palo y te digo que esa es Chabuca Granda, mentira pues, una escultura que se entienda que se refiere a ella. Por eso creo que terminó siendo algo intermedio entre lo figurativo y abstracto. Algo totalmente abstracto no hubiera tenido ninguna lógica, ya había demasiada geometría acumulada, hubiera sido un capricho estético. En este caso si me parece importante el valor simbólico, y que la que está ahí no es Chabuca sino una mujer bailando marinera, no tan figurativa.

V.C.: La pregunta iba a que si para ese proyecto hubiera podido ser pertinente una intervención artística más cercana al monumento contemporáneo, porque esa obra se ha hecho en el 98, ¿cierto? Una intervención orientada no a

conmemorar a la persona sino a la obra, este es un concepto muy contemporáneo de monumento, que te libera de tener que hacer a la persona, en este caso sería orientada a la conmemoración de la obra de Chabuca y no a ella como persona. Pienso en las obras de Maya Lin o Dani Karavan, por ejemplo, que rehúyen la posibilidad de convertirse en iconos decorativos potenciando en cambio el aspecto poético y sugerente de la obra, como marca o signo abierto sobre el cual el público construye significados y usos. Tal vez estaría más ligado a tus elementos geométricos que justamente abren la posibilidad de usos no previstos.

J.A.: En realidad soy consciente que el caso AChG es un caso poco vanguardista, no es una forma vanguardista de incorporar el arte, porque es muy clásico, escultura como remate, con el palacio de Gobierno que se ve en la perspectiva de la escultura, eso es muy cierto, pero en todo caso es muy de vanguardia en la ciudad de Lima. El monumento a los caídos de Vietnam ya no se puede llamar escultura, ¿no? Está en el límite entre arquitectura y escultura.

V.C.: *Es que se están fusionando escultura y arquitectura.*

J.A.: En este proyecto no era el caso, porque como en los casos de los que ya hemos hablado, este proyecto no se llamaba AChG, cuando lo proyecté, ese proyecto tenía solo mi nombre. Solo había que hacer un proyecto ahí, sin ningún tema en particular. Entonces yo apunté hacia una propuesta que posibilitara el uso del espacio y su apropiación por parte de la gente. Después decidieron que se llamaría Taulichusco en honor al Cacique de Lima. Faltando una hora, el alcalde le pone el nombre de Chabuca Granda y entonces, faltando un minuto decidí poner la escultura. Así fue. No existen los proyectos plenamente planificados con quince años de anticipación, acá es todo al revés. Eso es algo importante que tienes que considerar, el tiempo. El tiempo es otro. Un proyecto de arquitectura en el Perú te dura un mes, cuando en Europa duraba diez años, el tiempo es diferente. Y en China, los proyectos demoran un minuto, estás haciendo un hotel y a mitad de camino te dicen que ya no es un hotel sino una central nuclear, así que cambia lo que tengas que cambiar. Lee el libro Mutaciones de Koolhaas. AChG quedó bastante clásico es cierto. Porque francamente creo que la escultura fue algo que pensé yo, al inicio del proyecto pensé que debía haber una escultura, que debió haber un hueco al cual mirar desde arriba, pero después me pareció medio ridículo, y creí mejor que la gente pueda tocar y pasar por la escultura. Además una escultura de metal, alta, roja, me parece que es una buena forma de decirle a la ciudad que puedes hacer cosas de otros tiempos, no todo tiene que ser neo colonial, colonial etc.

V.C.: *Esta idea que el arte de los espacios públicos tiene que ser reconocible, a la gente no le puedes poner una cosa muy abstracta porque no la reconoce. Tiene que poder identificar lo que ve. En nuestro medio el lenguaje abstracto está descalificado. Siempre se dice que lo figurativo es lo que quiere y le gusta a la gente.*

J.A.: Claro, es el caso de la estatua del Monumento al Pescador en Chimbote, es alucinante, creo que era de bronce hasta que pasó por un mantenimiento donde lo pintaron de colores, no bastando con eso lo pintaron como una persona, con ropa, DNI, lapicero, celular, correa, bigote, un desastre, terminó como un muñeco. Que te quiero decir con eso, cuánta gente es capaz de sentarse a ver un cuadro no figurativo un buen rato, en que te vas acercando a algo a lo que vas entrando. No quiere decir que no disfrutes lo figurativo tampoco, pero lo abstracto, ese ir y venir con algo abstracto, solo accede la gente que tiene un nivel que te permite entenderlo, pero si la sociedad no llega a ese nivel, te van a presionar por lo otro, por ver el muñeco.

V.C.: *Eso es lo que uno asume, pero en el caso de AChG, en que el espacio es muy abstracto y sin embargo tiene gran aceptación de la gente como espacio público, no hay problema con lo abstracto. En cambio ¿una escultura abstracta o no objetual sería comprensible por el público? ¿Por qué con la escultura se pone esa condicionante que se tiene que saber de qué está hablando?*

J.A.: A menos que tu digas que estas bolas que yo puse, que eso es una escultura, y mira como la gente las usa, a ya, pero yo no las hice pensando que era un grupo de esculturas, sino pensando cómo motivarlos a actuar. Si pones unas gradas en la Costa Verde, van a subir. Si pones un trampolín en una plaza, la gente se va a subir y caminar en él. Vas sospechando lo que la gente va a hacer. La gente se pregunta qué será esa cosa, intuye que se puede permitir explorar esta cosa, que puede usarlo porque no está cercado con una reja. Si tú haces un cubo de Rubik con huecos, ¿tú crees que la gente no se va a trepar? Por supuesto que se va a trepar. Ahora, si eso es una escultura o no es una escultura, bueno...

V.C.: *Pero no tienes por qué anunciar que es una escultura...*

J.A.: No pues. Pero si tú haces un cubo y piensas cómo la gente se va a subir, ¿has hecho una escultura? ¿Sí o no? Ahí viene el tema de cuál fue el objetivo, y si el objetivo es que la gente se suba, ¿es una escultura? Porque así cualquier cosa puede ser una escultura. ¿Una banca cualquiera es una escultura? Entonces, ¿todo es una escultura? No, ¿no? dime qué no es una escultura. Por qué una banca no es una escultura.

Porque el objetivo de la banca es utilitario, pero ¿acaso es fea? ¡Es linda!
¡Entonces es una escultura! ¿Por qué no es una escultura?

V.C.: De hecho la escultura tiene que tener un plus, puedes hacer una escultura utilitaria, que la puedas usar pero tiene que tener de hecho una parte estética, que es medio dudoso calificar qué sí y qué no, por lo que esa variable habría que borrarla...

J.A.: Puedes considerarla aunque sea imposible saber si es bonita o fea, qué importa. Como decía Bertrand Russel, las cosas son o no son, aunque sea imposible saber si son o no son.

V.C.: El arte te tiene que dar algo más. La obra tiene que moverte algún hilo, tener una carga poética, o significativa, o perceptiva, o hacer que te genere una reflexión sobre el entorno, no puede ser solo la banca. Si hay una banca que tiene estos atributos, entonces sí podría decirse que es una escultura.

J.A.: Si tú ves un Porsche, ¿dices que es una escultura?

V.C.: No, porque es si tu quieres un objeto bello en sí mismo, independientemente que hemos dicho que el juicio estético es cuestionable, según los gustos.

J.A.: Entonces, si solo depende del gusto, todo puede ser escultura. Creo que sí existen parámetros para poder determinar. Tiene que haber alguna base. Es importante lo que tú dices. De repente lo que yo hice fue una escultura, pero si hice una escultura sin saber que la estaba haciendo, ¿es posible que sea una escultura? ¿Es posible hacer arte sin saber que lo estaba haciendo? Hay que buscar ejemplos.

V.C.: Por ejemplo, estas andenerías incas, ¿son o no una obra de arte?

J.A.: Yo creo que no, ¿las hicieron porque son bonitas? No, las hicieron para seguir la forma del cerro y el secreto era que se agarra la sección típica y eso lo repetimos hasta el fondo. Por más que sea lindísimo el efecto de luz y la sombra que generan, eso no era lo importante, porque lo que interesaba era crear terrenos para poder sembrar y que le caiga la lluvia, eran hechos con un fin totalmente utilitario, no por estética. Habría que preguntarse, sobre las líneas de Nazca, porque cuando encuentras figuras medio geometrizadas, se hicieron adrede, porque un mono no es redondo, el tiene que saber que está estilizando. Un colibrí no es así, ya entra un tema estético, está representando, pero me parece que en las andenerías no.

V.C.: *Ya, tal vez el de las andenerías es un mal ejemplo, pero hay en Cuzco una piedra en medio del paisaje solo que la han tallado encima, es como si fuera un cerro de piedra negra y atrás de ella está el paisaje, el verdadero cerro... en la piedra hay unos cortes bien geométricos que te hablan de esta cuestión de ciudad o lo construido en relación con lo natural, pero eso está hecho porque está pulido. Esta piedra que tuvo me imagino un uso ceremonial porque tiene una plataforma como para los sacrificios, eso por ejemplo, ¿es arte?*

J.A.: Para saber si es arte tendrías que trasladarte en ese momento, imaginarte si era arte en ese momento, porque no puedes imaginarte si es arte hoy.

V.C.: *Es que uno lo lee desde el Hoy.*

J.A.: No pues es que si no, no puedes. Si yo veo un Picasso que me gusta y lo repito, ya no tiene el mismo valor porque esto ya se hizo, porque ya tuvo su momento, el cubismo, y tú estás haciendo lo mismo ahora, no tiene sentido, pero no porque no estés en vanguardia sino porque estas fuera del momento. Tú tienes que valorar ese cuadro en el momento en que Picasso incorpora la cuarta dimensión en la pintura como el cubismo, él y Braque. Volviendo a las andenerías, primero tendría que saber si era arte para ellos.

V.C.: *Nunca lo sabrás.*

J.A.: Tal vez no, pero puedo deducir. Puedo dudar que los andenes fueran arte, pero en ese sentido tal vez no dude de los monos de la Líneas de Nazca porque ya es sospechoso que haya geometría, por lo menos entraba en algo la estética, puedes sospechar que hay algo de arte. Hay una constante estética que te hace sospechar.

V.C.: *Por ejemplo Moray, este laboratorio de domesticación de sembríos que hay en Cuzco, son tres de estas andenerías circulares, gigantescas, con cerros entre ellas, es un land art espectacular, pero lo más espectacular es cómo se han integrado con el paisaje, complementándolo y funciona como un reflejo de dónde está emplazado, o sea hay una cuestión estética fuertísima.*

J.A.: ¿Por qué sería arte y no diseño? Diseño es algo utilitario realizado con alguna estética. Puede ser un diseño, más que Arte. Tiene un uso. Por eso es lo que decía antes: qué es lo que mueve al artista para empezar, ¿comunicar algo o sembrar y después cosechar? Si hay una dosis de utilitarismo, me parece que se relaciona más con el diseño que con el arte. El arte va mas por esas cosas que no son necesarias, que son

parte del ser humano pero no vitales en el sentido de supervivencia, como puede ser comer, o trasladarte para poder comer, pero el arte en cambio es una cuestión sentimental, tiene que ver con el placer por el placer. Hay un placer, hacer arte te da placer, te gusta. En cambio en el diseño, que también hay un placer, de hacer algo que es utilitario y a la vez es lindo, pero eso es más diseño. Hay que ver la Bauhaus, a ver qué decían ellos. El diseño es distinto del arte. Hay que ver qué mueve al artista a hacer arte.

Cuando yo hice *AChG* no lo hice por alguna inspiración de ningún tipo, pero sí porque quería que la gente se apropie del sitio. Por lo tanto, es una especie de uso, a un nivel más alto, un uso al fin, por lo tanto es un diseño. En cambio la escultura de Roni es obviamente un escultura porque no tiene ningún uso, es el placer de ver este objeto, y él tuvo el placer de hacerla. Qué pasa cuando haces una escultura utilitaria ¿es un diseño? ¡Cuidado!

V.C.: *¿Qué pasaría con el mural de la Vía Expresa de Wiese?*

J.A.: Eso no es diseño, ¿no?

V.C.: *Pero tiene alguna función, como señalarte las salidas...*

J.A.: Alguien dijo que debería estar prohibido porque te distraen y te puedes matar mientras manejas. Hubo esa polémica. Ese mural no es tan llamativo, pero hubo otros llenos de dibujitos, algunos que tenían hasta texto, ahí si te matas...

V.C.: *Por ejemplo Miró que hizo este pavimento en un mercado en Barcelona que es un cuadro y a la vez tiene la función de ubicarte, de decirte donde está el norte, donde la avenida tal...*

J.A.: Eso ya se parece más a un diseño, porque creo que Calder también pinto un avión. Un artista puede hacer algo de diseño también. Dalí hizo un sofá en forma de boca. ¿Eso qué sería? ¿Diseño o arte? En su caso él usa el uso como pretexto para hacer arte. En cambio en el diseño tú usas la estética como pretexto para hacer algo utilitario. ¿Cuál es la diferencia entre el sofá de Dalí y una silla diseñada por Stark? ¿Hay una diferencia no? Tiene que haber.

V.C.: *De repente es dónde se le encasilla. Las fronteras disciplinares hoy son muy sutiles...*

J.A.: En el caso de Dalí es obvio que es un pretexto, un juego, un divertimento. En fin, pero creo que el origen es el que es determinante: empieza por conocer el origen para poder juzgar si es arte.

V.C.: *Un artista tendría que poder darle a su obra algo más que un diseñador neto no pueda darle, ya sea porque no es su función hacerlo o porque no está acostumbrado a hacerlo.*

J.A.: Creo que tiene que ver con los sentimientos, con una habilidad, por ejemplo para representar de manera idéntica. Por ejemplo, ¿cómo se hace para sacar una forma de una piedra? Me parece imposible, no entiendo como se hace.

Creo que hay un tema de reflexión. ¿Qué quiere un diseñador y qué un artista? Un arquitecto es un diseñador, por lo tanto queremos cosas diferentes. Si hay algún origen en el arte, dentro del artista que lo empuja a hacer algo, algo de ese artista también está en el arquitecto, también quieres decir algo a través de tus proyectos, también quieres decir algo en la naturaleza, pero es utilitario, entonces es un diseño. Algo artístico, de reflexión, lo hay, si, por supuesto, pero creo que no es igual que un artista.

V.C.: *Eso mismo podría haberlo hecho Pedro Pérez y ser horrible, y eso también es ser utilitario porque está ahí para resolver ciertas cuestiones.*

J.A.: Es cierto, pero lo utilitario lo convierte en diseño pues, y no solo en arte, por eso es que los diseños que resuelven el diseño (y en mi opinión de manera austera, porque sino cualquiera, como Calatrava) y que sin embargo te empujan más, son proyectos que te conectan más, que te hacen reflexionar, creo que es así. Pero el origen es central, en el caso del artista. Porque en música por ejemplo, no tiene ningún uso porque yo no he compuesto por encargo, pero sí puedo reconocer que hay varias maneras de hacer música: la primera, en la que escuchaba alguna armonía que me gustaba, y pensaba que de ahí podía hacer algo, era por el placer de hacer algo con esos acordes. En la segunda sí ha habido algo más intelectual, porque lo que está en mi página web es lo que llamé el himno de Arquidea, hecho con la premeditación de hacer un himno. Y la tercera, que es absolutamente emotiva, y ahí tienes que componer simplemente de la nada, no tienes opción, y te sale.

El caso de la música de Arquidea es el equivalente a la escultura por encargo. No puede ser igual que la escultura que te nace porque tienes una motivación personal, y que francamente no importa que los demás se relacionen con ella. Y la otra es el placer estético por sí mismo. En la música cuando no es utilitaria, el móvil es hacer arte. Por lo tanto

en la ciudad me parece que el móvil también determina algún resultado. Pero parece que en la ciudad hacer escultura es algo premeditado, hay que pedir permisos, te tienen que dar el encargo o ganar el concurso, por lo tanto el móvil sentimental o emotivo no es un móvil válido. Tendrías que ser dueña de la ciudad para poder crear emotivamente algo de manera espontánea. Ahí es. En la ciudad el encargo sigue siendo la manera de hacer escultura ¿no?

V.C.: Lo que pasa es que en el encargo entran condicionantes. No es como cuando estás en tu taller y haces trabajo personal que en el mejor de los casos expones. En la ciudad hay una serie de condicionantes, interferencias, tráfico, variantes por resolver porque se tiene que insertar en un contexto predeterminado.

J.A.: Y la pregunta es ¿en qué momento pasa a ser diseño y no arte?

V.C.: No puedes poner algo generado en tu taller como trabajo personal y ponerlo en la ciudad.

J.A.: Mira a Christo. ¿Él que hace en su taller?, todo es en la calle...

V.C.: Pero él dibuja, hace los estudios y la presentación de sus proyectos de manera espectacular, y esa es la parte artística, pero en verdad él parte de la ciudad o del paisaje donde actúa y forra. Él está partiendo de cosas preexistentes.

J.A.: Pero fíjate que es lo no-utilitario lo que caracteriza ese trabajo. Qué es arte y qué no, quien es artista y quién no. Hace cuatro años se hizo una exposición que se llamó "Metro Cuadrado", en la galería Vértice de Charo Wentzel. Éramos arquitectos exponiendo una obra de arte, no en el sentido de obra maestra, sino en el sentido que no era ni una obra de arquitectura ni una obra de diseño. Hubo una reacción horrible de los artistas, dijeron "¡por qué están haciendo eso si no son artistas!". Como si uno no pudiera invadir territorios.

V.C.: Pero si además las dos disciplinas están traspasando sus límites. Porque estos arquitectos estrellas se están volviendo escultores, ya no interesa más que la forma del edificio. En ese sentido la arquitectura está empeorando, está perdiendo, felizmente no es toda la arquitectura, sino ese camino de la arquitectura que se está yendo para otro lado. Y da la casualidad que se está acercando a la escultura.

J.A.: Pero eso es porque precisamente esos proyectos buscan ser esculturas porque hay una necesidad de edificaciones simbólicas en la ciudad y no las hay. Son aún muy domésticas, por más grandes que son, puertas, ventanas, o sea eso es un edificio pues. En cambio yo quiero símbolos. En China están haciendo unas torres lindísimas, bien esbeltas, hechas con unos palos, que parece un florero. Es una escultura. ¿Prefiero ver eso en mi ciudad o ver un edificio común y corriente? Hay una necesidad y creo que tiene que ver con la globalización, en el sentido que hay tanta información, tanta arquitectura que la obra demanda que tú puedas memorizarla. Hay proyectos que son una confusión, entonces creo que se está volviendo más iconográfico todo.

V.C.: *También tiene que ver con lo corporativo, grandes marcas que finalmente necesitan edificios-logotipos.*

J.A.: Si pero ya muchos se van dando cuenta. Si tú ves los grandes edificios corporativos son una porquería en sí. Recién se está pasando a la fase más iconográfica, esto ya es un florero, esto es una bala, como la AGBAR de Barcelona, pero cada vez son formas más simples o tan confusas que es obvio que es la única del mundo, como el Guggenheim de Bilbao o tan puras que... Y comienzas a poder recordarlas por su singularidad.

V.C.: *Para terminar, sabes que en las ciudades anglosajonas hay manuales de lo que tiene que ser el arte en el espacio público. Han hecho texto sistematizado, incluso llegan a decir cómo se tiene que organizar la gestión municipal. Qué criterios y parámetros tienen que haber. Dicen que un criterio es la calidad. Pero ¿cómo se mide este criterio?*

Por ejemplo llegan hasta a decir que el artista debe ser incorporado desde el comienzo dentro del proyecto en equipos multidisciplinarios de trabajo, que su presencia enriquece muchísimo el proceso creativo.

Según tu experiencia, ¿Crees que el diseño de espacios públicos podría abordarse desde el inicio junto a artistas o equipos multidisciplinarios? Porque en AChG la intervención del artista ha sido a posteriori, no te ha hecho cambiar a ti para nada el planteamiento de tu proyecto. ¿Tú crees que podría ser al revés?

J.A.: Claro. Pero no creo que deba haber alguna regla. Si tú armas un pésimo equipo todo saldrá mal. Si armas un buen equipo será distinto. Hay muchas maneras y experiencias de diseño, no creo que haya alguna receta. Son tipos de procesos diferentes, no creo que uno sea mejor que otro. Ojalá un artista me invitara para diseñar algo en conjunto. No creo que exista un manual. Estoy de acuerdo si es que son equipos buenos,

con buenos profesionales. El problema es que esas oportunidades ¿quién te las da? Tendríamos que ser dueños de la ciudad para comenzar a hacer esto. Pero no es así. Si un alcalde organiza esto, bienvenido, perfecto. Creo que en cualquier caso puede haber resultados buenos y malos, y no hay que tener ningún tipo de preferencia, es mejor que haya diferencia para ver las diferentes maneras de resolver. Porque si no querría decir que solo hay una forma de hacer las cosas, y no es así. Sería interesante que se clasifiquen las maneras en que se pueden combinar estos procesos: Dos artistas y un arquitecto; un arquitecto y un músico; urbanista, arquitecto y artista, y ver qué combinaciones hay y qué procesos se generan. No hay una receta mejor que la otra.

V.C.: La pregunta iba a que acá normalmente un arquitecto está acostumbrado a un proceso individual, como el del artista en su taller.

J.A.: Uno está acostumbrado a un proceso de protección, aquí no puedes confiar en nadie, casi en nadie, porque tú tienes que hacerlo todo, dices mejor lo hago yo. Una vez tuve una experiencia con un artista, Nader Barhumi. Para 1992 había todo el tema del aniversario de las Américas, y Cecilia González invitó a artistas y a mí y a Lorenzo de Szyszlo, como arquitectos para exponer en su galería del Olivar. Hablé con Nader y le propuse hacer algo juntos. Le dije que tenía una rama de un árbol que me encontré en Cerro Azul, en la orilla, cuando salía de correr tabla. Era una rama totalmente retorcida pero totalmente en un eje y completamente pulida y lisa. La guardé y se la enseñé. Esto es interesante, como algo simbólico, más allá del tiempo y de la historia ridícula del hombre... y él quiso ponerle unas papas al costado. Al final me peleé, no había manera. Llenó una caja de papas como símbolo del legado, y yo hice una escultura, un cubo, la rama, escribí una cosa ahí. Yo no era artista y sin embargo me fue mostro con la crítica, Lucho Lama escribió algo súper bueno en Caretas.

Ya después de esa experiencia ya no hay manera, siempre todo sale mal porque no hay la práctica. En arquitectura también vas por un lado, no me puedo poner de acuerdo con nadie, entonces mejor hago mis cosas solo. Hay tan pocas experiencias de trabajo en equipo, desde niños, no hay trabajos en equipo de ninguna naturaleza, como si las hay en otros países, por ejemplo en Estados Unidos, debe ser el país que mejor organiza todo, ellos hacen un tornillo en Minnesota y la tuerca en Ohio y arman la nave espacial y la mandan a la luna y luego hasta regresa a la Tierra. Te imaginarás la capacidad de organización es espectacular. Ellos siempre trabajan en equipo, en procesos de equipo. Acá lo contrario. Todos hacen todo por su cuenta. Uno pinta su casa de un color y viene el vecino y la pinta de un color estridente con el que tú

pintaste. Pero si me parece interesante que haya procesos diferentes. No creo que haya una regla. Nosotros dejamos unos cubos en el parque de Miraflores, para poner esculturas ahí, con reglamento, todas tienen que medir tres metros, todas tienen que ser en metal, y todas deben ser pintadas de negro. Y alguien, un artista me dijo que cómo se me ocurría dar la base, eso es algo que el artista determina según la obra, pero no se hizo nada nunca, quedaron ahí como unos cubos que no sirven para eso sino que la gente les ha dado otros usos.

Por qué estaría mal eso. También es posible un proceso así, dar la base a los artistas, o ¿acaso lo que hagan en ellas ya no es arte? No creo que exista una regla. Este era el caso de arte sobre un cubo que te dan. ¿No puedes acaso hacer una obra ahí? Y también existe el caso que haces lo que quieres en tu casa, o el otro caso x. Todos los casos, si están bien hechos, ¡están bien hechos! No creo que haya una regla, no sé si está bien o mal, o qué es mejor o peor. Lo interdisciplinario me parece genial, ya sea al comienzo, al final o como una parte del proyecto.

Si mi intervención va ser al final, ¡perfecto! Pienso qué es lo mejor que puedo hacer ahí. Hacer una plaza para una escultura, creo que sí es factible, al igual que hacer una escultura al final para mi plaza. O hagamos juntos la plaza y la escultura. No creo que deba haber tanto parámetro. Como decía el arquitecto Philip Johnson, un buen arquitecto hará buena arquitectura con formas históricas o con formas contemporáneas. Si eres bueno, eres bueno. *That's it.*

OBRAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LIMA

***EL OJO QUE LLORA,
MONUMENTO CONTEMPORÁNEO.***

NOMBRE DE LA OBRA

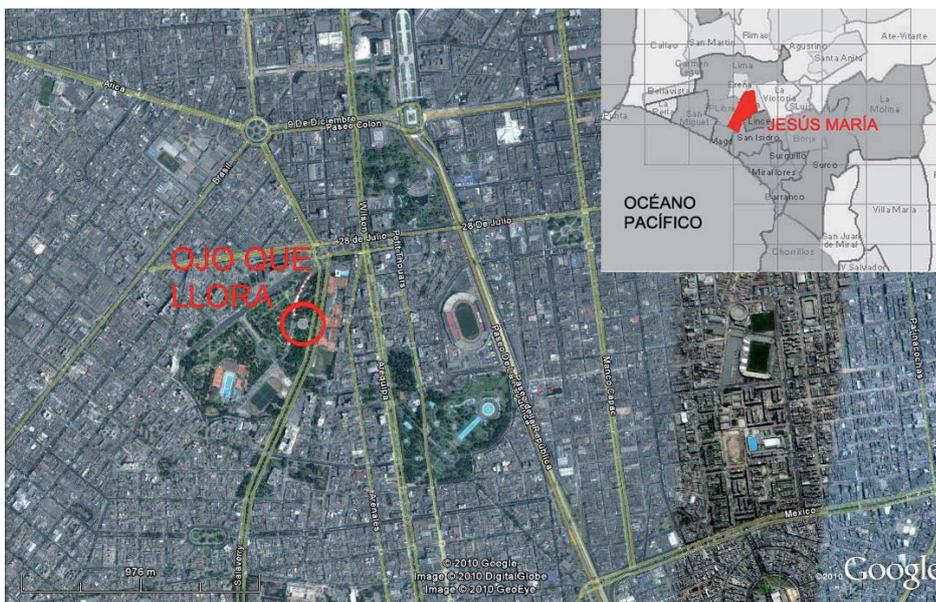
Memorial *El Ojo que Llora*



EMPLAZAMIENTO

Parque Campo de Marte, Jesús María, Lima.

COORDENADAS GPS: 12° 4'2.45"S 77° 2'23.55"O



AUTOR

Lika Mutal.

Entrevistada a través de un cuestionario el 23 de Julio de 2010 y en sesión del 20 Agosto en el café Gianfranco.

Lika Mutal nació en Holanda. Se mudó al Perú en 1968, donde estudió escultura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú y con el maestro Arias, tallador de piedra, que le transmitió la actitud mística propia de la sabiduría ancestral andina, de lo que es la piedra y su talla, adoptando esta actitud en su trabajo como escultora y en su forma de ver el mundo. Su práctica artística, centrada en el trabajo en piedra, es una búsqueda de valores esenciales y trascendentales. Su proceso creativo está cargado de ritualidad. Utiliza recurrentemente formas básicas como el círculo, la esfera, el cubo, aunque en muchos de sus trabajos se respeta la forma natural de la piedra, y sus a veces mínimas intervenciones sirven para revelar algún aspecto de su naturaleza. Desde 1986 vive y trabaja en Lima y Nueva York donde está representada por la galería Nohra Haime. Obras suyas pertenecen a colecciones privadas, museos de varios países y cuenta con obras publicas en Japón, Holanda, Suiza y Perú.



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

El Ojo que Llora es un memorial que se proyectó como la primera fase de *La Alameda de la Memoria*, intervención arquitectónico-paisajista de 27,600 m². Este conjunto monumental estaba conformado por *El Ojo que llora*, el *Quípus de la memoria* y el *Museo de la Memoria*, con la idea de generar un recorrido en el espacio verde del parque por estos hitos conmemorativos a las víctimas del terrorismo. El Ojo que Llora es el único elemento del conjunto que ha sido completado. Se ubica en un gran espacio verde del Campo de Marte, el cual hay que atravesar para llegar al memorial, que se encuentra rodeado de lomas de césped y árboles que lo separan de su entorno y que crean intimidad. El memorial es de planta circular, formado por once círculos concéntricos de gruesas bandas donde se insertan 40,000 cantos rodados en los que están escritos los nombres y datos de las 32,000 víctimas identificadas del terrorismo. Los cantos rodados sin nombre simbolizan las víctimas no identificadas. Estas bandas se alternan con senderos de gravilla morada que describen un camino laberíntico -adaptado del laberinto de la catedral de Chartres- que lleva hacia su centro, donde hay un espejo de agua del cual emerge una piedra en estado natural, en la que está insertada otra piedra menor desde la que emana agua sutil y permanentemente.



MEDIDAS Y MATERIALES

El memorial ocupa un área de 1,500 m².

Elementos que lo conforman:

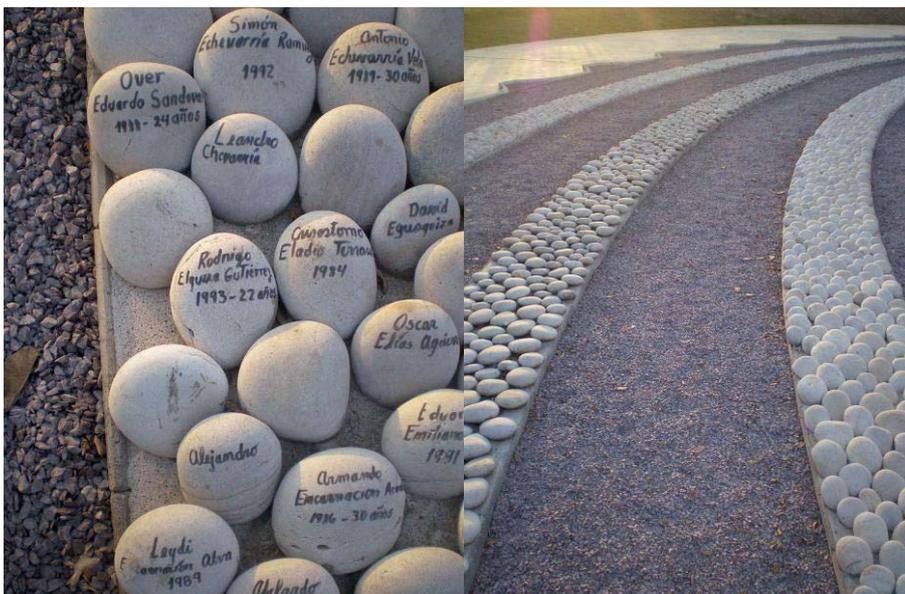
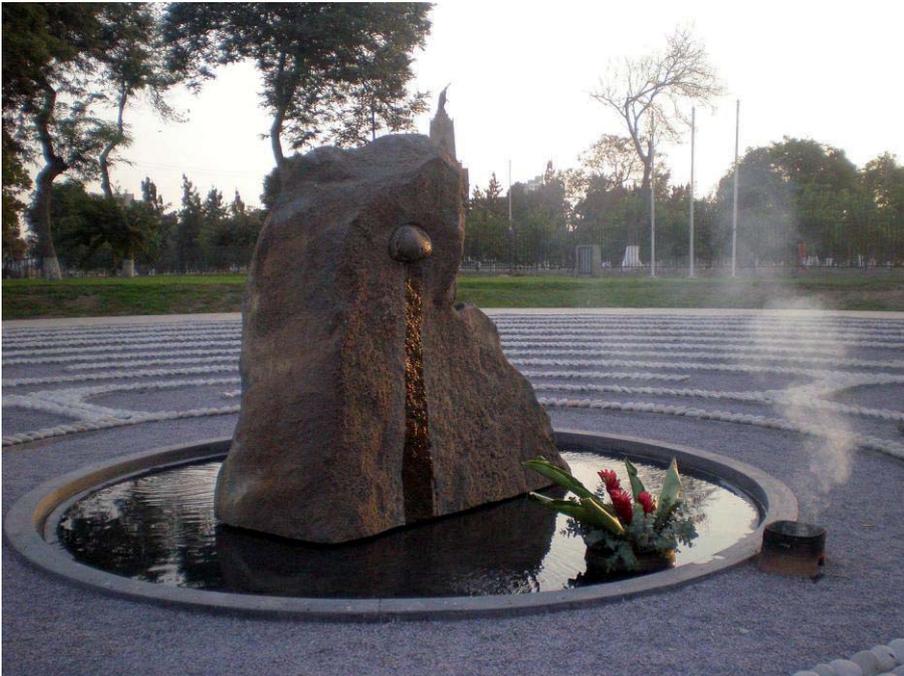
Piedra Ancestral: piedra andina de 1.90 m de altura x 2 m x 1 m.

Laberinto: planta circular de 50 metros de diámetro.

40,000 cantos rodados claros de aproximadamente 10 cm de diámetro.

Senderos de gravilla morada, espejo de agua circular.

Lomas de césped que lo separan de su entorno.



PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

El proyecto se concibió como un conjunto, la *Alameda de la Memoria* cuyo diseño estuvo a cargo del arquitecto Luis Longhi. La piedra que funciona como eje de este monumento, la *Piedra Ancestral*, ha sido extraída por la autora de un cerro cercano a un cementerio prehispánico y cuya forma exterior ha sido dejada en estado natural, solo trabajándosele para insertar una piedra de formas redondeadas. Internamente, se ha tallado un conducto por el que se bombea agua, que emana casi imperceptiblemente por el encuentro del encaje de ambas piedras.

Los cantos rodados han sido escritos por voluntarios, consignando los nombres, fecha y lugar de la muerte/desaparición de las víctimas.

Cada canto rodado ha sido fijado sobre una superficie de cemento la cual queda oculta por las piedras.



PLAZA DE INGRESO

MEMORIA DESCRIPTIVA - PRIMERA ETAPA

El proyecto consiste en una intervención arquitectónica pautada de 27.600 m² en el área formada por la Avenida Salaverry y Central en el Correo de Huari, Distrito de Jesús María.

La primera etapa fue concebida como el espacio receptor y articulador del recorrido a este punto de vista reflexivo al que se accede por un solo ingreso definido por la escultura del "Gran Quinque de la Memoria" (1) obra a cargo de la artista Rocío Rodríguez, luego se encuentra la plaza de ingreso, a la que se accede descendiendo por una rampa ancha, que con fluidez de los cantos rolos formados por la vegetación nos lleva de nuevo, logrando que las visitantes sean conducidas hacia una Plaza de ingreso (2) de aproximadamente 90 m² espacio previo al Visitor Center (3).

Concebida como un lugar versátil, el Visitor Center (3) es un espacio semi-enterrado, trabajado arquitectónicamente que canaliza el tránsito de la jornada, los recorridos de lectura y su integración con la naturaleza, busca evocar la sensibilidad y reflexión hacia el tema en el visitante, en el se pueden realizar actividades así como también recibir y atender a los visitantes.

La primera etapa culminará en el Monumento "El Qui" obra de la escultora Lisa Muñoz que consiste en una gran piedra ancestral y recientemente trabajada -fueron formadas piedras grandes- de la cual se extrae agua que cae en gran cantidad y que al caer forma un tipo de agua alrededor de la piedra. Esta piedra define el centro de un círculo circular de 11 círculos formados por grandes cantos de piedras de 60 a 80 cm de diámetro de 20.000 toneladas al rededor, la obra y el año de la muerte o desaparición de una víctima del conflicto armado interno. El círculo se distribuye en una forma espiral, que tiene el visitante al centro a través de todas las piedras.

La intención general es tratar la intervención de la memoria a través de la mejor calidad de obra verde, con espacios y recorridos que inducen a la reflexión, convirtiendo así un espacio físico con recuerdos aprendidos por nosotros de concreto, en uno con futuros sentimientos con gran los que definen los nuevos recuerdos, memoria sensible y con occurrencias más naturales.

Luis Longhi Espinosa, M.Arch, MFA
Arquitecto C-0479
www.longhiarquitectos.com



DATACIÓN / FECHAS

Fase de realización:

- Etapa de desarrollo del proyecto en el estudio de la artista en Villa el Salvador: 2003 – 2005
- Inicio de la construcción en el Campo de Marte: Junio de 2005
Inauguración (1ª aniversario de la entrega del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. 28 de Agosto de 2005
- Ataque vandálico del memorial: 2007

Fase de restauración: 2010 – 2011

ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

La artista Lika Mutal es la gestora del proyecto y de la construcción del Memorial. En septiembre de 2005, APRODEH, Asociación Pro Derechos Humanos, se unió al proyecto asumiendo el encargo del funcionamiento del memorial, del enlace con los familiares y los trámites ante la Municipalidad. A partir de Octubre 2009 se encarga junto a la artista de la organización de la restauración, financiada por Novib. Actualmente la Asociación Caminos de la Memoria es la responsable del proyecto. El proyecto de la *Alameda de la Memoria* fue donado por el arquitecto, la artista donó el proyecto del *Ojo que Lloro*, que incluye la piedra, los cantos rodados y las horas de trabajo. Su construcción fue realizada con aportes de materiales y mano de obra del sector privado. Para el financiamiento, participaron 20 empresas y las embajadas en el Perú de Holanda y Alemania. Los aportes y el financiamiento fueron obtenidos por la misma artista.

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

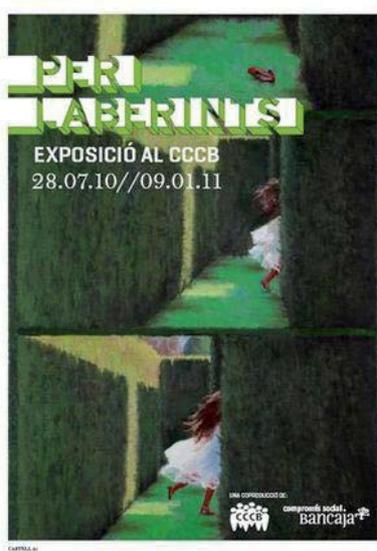
La escultora Mutal le presentó la obra a Salomón Lerner, quien luego invitó a la artista y al arquitecto Longhi para realizar la obra de carácter permanente como una Reparación Simbólica, recomendada por la CVR.

REFERENCIAS/PUBLICACIONES

Es uno de los memoriales pertenecientes a la *Coalición Internacional de Museos de Conciencia en Sitios Históricos*, desde noviembre de 2006.

Ha tenido una amplia cobertura mediática nacional e internacional por la controversia de su pedida demolición y posterior vandalización a cargo de grupos políticos.

Exposición del registro fotográfico y de video en la muestra *Per Laberint*, en el CCCB de Barcelona, España, inaugurada el 28 de Julio de 2010.



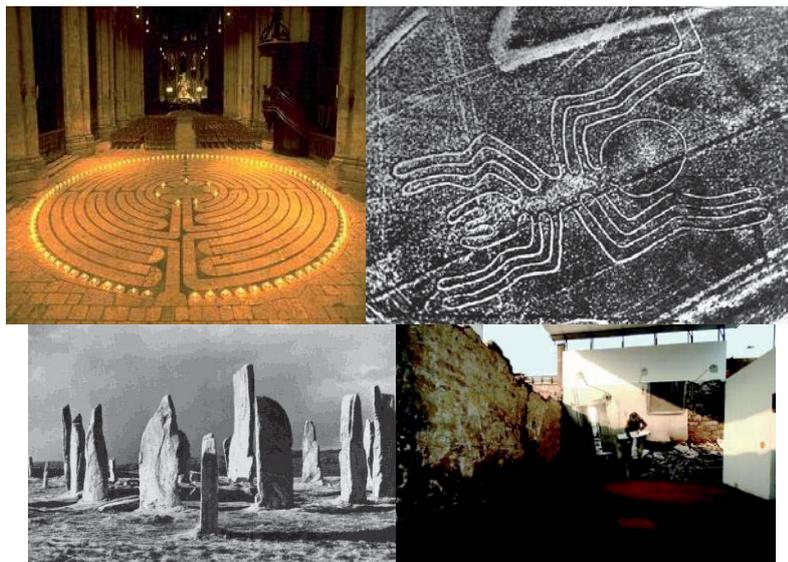
ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION

Obra en restauración actualmente. Los nombres, en un inicio escritos en tinta negra que estaba casi borrada por la intemperie, están siendo grabados en bajo relieve. El memorial fue gravemente dañado en el 2007 por vandalismo político. Se rompió el ojo de piedra a golpes de comba y los cantos rodados y la piedra central fueron manchados con pintura naranja. La pintura de la piedra grande ya ha sido borrada.



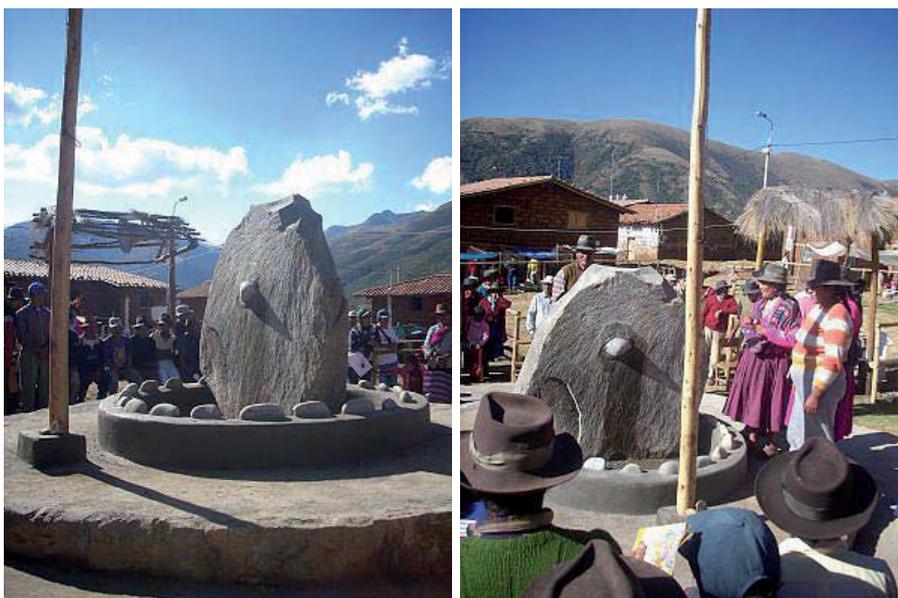
OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES:



Los referentes de la artista para el *Ojo que Lloro*: el Laberinto de Chartres, las obras precolombinas y su aspecto ritual, dolmens y monumentos megalíticos, el montaje de la exposición de *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero, Chorrillos, previo a su restauración, donde se expuso la documentación fotográfica de los más de veinte años de terrorismo en el Perú.

DERIVADAS:



Ojo que Lloro: Ama Qónkanapaq (De la negación al reconocimiento) en el distrito de Toraya, Aymaraes, región Apurímac. Inaugurado el 4/07/2008 en la plaza de la Comunidad Campesina de Llinque. Realizado y promovido por comuneros de Llinque y por la Asociación de Víctimas del Conflicto Armado Interno Nueva Esperanza de Toraya.





ENTREVISTA A LIKA MUTAL

EL OJO QUE LLORA

Veronica Crousse: *¿Puedes hacer un breve statement de la obra el Ojo que Lloro?*

Lika Mutal: *El Ojo que Lloro es un proyecto de Paz que quiere demostrar lo inútil de la violencia para obtener cambios.*

Fue hecho para recordar y honrar miles de víctimas inocentes muertas durante el Conflicto Interno que tuvo lugar entre 1980 y 2000. También para que los que sobrevivieron casi todos ellos familiares y sus descendientes tuvieron un sitio para recordar a los que perdieron su vida cruelmente.

Luego fue creado para que el público en general tuviera una experiencia de lo ocurrido a través de una caminata que bordea una hilera ancha de piedras con miles de nombres de las víctimas. Se adaptó el laberinto de Chartres como la forma que podía contener mejor esta carga, tanto simbólica como espacialmente.

El Ojo que Lloro sufrió dos ataques de grupos y prensa de ultra derecha. Se politizó y llegó a ser el símbolo de la brecha social y política en el país. Lo que fue positivo de esto es que se mantuvo una polémica que poco a poco se va tornando en dialogo, vigente. Como consecuencia Alemania – que participó en el *Ojo que Lloro* – donó 2 millones de euros para una *Alameda de la Memoria* que ahora se está construyendo con el nombre *Lugar de la Memoria*.

A través de la caminata que al final confronta el visitante con la muerte y así con su propia vida, se espera crear consciencia. La experiencia hasta ahora ha sido sobre todo con los jóvenes, que, saliendo del laberinto surgen preguntas y muchas veces se inicia un dialogo que lleva a una pregunta principal: ¿Qué haces con tu vida en el sitio y las circunstancias que te tocan vivir?. Esta pregunta es abarcada con énfasis en la creatividad de cada persona como instrumento de participación en una sociedad más justa y entonces más feliz para todos.

El Ojo que Lloro es un proyecto de Paz que quiere demostrar lo inútil de la violencia para obtener cambios.

Referentes/influencias

V.C.: *Poniendo la premisa que una obra se gesta filtrando múltiples referencias, visuales, conceptuales, formales, ¿Cual dirías que es el/los referente más importantes en el Ojo que Lloro (OqLL)? ¿Viene de lo precolombino? Qué aspectos, qué te interesó de este bagaje? ¿o viene del Land art? De hecho la dimensión ritual innegable del OqLL es un aspecto presente en lo precolombino y en el Land art, donde la dimensión ritual es transferida a la obra precisamente por la presencia de la acción física implícita en su realización y en el recorrido de quien lo visita, y es esta dimensión ritual que muchas veces hace relacionar el Land art con las obras de la antigüedad. Puedes comentar sobre esto en relación al OqLL?*

L.M.: *El OqLL viene de varias vertientes, una de ellas la exposición *Entre Magma y Madre: la piedra ancestral*, obra conceptual política que se basaba a la vez en la energía de una gran piedra y que incluyó los discursos de Joan Chittister y la Santa Amma exhortando a las mujeres de despertar y participar en las decisiones en el mundo mayormente en manos de los hombres, o mejor dicho lo masculino.*

*La otra exposición más importante aun fue *Yuyanapaq* y la forma que fue instalada. Un recorrido laberíntico con reminiscencia a la tierra/sierra por el estado de la casona con sus pisos de tierra y las paredes de adobe.*

*Lo precolombino también es una influencia, cómo sigue vigente en los Andes en la simbiosis con la naturaleza y la importancia de la piedra en esta convivencia. Luego el gran espacio de la costa. Por otra parte es una contestación a la reacción contra el *Informe de la Comisión de la Verdad* y a sus miembros por parte de los grupos de la derecha del estado, la iglesia y el ejército que se distinguió por una verborrea política, hipócrita y defensiva. Mi reacción fue de querer hacer una obra que iría más allá de las palabras.*

*Lo ritual tiene su base en la simbiosis con la tierra y el conocimiento de sus fuerzas. Es el espíritu que habita en todo y a través del ritual el ser humano se comunica con esto y da un sentido más amplio a su vida. Ejemplo autóctono es el pago a la tierra por los *pampamesa uyoq* Andinos – hombres y mujeres – y los rituales con plantas psicotrópicas de la selva.*

V.C.: *¿Por qué escogiste el laberinto de Chartres, como referente en el OqLL? ¿Qué conexión le encuentras a este espacio de peregrinación simbólica con nuestra realidad y con lo que el monumento quiere conmemorar? (da a qué pensar el ver que en el monumento en Apurímac, el laberinto no ha sido*

incluido, pero sí la piedra que llora, y las pequeñas piedras con los nombres...lo lítico como algo ancestralmente propio, y el laberinto como algo ajeno?)

L.M.: Originalmente pensaba hacer una obra de arte como Entre Magma y Madre. En el curso de 2004 se presentaba la necesidad de incluir nombres de víctimas; había pensado en unos 2000. En la misa de Ana de 2004 hable con Salomón sobre el proyecto y me dijo que hablaría con las organizaciones de DH y la Defensoría del Pueblo. Un mes después me dió las listas. Eran 27,000 nombres! Fue sobrecogedor. Es ahí que me vino el laberinto de Chartres a la mente como la única forma que podía cargar con esta magnitud de dolor. Había leído un libro de Charpentier sobre la Catedral de Chartres, donde explica que fue construida sobre un sitio de peregrinaje precristiano relacionado con un dolmen que sigue en la cripta de la iglesia y la estatua de una 'virgen' que desapareció hace unos siglos. Me parecía que había una vivencia en común con la creencia originaria peruana, de la tierra sagrada que es la *Pachamama*. En este sentido el laberinto no es ajeno a lo ancestral. Creo que en Llinque han dejado el laberinto afuera, porque su paisaje sus caminatas en el inmenso silencio de las montañas es laberíntico.



Mientras estaba haciendo *El OQLI* alguien me alcanzó información de la universidad de Dresden: un estudio de la araña de las líneas de Nazca que habría sido utilizado como laberinto.

Otra razón era que espacialmente es una forma que podría recibir la enorme cantidad de piedras en un espacio relativamente pequeño. El diámetro del laberinto es 44 metros. El camino que es uno solo hasta el centro y luego se toma de regreso, tiene 800 metros, lo que no parece. Durante la caminata hay un momento en que uno se da cuenta que es muy largo y de nunca acabar, fortalecido por la interminable hilera de nombres.

Hay formas que generan una energía específica como es el laberinto. Hay muchos testimonios publicados sobre esto a parte de mis propias experiencias.

V.C.: *Los dibujos en el desierto de Nazca, en los que se piensa que pudieron haber servido para algún ritual, ya que están trazados con una sola línea que se puede recorrer desde la entrada a la salida, te han servido de alguna manera como referente histórico/estético para pensar en el recorrido de el Ojo que Lloro? ¿El trabajo de algún artista peruano te ha servido como referente? ¿El trabajo de quién? ¿Qué te interesa de él? (si es el caso, puedes hablar de varios artistas, obviamente)*

El trabajo de artistas locales como Rodríguez Larraín, Esther Vainstein, el tuyo en el Ojo que Lloro, Ricardo Wiesse (Cantutas, mural del Zanjón), el de Alejandro Jaime, que de alguna manera toman el paisaje como aspecto central de las propuestas, ¿Crees que este conjunto de propuestas se pueden considerar como una tendencia artística en el Perú y que se llega a constituir como un núcleo que ha aportado a la evolución del arte especializado en nuestro país? Como arte especializado entendemos: Algunos conceptos fundantes del Land art han preparado el terreno para que ciertas obras sean considerados arte, ya que han legitimado nociones como la desmaterialización del objeto artístico y su transformación en un lugar, la obra como paisaje, los aspectos vivenciales y perceptivos de la obra, la relación obra-lugar-espectador en que están involucrados el tiempo, el recorrido, el pensamiento y la mirada estética.

L.M.: *Cuando salió el libro de Lucy Lippard "Overlay"– Arte contemporáneo y el arte de la Prehistoria - (1983) me quedé muy impresionada. Parece que hay una necesidad de la experiencia de la tierra a nivel vivencial.*

*Lo problemático me parece lo nostálgico en esto. Tal vez es porque el artista intuye la presencia del ritual y lo anhela pero que ya no puede existir porque se ha perdido el conocimiento. Muchas veces se inventa un ritual pero sin la base real queda como una experiencia subjetiva. En este sentido el Perú es un país privilegiado, donde existe el ritual. Es un ritual que se ha despojado de los sacrificios humanos, de la sangre y se ha vuelto una ofrenda – un pago – a la tierra a la *Pacha Mama*, al *Hanach Pacha*. Las pequeñas ofrendas de kintus de coca, flores y un sinnúmero de semillas, dulces, tienen un orden numérico riguroso tanto como formas exactas según el propósito de la ofrenda. Existe el conocimiento de las fuerzas de la tierra, desniveles muy sutiles de los elementos. En el caso de la Ayahuasca el chamán abre la conexión con lo espiritual de la selva.*



Hay un *Land art* sin embargo muy directo que realza la fuerza física del universo, como lo hace Walter de Maria en *Lightning Rods*, que provoca descargas mediante el emplazamiento de muchas barras de metal en una zona cargada de electricidad.

Aspecto utilitario/participativo de la obra

V.C.: Tu obra ha sido creada contemplando la participación del público/ciudadano, para convertirse en lugar de experiencia, con la precisa voluntad de favorecer vivencias perceptivas y sensoriales. Estos aspectos son típicos de los laberintos, donde se apela a la máxima implicación del que lo recorre para, a través del recorrido y la experiencia del acierto-error, deducir y razonar el recorrido que lo llevará a la salida. En el Oqll hay esa implicación, pero creo que apela más a una experiencia emocional. El hecho de tener que estar recorriendo el laberinto cabizbajo para leer los nombres, favorece entrar en un estado introspectivo que nos acerca a una experiencia ritual, trascendente.

L.M.: El Ojo que Lloro ha sido concebido como una obra interactiva. Se activa el momento que entre el visitante. Desde luego cada reacción será distinta según la naturaleza de la persona. Por lo general en el camino hacia el centro uno está en contacto con las piedras y su mensaje. Esto puede tener como consecuencia que llegando a la piedra que presenta la *Pachamama* le invade al caminante una energía especial en los plexos. Esta es una reacción más allá de lo emocional, otra reacción es que caminando el camino de regreso en otro ritmo por lo general mas apurado y tampoco cabizbajo le pueden venir al caminante pensamientos intuitivos, respuestas a preguntas internas o una percepción más intensa del entorno que representa lo vital. El verde, los arboles, los pájaros...la vida.



V.C.: Pero hay un aspecto contradictorio con su emplazamiento, el hecho que esté en un lugar no público, enrejado, con guardias que te siguen, va justamente en contra de esa participación y experiencia emocional. ¿Puedes comentar esto?

L.M.: Todas estas condiciones son el resultado de un boicot que sigue por parte de la municipalidad y la prensa de la derecha que quieren que el estigma del OQLI en relación a los 3 nombres de terroristas que estuvieron en el Memorial y fueron sacados apenas se supo de ellos, y se NIEGAN a aceptar que todas las piedras se borraron y que en la nueva etapa del OQLI estamos grabando los nombres del Registro Único, formado por el Consejo de Reparaciones. El Memorial era concebido como el primer proyecto de una Alameda de la Memoria donde iba a estar el sitio definitivo de *Yuyaynapaq*. Entonces el parque era un sitio abierto a todos y a toda hora. Después de los escándalos incluyendo el ataque de los fujimoristas la municipalidad dividió el parque dedicando la entrada y una gran parte a un parque canino. Esto fue inaugurado el día de Derechos Humanos 10/12/06 cuando había muchas familiares en *El OQLI*. Fue un tremendo insulto. Todo el tiempo a los familiares se les recuerda que son considerados menos y que se les puede atropellar cuando sea. Por eso es importante que al final *El OQLI* sea trasladado al Lugar de Memoria y que los familiares a través de las ceremonias que organizan ahí desde 2005 participen en el nuevo sitio.

V.C.: *¿Te interesa que las obras puedan tener una condición utilitaria? El hecho de servir como lugar de conmemoración, cargado de significados. Se ha llegado a constituir en un lugar de peregrinación de los familiares de las víctimas, que le ha dado a los familiares un lugar donde rendir homenaje y visitar a sus muertos desaparecidos.*

L.M.: Para que tenga mayor impacto el aspecto de identificación es muy importante y mi experiencia es que esto pasa a través del caminar. Hemos podido ver la diferencia cuando el memorial estaba sin nombres. Ahí se abstrae y como alguien dijo ahora que hay nombres otra vez: Ahora tiene sentido de entrar otra vez y comunicarse con las personas detrás de los nombres. En este sentido el Memorial NO es abstracto, sino realista.

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

L.M.: Al principio hubo varios *meetings* para trabajar la opinión pública invitando a la vez a grupos grandes de religiosos, estudiantes, vecinos, etc. Estos se hacían dentro el espacio del *Ojo que Lloro* en la etapa de su construcción. Las organizadoras sin embargo nunca hablaron del *Ojo que Lloro*, solamente de la Alameda y del Quipus. Cuando empezó una campaña en canal 7 contra la construcción del memorial por razones ecológicas, tampoco lo pararon. A pesar que ganamos mucha área verde con el paisaje de Luis Longhi debajo del cual desaparecieron todos los caminos de cemento que cruzaban el área del memorial. En este momento Aprodeh a pesar de tener su oficina muy cerca no estaba involucrado todavía y yo no tenía idea como actuar en esta situación, con toda mi atención en terminar la obra antes de la fecha de la inauguración, que por especial pedido de Salomón fue el 28 de Agosto de 2005 a medio día, dos años exactos después de haber entregado el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación al presidente Toledo.

Gestión del arte en el espacio público

V.C.: *Ante las últimas tendencias de las intervenciones artísticas en el espacio público, sin criterios claros, con una mezcla de temas, motivos, técnicas, materiales, que empiezan en la imaginación de los alcaldes y terminan en obras que lindan con lo hua chafó, lo chicha, lo falso e impostado: ¿Qué criterios crees deben regir el arte en el espacio público?*

L.M.: Ante todo ¡terminar con la corrupción!

Preguntas sueltas

V.C.: *¿A Iniciativa de quien se hizo la obra? ¿Con apoyo de quién? ¿Qué tipo de financiamiento?*

L.M.: Fue mi propia iniciativa, pero concebido para una exhibición. Con la cantidad de nombres y la participación de Salomón Lerner, llego a ser considerado como Reparación Simbólica como estipulada en el Informe de la CVR y llego a ser un Colectivo y obra monumental. El financiamiento ha sido a través de donaciones del sector privado. El *fundraising* ha hecho la artista o sea yo con una carta de recomendación de Salomón Lerner. Participaron unas 20 empresas, algunos amigos anónimos y dos embajadas, Holanda y Alemania.

V.C.: *¿Se pensó para ser temporal o permanente? Qué mecanismos de gestión se crearon para asegurar su carácter permanente? (presupuestos, plan de mantenimiento de la obra, etc.)*

L.M.: Una vez listo se pensó en que iba a ser permanente. Se entregó al país a través de la Municipalidad, lo que era imposible porque no funciona y ni tenían el presupuesto para mantenerlo. Cuando Aprodeh se acercó y ofreció de ayudar mejoró bastante porque ahí empezó el funcionamiento del memorial ordenadamente, con los familiares, grupos de las provincias, estudiantes del extranjero, ceremonias. Ellos avisaban a la municipalidad de estos eventos y aquella daba su consentimiento pero casi nada de apoyo. Yo apoyaba lo mejor posible con la limpieza del pozo y de las piedras por parte del asistente Gam. Únicamente en las fechas grandes 28 de Agosto y Día de Derechos Humanos, conmemoración de Ucchurachay, todas las organizaciones de DH se juntaron y organizaban los grandes eventos a los cuales acudían entre mil y tres mil personas. La institución que siempre ha apoyado ha sido Yuyachkani, llevando sus visitantes de afuera el memorial y ofreciendo performances ahí, inclusive cursos de actuación para la población de Jesús María que tuvieron mucho éxito.

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

L.M.: El Ojo que Lloro ha entrado en una nueva etapa. Cuando se borraron todas las piedras, me acerque al Consejo de Reparaciones y pedí grabar el Registro Único. Aceptaron, también como un testimonio plasmado en piedra de su difícil trabajo. En 2009 conseguí un apoyo

económico del *Novib* de Holanda para financiar la grabación de las piedras y la contratación de un coordinador de esta tarea. El SER administra el dinero y Aprodeh presta espacio y servicios al coordinador. Hasta ahora se ha grabado y colocado 8,000 nombres de los 19,000 que hasta ahora integran el Registro.

V.C.: *Independientemente de su deterioro, hubo algún registro de la misma algún documento/libro/catálogo/exposición que dé cuenta y deje constancia de que esa obra existió completa? Un poco pensando en esta idea de que las obras espacializadas o expandidas, al no ser objetos cerrados, tienen también una vida abierta pero que muchas veces se desvanecen 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.*

L.M.: Con los escándalos, *El Ojo que Lloro*, llegó a ser el símbolo de la dicotomía, la brecha en el país en cuanto a los grandes temas de injusticia y desigualdad y la negación de tratar el conflicto interno también de este punto de vista. En este sentido ayudó a mantener vigente un tema muy difícil y el resultado fué la donación de Alemania para un Lugar de la Memoria donde *Yuyanapaq* tendría su sitio permanente al lado del *Ojo que Lloro*. Ya desde 2006 llevamos las delegaciones primero al *Yuyanapaq* y luego al *Ojo que Lloro* para que tuvieran una experiencia completa, o sea primero la información visual impactante y luego las víctimas con sus nombres y edades en un sitio discreto donde el visitante podría estar solo con el problema.

Esto hizo que recibiera mucha atención nacional e internacional. Mario Vargas Llosa escribió dos artículos. Una anécdota es que el futbolista Ronaldo a través de mi hija en Suiza ofreció de tomar la escultura en caso que la quisieran destruir... Una profesora de Vassar College que escribe sobre el tema de DH y *El Ojo que Lloro* dicta clases sobre el Memorial. Hay varias personas en el mundo que lo incluyen en sus tesis, tú eres una de ellas. Otra, una francesa, ha viajado y se ha quedado un tiempo en Llinque para también incluir este memorial.

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

L.M.: Lidiar con la burocracia como la ausencia de todo sentido de tiempo, puntualidad, precisión, compromiso. Por otro lado el sector privado cumplió cabalmente con sus promesas. Estoy muy agradecida a Graña y Montero que hicieron la construcción de la loza con todo lo que implica.

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, el mantenimiento, etc.)

L.M.: Lo veo muy difícil, no se puede establecer reglas. Aquí hay mucha improvisación.

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?

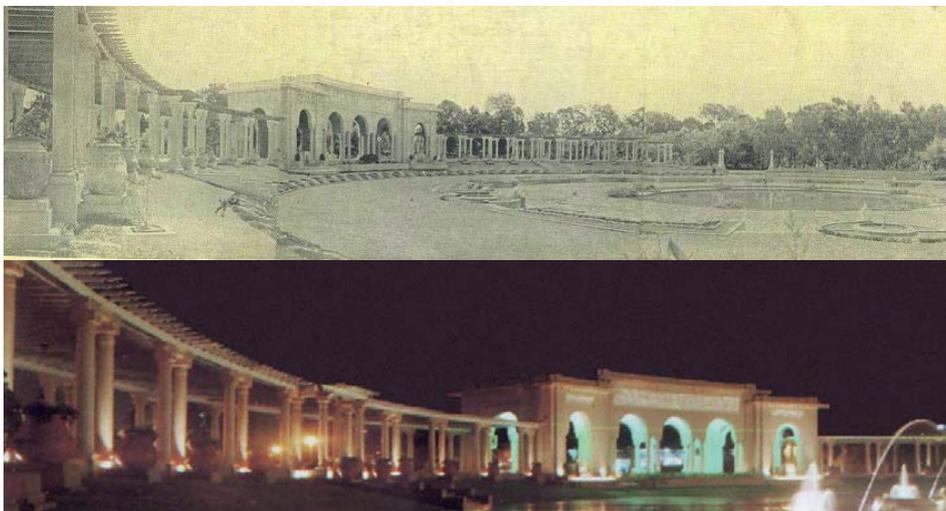
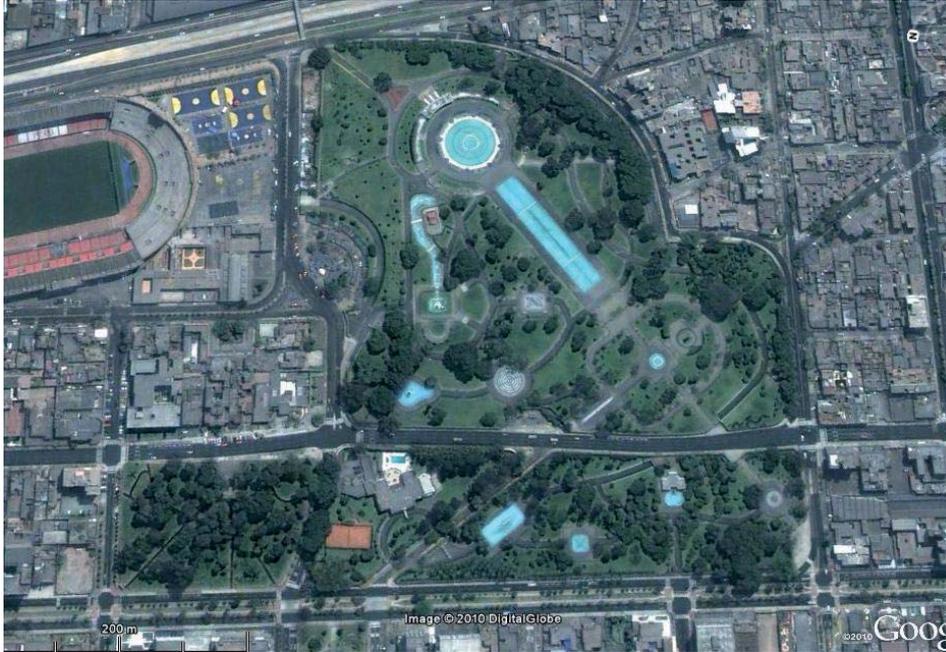
L.M.: Que llegan a transmitir; en este sentido pueden fomentar un cambio de actitud ante todo en la propia vida del visitante. Esto vale más que nada para los jóvenes.

OBRAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LIMA

***PARQUE DE LA RESERVA - CIRCUITO MÁGICO DEL
AGUA, REGENERACIÓN DE UN PARQUE
MONUMENTAL.***

NOMBRE DEL PROYECTO

Remodelación del Parque de la Reserva - Circuito mágico del agua.



EMPLAZAMIENTO

Distrito de Santa Beatriz, Lima, entre La Vía Expresa y las avenidas Sanchez Cerro, Emilio Fernández, Petit Thouars, Arequipa y Madre de Dios.

COORDENADAS GPS: 12° 4'16.47"S 77° 2'3.57"O



AUTOR

Empresa Municipal Inmobiliaria de Lima EMILIMA. Arquitecta Flor de María Valladolid, Presidenta de EMILIMA y arquitecta responsable del proyecto, teniendo a su cargo la Oficina de Proyectos Especiales.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

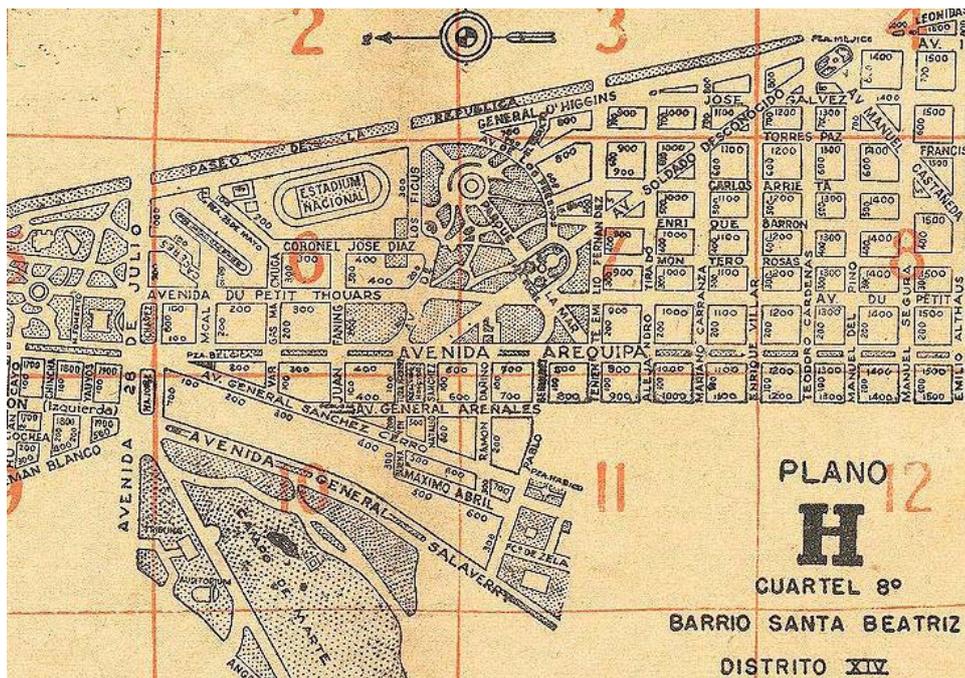
El Parque de la Reserva, inaugurado en 1929 por el presidente del Perú Augusto B. Leguía, fue concebido como un parque monumental en memoria del Batallón de Reserva del Bosque de Santa Beatriz para la defensa de Lima en la Guerra del Pacífico. Intervinieron en su concepción el arquitecto francés Claude Sahut y el ingeniero peruano Alberto Jochamowitz. Es la única obra a escala urbana del movimiento indigenista o movimiento neo-peruano. El pintor José Sabogal fue invitado por Jochamowitz para intervenir en el diseño, planteando elementos arquitectónicos -como la *Huaca Ornamental* o *Casa Mochica*- así como también se invitó a los escultores Daniel Casafranca (grupo escultórico de la fuente de la Logia) y Daniel Vásquez (figuras de la fuente incaica). Contaba con 9 fuentes, esculturas, árboles de gran tamaño, una glorieta, caminos afirmados que generaban recorridos en los que se encontraban monumentos a héroes de la independencia, como los monumentos ecuestres al Mariscal Sucre y a Tangüis.

En 1980 fue declarado ambiente Urbano Monumental y Patrimonio Histórico de la Nación, lo cual fue ratificado 1986.

La remodelación del Parque de la Reserva era imprescindible porque se encontraba degradado, abandonado y permanecía cerrado al ser frecuentado por delincuentes.

El parque tuvo una primera refacción en el 2000, reabriéndose al público. En el 2006 se hace una segunda remodelación que constó de dos proyectos simultáneos: La *“Recuperación del Parque de la Reserva”*, para restaurar los monumentos y la configuración original del parque, y el *“Circuito Mágico del Agua”*, que le otorgó al parque un carácter recreacional al dotarlo de 13 fuentes cibernéticas e interactivas con coreografías hídricas y espectáculos de luz y sonido.

Con esta doble intervención, el parque es hoy a la vez parque-monumento y parque temático, prevaleciendo el sentido recreacional sobre el monumental.



MEDIDAS Y MATERIALES

Medidas:

Parque de 8 hectáreas

Materiales:

Pavimentación de los recorridos: los caminos de tierra apisonada originales han debido ser reemplazados por adoquines grises y cremas debido a la humedad producida por la permanente brisa las fuentes.

Elementos escultórico/arquitectónicos/mobiliario: los preexistentes.

Vegetación:

Césped, árboles (se ha reforestado con las especies originales).

Árboles: principalmente ficus, cedros y palmeras reales.

Cerco del parque: rejas metálicas flotantes con anclajes distanciados.

PROCEDIMIENTO DE MATERIALIZACIÓN

La empresa municipal inmobiliaria Emilima fue encargada de las dos operaciones simultáneas de intervención "Recuperación del Parque de la Reserva" y el "Circuito Mágico del Agua".

Por un lado, mediante el "Recuperación del Parque de la Reserva" se tenía como objetivos el *"integrar, recuperar, rehabilitar, reforestar y restaurar el parque, reforzando su carácter contemplativo y respetando su significado e historia"*.²⁸⁷

Mediante esta operación se remodelan las 9 fuentes preexistentes, se restauran las esculturas indigenistas de M. Vásquez Paz y *la Hua ca*, de J. Sabogal, insertada en el parque a manera de los temples clásicos de los jardines románticos. Se realiza un trabajo de reforestación y recuperación de 5,000 m² de áreas verdes, intentando mantener el esquema y diseño original del parque, de valor artístico e histórico.

Por otro lado, mediante el proyecto "Circuito Mágico del Agua", Emilima estaba encargada de la restauración del sistema hidráulico de las nueve fuentes ya existentes y de la convocatoria del concurso internacional para el diseño lumino-acuático de las 13 fuentes que existirían en el parque. Esta intervención tenía como objetivo *"transformar el Parque de la Reserva tanto en un apacible lugar de paseo como en un espacio mágico en el que el agua, la luz y la música en perfecta armonía representan un espectáculo inolvidable"*.²⁸⁸

Se remodelan y modernizan las 9 fuentes preexistentes, creándose otras 4 fuentes monumentales, una de las cuales consta de un chorro de 80 m. de altura, convirtiéndose según el *Libro Guinness de los Records*, en la fuente más alta del mundo, y siendo siempre según

Guinness ,el complejo de fuentes más grande del mundo en un parque público.

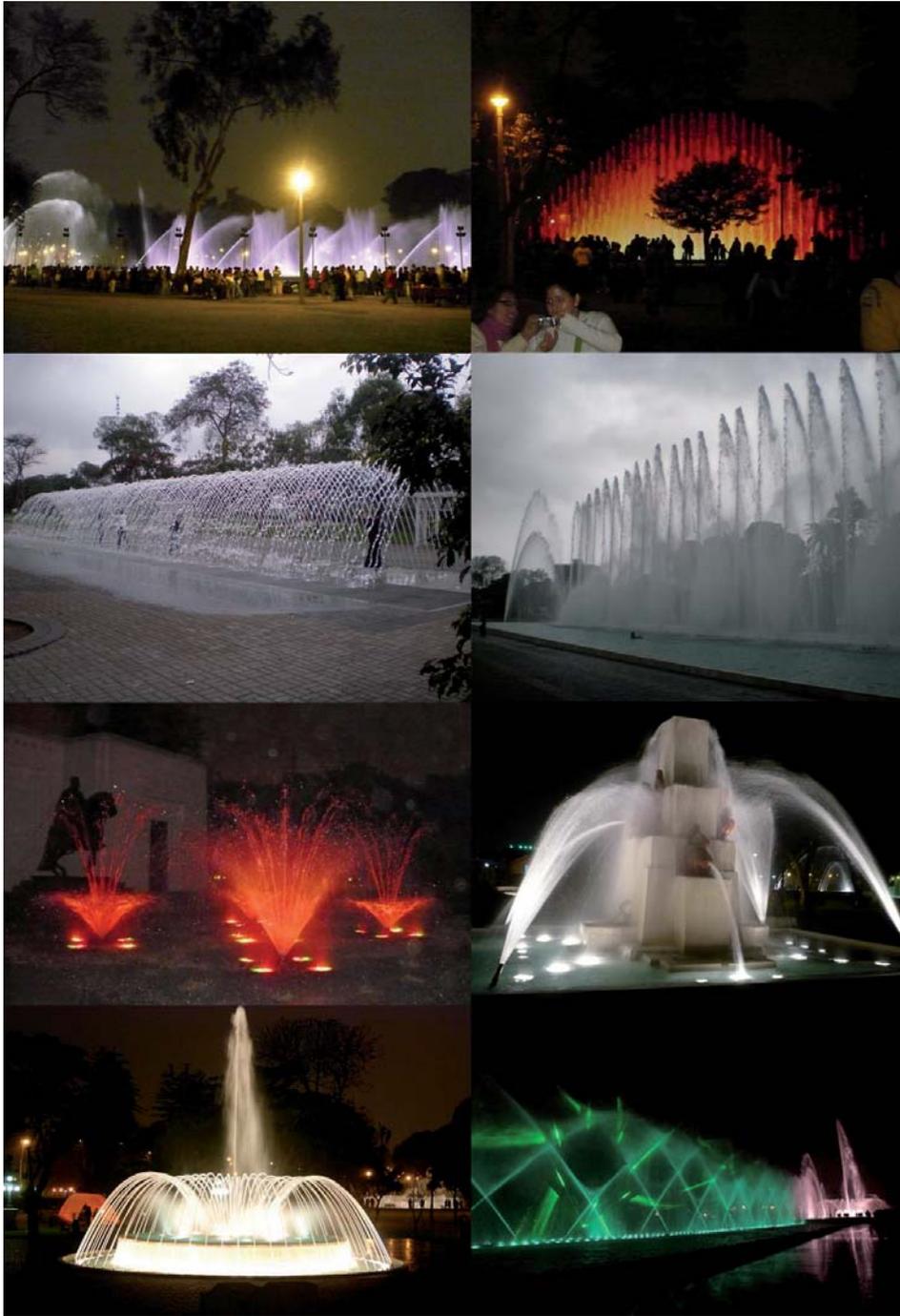


CERTIFICATE

El Complejo de Fuentes más Grande del Mundo en un Parque Público es el Circuito Mágico del Agua del Parque de la Reserva en Lima, Perú que cuenta con una Fuente de 80 m de alto y 12 espectaculares fuentes cibernéticas en una conjunción de luz, color, música e imágenes Entregado al Señor Alcalde de Lima el 28 de mayo de 2007.

GUINNESS WORLD RECORDS LTD





DATACIÓN / FECHAS

Firma de contrato:	Noviembre 2005
Inicio de obras:	Diciembre 2005
Culminación de obras:	Julio 2006
Inauguración:	26 de Julio 2007

ENTIDAD PROMOTORA / INSTITUCIÓN QUE REALIZA EL ENCARGO. FINANCIAMIENTO

Municipalidad de Lima. Proyecto a cargo de la Empresa Municipal Inmobiliaria de la Municipalidad de Lima EMILIMA y de su Gerencia de Proyectos Especiales.

“Relanzamiento del Parque de la Reserva”

Inversión: S/. 3'340,000.00 (1'000,000 US \$ aproximadamente)

“Circuito Mágico del Agua”

Inversión: 13'000,000 US \$ ²⁸⁹

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

Por encargo de EMILIMA, la Oficina de las Naciones Unidas de Servicios para Proyectos UNOPS convocó un concurso internacional para la restauración del sistema hidráulico de las 9 fuentes, eligiéndose a la empresa española Ghesa que proyectó y ejecutó la totalidad de las 13 fuentes computarizadas e interactivas con las que hoy cuenta el parque.

REFERENCIAS/PUBLICACIONES

El proyecto tuvo mucha cobertura en prensa por la polémica que suscitó, tanto respecto al presupuesto empleado, por la velada privatización municipal de un parque público, así como por el uso desproporcionado de agua en una ciudad que tiene déficit de la misma.

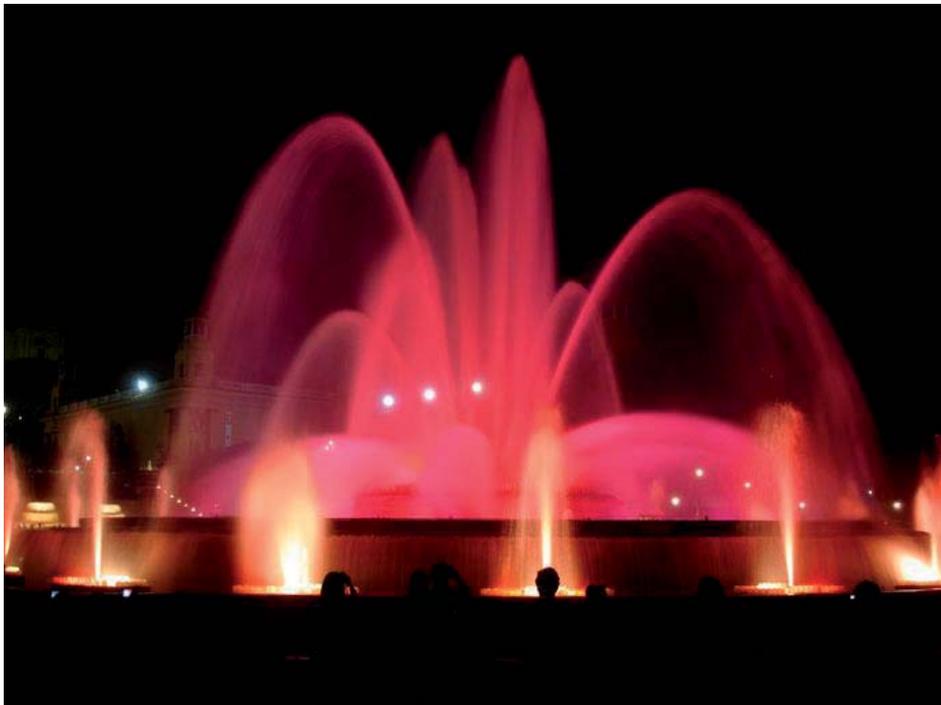
ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION

Obra bien mantenida y en buen estado. A pesar de ser un parque público, se mantiene cerrado por las mañanas y en las tardes y noches se cobra un boleto de ingreso de 4 soles. Genera semanalmente entre 40,000 y 60,000 soles de ingresos para EMILIMA. La afluencia del público es masiva, habiéndose convertido en un espacio de recreación y donde los fines de semana se hacen espectáculos de luz y sonido.



OBRAS VINCULADAS:

ANTECEDENTES:



Fuentes computarizadas con juegos de luces en distintas ciudades, como la *Fuente Mágica de Montjuic* en Barcelona

DERIVADAS:



Fuentes en distintos distritos de Lima, a las que se les adiciona luces de colores para crear efectos semejantes a los de las fuentes del *Circuito Mágico del Agua*. En las fotos, fuentes del Ovalo Bolognesi, Miraflores, y Óvalo Virgen del Pilar, san Isidro.

CONCLUSIONES

En el capítulo 4, se abordan los ejemplos de proyectos de regeneración de espacios públicos en Lima desde inicios de los '90, de los que podemos concluir algunas aportaciones importantes, que son en gran parte las que determinan el desarrollo que toma el arte público en nuestro medio.

1) No existe ningún organismo especializado que establezca un programa de arte público y de configuración del espacio público, con criterios claros (conceptuales y técnicos) y que sea autónomo a la autoridad edil planteando un plan de trabajo con plazos independientes a los períodos de los gobiernos municipales y autónomos a los alcaldes que estén de turno.

Esto tiene como consecuencias:

a) El desmedido poder de los alcaldes para determinar el programa de arte público de los distritos y ciudades. las obras tengan una relación de dependencia y casi de propiedad de los alcaldes. Es él quien decide a cuáles obras dar mantenimiento y a cuáles no: por rivalidad política abandona las obras fomentadas por su antecesor, como en el caso del *Mural de la Vía Expresa* y en el *Ojo que Llor*.

b) No se genera la conciencia que las obras de arte público y los espacios públicos son patrimonio de la ciudad y los ciudadanos. Los ejemplos de destrucción de espacios públicos tradicionales por alcaldes que aducen la necesidad de su modernización son pan de cada día en Lima, como los casos recientes de la Plaza Washington en Santa Beatriz o el Parque Cuadros y el Malecón en el distrito de Chorrillos. Sin embargo, nadie tiene claro cuáles son los criterios que determinan la necesidad de esas intervenciones.

El mismo memorial *El Ojo que Llor* es víctima por un lado del nuevo alcalde de Jesús María, que pretendió su destrucción, solo impedida por la presión de organismos y prensa internacional. Ante la imposibilidad de destruirlo, mantiene permanentemente cerradas a llave las rejas del parque que alberga el memorial aduciendo razones de seguridad. Paradójicamente, el memorial fue víctima de un acto vandálico por un grupo político contrario. Cabe la pregunta de ¿cómo entraron los vándalos políticos si el parque estaba cerrado y resguardado por policía municipal?

c) Los artistas deben asumir roles que no deberían corresponderles, teniendo que involucrarse totalmente y ad honorem en la búsqueda de la supervivencia de la obra.

En los casos que nos ocupan, el éxito de estas empresas es distinto y relativo: a pesar de los esfuerzos y propuestas de restauración presentadas por Wiesse a la alcaldía, el *Mural de la Vía Expresa* parece condenado a morir al no tener el respaldo del alcalde de turno en Miraflores ni contar con el respaldo de ninguna institución.²⁹⁰ Distinto es el caso del *Ojo que Lloro*, que tiene en las asociaciones civiles de derechos Humanos y de familiares de las víctimas conmemoradas, instituciones ajenas al poder municipal, que se encargan del mantenimiento del memorial y de conservar con vida su función conmemorativa organizando ceremonias y actividades.

2) No hay criterios claros que establezcan los objetivos de los proyectos ni los mecanismos de selección de los artistas o arquitectos.

a) Falta de criterios y objetivos claros: El *Parque de la Reserva* y su *Círculo Mágico del Agua* es un caso interesante de analizar, pues ejemplifica cómo se ha perdido la dirección y proporción de una operación de regeneración urbana. Inicialmente, los objetivos eran la restauración de su patrimonio vegetal, arquitectónico, escultórico y del sistema hidráulico de sus fuentes originales. Al licitarse internacionalmente este último, se abre la posibilidad de incluir fuentes interactivas, aumentando en número y proporción hasta ir contra los objetivos iniciales. La final desproporción entre la restauración y la inclusión de las fuentes, ha hecho que los monumentos y las esculturas indigenistas originales queden totalmente descontextualizados del nuevo carácter temático y espectacular que el circuito de fuentes le ha otorgado al parque.

Si bien éste es hoy un espacio de afluencia e interacción, ha quedado en cuestión su carácter de “parque público”, pues permanece cerrado y se cobra el ingreso. Pero más grave que esto es que los logros obtenidos en cuanto a popularidad han minado la esencia significativa y conmemorativa de un parque-monumento.

En este proceso de regeneración, se perdió de vista el objetivo de recuperar el carácter original del espacio heredado como legado histórico, social y artístico de la ciudad. En este caso, la regeneración se convirtió en exceso.

b) Falta de mecanismos de selección: Se ha desarticulado el sistema de selección de los proyectos por concurso público. Los

concursos actuales de obra pública eligen al ganador en base al presupuesto presentado y no por la calidad del proyecto, lo cual permite que se materialicen aquellos que no necesariamente son los adecuados ni los mejores.²⁹¹ Tampoco existe ya el *porcentaje para el arte*, que hizo que proyectos como la sede del Banco de Continental tenga una obra de Alberto Guzmán y otros ejemplos similares.

Ante la falta de estos mecanismos, las obras se generan:

- por iniciativa de alguna autoridad dentro del gobierno de la ciudad;
- por iniciativa de alguna institución influyente que hace convenio con la autoridad edil de turno y escoge al artista;
- por iniciativa y gestión del mismo artista.

Pero estas prácticas sólo funcionan -en el mejor de los casos- a corto plazo, mientras continúe en su cargo la autoridad edil que la aprobó o promovió. A mediano y largo plazo se han revelado como un sistema que no garantiza su permanencia ni estabilidad, pues quedan sujetas a la voluntad y criterio del siguiente funcionario que ocupe el cargo.

3) El éxito de los espacios públicos estudiados está determinado en la medida que su concepción posibilita o fomenta la participación e interacción entre el público y la obra.

Ese es uno de los aportes principales del *Ojo que Lloro*, que a pesar del boicot edil, posibilita una serie de ceremonias y actividades civiles que se concentran en torno al memorial. El parque Central de Miraflores y la Alameda Chabuca Granda también tienen la virtud de generar espacios poli funcionales, acogiendo actividades organizadas o espontáneas, que mantienen una gran afluencia de público. El mismo Parque de la Reserva con su Circuito Mágico del Agua, ha sido capaz de revertir una situación de abandono y desuso por parte del público. Hoy la afluencia es masiva y se ha convertido en destino turístico y recreacional.

4) El bagaje precolombino como referente no es aprovechado en toda su potencialidad. Los espacios configurados por artistas como el Mural de la Vía expresa y el *Ojo que Lloro* tienen algunas conexiones con aspectos formales, simbólicos y/o rituales precolombinos. La Alameda Chabuca Granda incluye el aspecto complementario entre el vacío del espacio y la aglomeración de los grupos de mobiliario, en un conjunto que apunta a la esencialidad.

5) Las obras quedan en el espacio urbano como única escuela y referente. Los elementos de estos espacios se convierten en una suerte de

abecedario que se reutiliza y reproduce en la conformación de otros espacios públicos, haciendo uso de ellos descontextualizadamente, resultando en obras sin diseño propio y que se configuran como una acumulación y mezcla de estilos y objetos diversos.

Los resultados obtenidos en los anteriores capítulos nos lleva a esbozar el germen de unos Principios Orientadores y Propuestas para la Gestión del Arte Público, que posibiliten el desarrollo del Arte Público peruano a partir de su propia especificidad (relación con el paisaje y con los atributos a él otorgados en la cultura peruana), al tiempo que facilitar la vinculación de estas obras con las corrientes internacionales que podemos considerar de calidad en la construcción del espacio público.

