

## Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú

Verónica Crousse Rastelli

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

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

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

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

**VERONICA CROUSSE RASTELLI**



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

**UNIVERSIDAD DE BARCELONA**

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



 UNIVERSITAT DE BARCELONA

## CONCLUSIONES FINALES

A lo largo de esta investigación se ha tratado de abrir campos de análisis que enriquezcan la visión general de la problemática del arte público peruano. Podrá observarse, para comenzar, que esta investigación no tenga un carácter de estudio especializado y que no hunda en un tema específico y puntual. Esto es cierto solo en parte, pues nuestra temática es difícil de abordar en toda su magnitud y complejidad y, por otro lado, un estudio demasiado vertical hubiera sido incompatible con los objetivos que nos planteamos con este trabajo: que sirviera a la renovación y al desarrollo del arte público peruano, no sólo comprendiendo sus problemáticas sino como herramienta concreta para actuar eficazmente en la realidad peruana.

Y siendo el campo de estudio complejo y cambiante, me parece importante que estas conclusiones no se lean como verdades absolutas, si no como interpretaciones del problema en base al análisis de algunas de sus facetas. Por estas razones tomo esta investigación como un punto de partida y no como un trabajo cerrado y exhaustivo. Dicho de otra forma, las conclusiones se plantean como ideas iniciales para generar nuevas interpretaciones y constantes replanteamientos, con un carácter dinámico y abierto.

Dicho esto, podemos enlazar las conclusiones preliminares desarrolladas en cada capítulo y completar el estudio con lo que el estudiar el problema desde un punto de vista general puede ofrecer.

En el primer capítulo hemos analizado aquella escultura contemporánea que ha rebasado sus límites disciplinares para hacerse cargo no sólo de lo representado a través de su volumen, sino ocupando el espacio y articulando lugares intervenidos, integrando en sí misma el paisaje y la arquitectura (lo construido). Se ha definido así la necesidad de reclamar la especificidad de la obra respecto al sitio, ya que ambos son parte de la obra.

Esto hizo necesario una redefinición de sus postulados - desligándose del concepto de escultura- y supuso un cambio en sus resultados, pero sobre todo, admitió un replanteamiento heterogéneo de los procesos, metodologías y materiales de trabajo. Este arte se presenta entonces como *“una acción del artista sobre el territorio, sobre los objetos, sobre la materia y sobre los procesos”*.<sup>292</sup>

Pero también es una apertura a los aspectos perceptivos ligados a las experiencias que la obra puede desencadenar. Las obras que derivan del *Land art* se proponen como lugares de experiencia y de comunión entre el hombre y la naturaleza. Esta apertura a nuevas posibilidades ha

significado incluir la complejidad. Aceptar la complejidad es asumirse como dualidad que ubica su centro significativo en la relación obra/territorio.

Sucesivamente, en la evolución del jardín se ha ido definiendo la voluntad de superar su aspecto decorativo para crear espacios de interacción y de experiencias ligadas a la naturaleza y al paisaje. Algunos parques y jardines urbano contemporáneos son un punto de encuentro entre el jardín con el arte contemporáneo ligado al *Land art*, donde confluye la experimentación de algunos de sus postulados en el contexto urbano.

La contextualización urbana de estas prácticas ha hecho necesaria la consideración de la especificidad de la obra no solo en relación al sitio sino también respecto a la comunidad en la que se inserta. Estas consideraciones han aclarado paulatinamente la diferencia entre el *arte en el espacio público* y el *arte público*: Además de mantener vigentes los aspectos simbólicos y significativos propios del arte, el arte público considera necesariamente los aspectos comunitarios, participativos, utilitarios y las necesidades de la comunidad.

Y en este arte público hemos encontrado la definición de arte espacializado, un arte heterogéneo que integra la complejidad, las relaciones obra-territorio y tiempo-espacio, que se proyecta fuera de sus límites hacia el paisaje y las necesidades de la comunidad, articulándose como lugares que abren posibilidades de experiencia e interpretación. Los artistas y obras analizadas al final del primer capítulo nos han revelado que la inclusión de un arte público espacializado en el contexto urbano es posible, y que la convivencia es enriquecedora en ambos sentidos.

El análisis del paisaje peruano, emprendido en el segundo capítulo, inicia con la concepción espacial precolombina, indagando en la manera en que el hombre precolombino se relacionaba con la naturaleza y en sus motivaciones para intervenir en el territorio.

En primer lugar, vimos que la cosmovisión y sus rituales era el marco cultural que mediaba la comprensión de un mundo sacralizado y que regía todos los aspectos de la naturaleza y de la vida del hombre como parte de esta. La complejidad y el principio de complementariedad eran aspectos de esta comprensión del mundo y como tales, regulaban también la modelación del territorio. La complejidad determina que cada obra responda a múltiples necesidades y dimensiones: productivas, sagradas, utilitarias, rituales, espaciales, climáticas. Y la relación obra-contexto surge como respuesta a las necesidades productivas y de subsistencia en contextos territoriales a menudo hostiles.

La coincidencia entre la necesidad que la obra debe satisfacer y la solución formal a la que se llega mediante una real integración con su entorno es lo que le da el valor y lo que determina su pertinencia. Estas obras eran un lugar de encuentro entre la dimensión humana y las dimensiones sagradas del mundo. La espiritualidad estaba implícita en la utilidad de estas obras.

El principio de complementariedad es fundamental en esta modelación del territorio y en la conformación de las obras que se encuentran en él insertos, como el principio que obliga a evaluar las condiciones del contexto para determinar la forma que tendrá la intervención. De este principio de complementariedad deriva el equilibrio, el sentido de proporción, la racionalidad, síntesis y austeridad, de las obras e intervenciones.

Resultan así obras con un indiscutible valor estético que deriva no de una voluntad de hacer paisajismo, sino de la confluencia de todos los aspectos que hemos mencionado: la complementariedad, la interacción hombre-territorio, la relación obra-contexto, los aspectos utilitarios y sagrados, la ritualidad y la espiritualidad.

Con la colonia se disuelve la cosmovisión como marco cultural, el hombre se ubica fuera y sobre la naturaleza, instaurando otros modos de relación productiva entre hombre- territorio, cercana a lo que hoy entendemos por explotación de recursos, manteniéndose esta lógica en el Perú republicano y contemporáneo.

Vimos a través de la catalogación de espacios públicos contemporáneos en el Perú que propone Ludeña,<sup>293</sup> que la mayoría de la producción tiene las siguientes características: Obras que no responden a las reales necesidades de la comunidad; Despreocupación por la relación obra-contexto y por la especificidad del entorno; Incomprensión de los principios de modelación del territorio precolombino; Desconexión con las nociones y tendencias actuales del arte público contemporáneo; El artificio como valor: a más artificio, mayor evidencia de intervención y progreso; Intervenciones centradas en la representación ilustrativa, conmemorativas y auto-celebratorias; Espacios concebidos para su consumo inmediato, ofreciendo imágenes fácilmente identificables y rápidamente digeribles.

Por otro lado, hemos encontrado que los valores de síntesis, racionalidad, equilibrio y complementariedad de estas manifestaciones cotidianas en entornos rurales, tienen sus raíces en las prácticas ancestrales que han sido heredadas. Identificamos en estas manifestaciones espontáneas y no en la tendencia artificial y ampulosa del arte público contemporáneo peruano los referentes útiles para buscar una verdadera integración entre el arte público, los entornos y sus especificidades físicas y culturales.

Y es tal vez en este sentido que se deberían ver los entornos rurales como el nuevo espacio público donde es posible preservar, rescatar y revalorar las enseñanzas de la modelación precolombina del territorio. Los entornos rurales van cediendo a esta tendencia del artificio apenas llegan los recursos para hacer espacios públicos. Pero el modelo que siguen es el de los espacios artificiales descritos anteriormente.

Empezamos a delinear que existen puntos de encuentro entre la definición de arte espacializado y la espacialidad de las construcciones precolombinas.<sup>294</sup> Encontramos una convergencia en el hecho de ser ambas manifestaciones culturales de un campo complejo y definido por oposiciones y dualidades entre lo construido y el territorio/paisaje.

También en cuanto obras que son respuesta a necesidades de una comunidad y que encuentran sus fundamentos en los aspectos sociales y colectivos, participativos, rituales, y utilitarios de estas obras. Pero el término espacialidad agrega un valor que tal vez no queda incluido en el término arte público: y es la dimensión espiritual que la obra puede favorecer. Este es un aspecto común a la espacialidad precolombina que tiene un sentido del espacio que no solo es funcional y social sino que posee una dimensión espiritual.<sup>295</sup> Y es tal vez desde este aspecto común a lo precolombino y al arte espacializado que reside la estrecha diferencia con el arte público, que si bien es cierto tiene muchos puntos de encuentro con lo espacializado, queda algo circunscrito a los aspectos sociales, públicos, organizativos y de prácticas concretas gestionadas desde los organismos de poder.

Otra conclusión que podemos delinear es que los valores de las obras precolombinas derivan de las maneras de materializar soluciones a necesidades y condicionamientos concretos en coherencia con su marco cultural.

Por lo tanto, sus resultados son irrepetibles e intransportables en cuanto no sean respuestas a similares motivaciones. Y esta puede ser una de las causas por la que estos valores se han perdido una vez desarticulada la cosmovisión. Para capitalizar las enseñanzas de lo precolombino para el arte público, es el marco cultural lo que hay que recuperar, construyendo uno que sea acorde a nuestra realidad contemporánea.

Algunos artistas contemporáneos peruanos han intentado reinterpretar el bagaje cultural precolombino como manera de buscar una especificidad de un arte local atento a nuestro pasado y a nuestro paisaje. Si bien existen algunos otros artistas que han trabajado con lo precolombino como referente, hemos incluido en el tercer capítulo obras de Emilio Rodríguez Larraín, Ricardo Wiesse y Alejandro Jaime, artistas que pertenecen a tres generaciones distintas y que han realizado obras en el espacio público, confrontándose no solo con la colectividad sino

también con los aspectos administrativos, de gestión, y de la vida de las obras en el espacio público.

Las obras incluidas en el tercer capítulo tienen en común el integrar lo precolombino sin recurrir apropiaciones formales o iconográficas si no reinterpretando y reactualizando prácticas culturales y tradiciones constructivas ancestrales, metodologías y uso de materiales. Resultan -en mayor o menor medida- en obras espacializadas que rebasan sus límites precisos para proyectarse al paisaje o contexto del que forman parte, estableciendo un diálogo con su entorno y funcionando como marcas que referencian el espacio. Pero no siendo obras de arte público en el completo sentido del término -ya que han sido concebidas como exploraciones artísticas, sin pretensión de ser arte público y/o en una época en que este concepto se estaba todavía gestando- tal vez el límite de algunas obras es que responden al criterio del artista como la medida para determinar la necesidad o pertinencia de una obra en un espacio público determinado.

Es interesante notar que el aspecto generacional de estos artistas ha influido en la manera de relacionarse con lo precolombino y con el trabajo en el paisaje. Tanto Rodríguez Larraín (1928) como Wiesse (1954) se aproximan a través de la observación directa del arte textil, cerámico y de los vestigios precolombinos presentes en el territorio, en la búsqueda de una referencia e identidad propia y entroncándose con una tradición milenaria de lectura del paisaje.<sup>296</sup> Alejandro Jaime (1978) en cambio, tuvo como primer referente el *Land art*, a que se aproxima a través de fotos y publicaciones. Este interés en la relación obra-paisaje derivó en conocer el trabajo de artistas locales como Rodríguez Larraín, Wiesse y Vainstein, cuya obra tenía como referente lo precolombino. Es sintomático que en el Perú un estudiante de arte en la década de los 90 llegue al descubrimiento de lo precolombino desde referentes tan alejados e indirectos como pueden ser los *land artists*, muchos de los cuales llegaron al trabajo en el paisaje tomando como referente las obras arcaicas.<sup>297</sup> Esto hace pensar que las instituciones educativas no valoran ni reconocen lo precolombino como propio y como referente válido para el arte.

Pero a este desinterés también contribuye una serie de situaciones: por un lado, las obras tratadas han desaparecido o han tenido problemas para mantenerse en un estado óptimo que permitan valorizarlas y apreciarlas. No han podido generar una tradición o una corriente del arte peruano sobre la cual poder seguir construyendo otras propuestas porque la mayoría de estas obras han terminado por desaparecer -o están en vías de hacerlo-. Solo algunas de estas obras han sido publicadas, por lo que su aporte no es tangible ni a nivel de registro. Este tercer capítulo intenta reunir las y documentarlas para

subsana esta carencia. Como vimos, la responsabilidad de este abandono y desinterés la tienen nuestras instituciones culturales que son las primeras en no valorizarlas, y las instituciones políticas y de gestión que se niegan a dar mantenimiento a obras que debieran considerarse patrimonio de la ciudad.

El hecho que estas obras se hayan planteado como obras temporales o como acciones efímeras, o el tener que establecerlas en lugares alejados -que imposibilitan frecuentarlas y darles mantenimiento- es sintomático del hecho que estas obras aún no tienen cabida en el imaginario de nuestras ciudades.

Las obras que si se han planteado como arte público y como proyectos de regeneración de espacios públicos en Lima se han analizado en el capítulo cuatro. A través de estos casos podemos ver que las dificultades de las obras evidenciadas en el tercer capítulo también se dan a nivel de obras y proyectos de escala urbana. Esta problemática responde en gran medida a la falta de organismos especializados en la gestión del arte público y de los proyectos de espacios públicos dentro de las instituciones de gobierno, tanto a nivel estatal como municipal.

Y a falta de estos organismos especializados tampoco existen políticas articuladas para el desarrollo y la gestión de dichas obras y proyectos. Por lo tanto la gestión de los mismos, así como los criterios que se aplican dependen exclusivamente de la autoridad de turno, que difícilmente tienen la preparación específica necesaria para establecer lineamientos y dirigir y regular estas prácticas. Como resultado de este manejo improvisado y no profesional, el arte público y los espacios públicos de Lima quedan a discreción del gusto de la autoridad, que finalmente tiene la potestad de decidir la suerte de las obras existentes y de determinar la necesidad de proyectos nuevos.

Del mismo problema se deriva el que no existan criterios claros que establezcan los objetivos de los proyectos ni los mecanismos de selección de los autores de las obras,<sup>298</sup> quedando todo en manos de decisiones improvisadas y sin sustento.<sup>299</sup>

Hemos visto que el éxito de los espacios públicos incluidos en este capítulo está determinado en la medida que su concepción posibilita o fomenta la participación e interacción entre el público y la obra. Y este es un aspecto positivo que hay que recalcar, y que deja en evidencia que han sido espacios creados con la voluntad de posibilitar las actividades de una comunidad. Sin embargo, hay que destacar también que esto supone una justa medida, y que la buscada afluencia y éxito de un espacio público no es una finalidad en sí misma sino un resultado al que se debe llegar mediante el diseño y la toma de partido del proyecto. Porque este aspecto puede dejar de ser positivo cuando se rompe el equilibrio y la interacción y el esparcimiento se sobrepone

desproporcionadamente a cualquier otra actividad y consideración, convirtiendo el espacio en un parque temático. En el caso al que hacemos referencia, tampoco se tuvieron claros los criterios, llegando a desvirtuarse el carácter histórico y significativo del parque que se pretendía regenerar.

El bagaje precolombino como referente no es aprovechado en toda su potencialidad, y la inclusión de algunos aspectos en los proyectos que hemos estudiado depende del interés del artista. Pero en la mayoritaria producción de espacios públicos las posibilidades que abre lo precolombino el referente no se toman en cuenta.

La falta de una discusión y debate sobre los proyectos y las soluciones proyectuales que proponen imposibilitan la comprensión de los mismos. La única enseñanza que dejan es su materialización en el espacio público, pero se desconocen las problemáticas y motivaciones a las que el proyecto responde. Por esto, los elementos de estos espacios se reutilizan y reproducen descontextualizadamente en la conformación de otros espacios públicos, resultando en obras cuyo diseño no responde a las propias problemáticas del contexto, configurándose como una acumulación y mezcla de estilos y objetos diversos.

Estas cuestiones son en gran parte las que condicionan el desarrollo que toma el arte público en nuestro medio. Por esto, en el quinto capítulo de esta tesis se concluye proponiendo un documento con lineamientos y buenas prácticas para el arte público y las intervenciones en el espacio público, que puedan servir como indicaciones conceptuales y metodológicas útiles para revertir los problemas identificados.

Los lineamientos y buenas prácticas son una contribución concreta en ese sentido, aunque no la única posible; desde esta investigación queda sin embargo muy claramente definida la necesidad en el Perú de la construcción de la conciencia de lo que significa el espacio público y el actuar en él.

Desde contextos académicos e intelectuales, es necesario el debate conceptual para consolidar un cuerpo teórico que sirva como base para actuar desde algunas nociones consensuadas; Desde la ciudadanía, es necesaria la construcción de una conciencia ciudadana sobre el significado del espacio público y las posibilidades concretas que puede aportarle a su calidad de vida; Desde los artistas y diseñadores, dejando en claro que el actuar en el espacio público supone un gran ejercicio de humildad y responsabilidad, así como una sólida preparación profesional y sensibilidad para entender las necesidades y proponer proyectos de calidad que pongan en primer término las necesidades de la comunidad constituyéndose como mejoras tangibles del espacio público; Desde contextos políticos, para generar el marco

legal y los mecanismos de gestión para fomentar las prácticas que vayan en la dirección del bien común.

Esto solo es posible desde el diálogo y la sensibilización. En este sentido este trabajo también puede ser una contribución, como base para discutir ciertas ideas desde el ámbito universitario, en mi caso directamente en la formación de futuros artistas que incorporen los valores y principios antes mencionados, pero también a través de conferencias, publicaciones e intervenciones artísticas en el espacio público.

Una contribución importante que también queda clara es que todos los actores antes mencionados están llamados a intervenir activamente en la construcción de los bienes y valores comunes del arte público y el espacio público. Bienes que van más allá de su configuración física y que asumen roles propios del arte espacializado, fomentando espacios de experiencia, de reflexión, de pensamiento, promoviendo el encuentro con los demás y el reencuentro consigo mismo, favoreciendo la toma de posición propia y el ponerse en relación con el contexto exterior. Como apunta el título de esta investigación, reencontrando la espacialidad para el arte público peruano.