

CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE, ESPACIO PÚBLICO Y ARTE PÚBLICO EN EL PERÚ

Veronica Crousse

RESUMEN

En este artículo se discuten algunos aspectos que fueron materia de estudio en mi tesis doctoral *“Reencontrando la espacialidad para el arte público en el Perú”*, desarrollada en el doctorado “Espacio público y Regeneración Urbana; arte, teoría y conservación del Patrimonio” de la Universidad de Barcelona, bajo la dirección del Dr. Antoni Remesar.

La tesis indaga sobre la construcción del paisaje en el Perú, y en el arte público como elemento configurador de estos paisajes. Ante el análisis de un panorama contemporáneo en el que prima la distorsión tanto de la función del arte público como de su implementación y gestión, se intenta con esta tesis poner en valor la espacialidad en las prácticas de construcción de paisaje de los antiguos peruanos, para identificar sus principios y valores y así poderlos reinterpretar conceptualmente dentro de las prácticas contemporáneas de arte público en el Perú.

Se estudia detalladamente aquellos aislados ejemplos de arte público peruano (en gran medida ya desaparecidos o en vías de hacerlo) y de artistas contemporáneos que han basado su búsqueda en la reinterpretación de esa espacialidad. Por otro lado, la tesis aporta la mirada que reconoce la supervivencia de dichos valores no en el mayoritario arte público contemporáneo, sino en los desarrollos espontáneos que se materializan en el paisaje rural por acción de labores productivas heredadas a su vez de prácticas ancestrales. Se concluye proponiendo unos principios orientadores de buenas prácticas para el arte público contemporáneo peruano, que incorporan tanto la especificidad territorial de nuestros contextos como los principios y valores espaciales reconocidos en nuestro bagaje paisajístico y cultural, que permitan plantear desde nuestra identidad y de manera responsable una configuración alternativa del paisaje urbano y del arte público peruano.

En este artículo nos centraremos principalmente en las maneras de configurar el paisaje en el Perú, haciendo un repaso por las distintas épocas, desde el mundo precolombino hasta el momento contemporáneo, identificando en este recorrido temporal qué aspectos de estas prácticas se pierden, qué permanece o subyace y qué otras maneras de relacionarse con el territorio (y por ende de configurarlo) se incorporan, importan, mezclan y reelaboran, resultando en el ecléctico y a menudo indescifrable contexto paisajístico contemporáneo peruano.

Palabras clave

Paisaje peruano - espacialidad precolombina - paisajes culturales - arte public contemporáneo - Manifestaciones estéticas espontáneas en el territorio

ABSTRACT

In this paper are discussed some topics of my doctoral dissertation *“Rethinking space for peruvian public art”*, presented in the doctoral program *“Espacio público y Regeneración Urbana; arte, teoría y conservación del Patrimonio”* of the Barcelona University, under the direction of Dr. Antoni Remesar.

The main topic of the thesis concerns the construction of Peruvian landscape and public art as the most important element of this process. Here art, architecture and landscape design of ancient Peruvian cultures challenge the contemporary aesthetic mainstream, a context affected by a diffuse misunderstanding of the very concept of public art and its practical and social applications. Such a study makes possible not only the comprehension of ancestral foundations and cultural values, but also their eventual embodiment into current Peruvian public art projects.

It also includes a detailed research of contemporary Peruvian artists, whose work (most of it almost or completely destroyed) is an important evidence of an original reinterpretation of their ancient cultural roots. Samples of spontaneous landscape designs that can be found in the rural Peru are also investigated and formally classified; these could be seen as the result of an implicit influence of the very ancestral traditions I'm concerned of.

The thesis' conclusions are presented as a set of procedures and practical advices (including conceptual foundations and artistic and social parameters) to help contemporary Peruvian artists develop an alternative and socially committed urban landscape design and public art model.

This paper discusses specifically the different configurations of Peruvian landscape, from prehispanic cultures to contemporary art, in order to identify which elements have been lost, rescued, restored, recycled or reinvented within the eclectic, chaotic and cryptic forms of the actual condition of Peruvian landscape.

Keywords

peruvian landscape - prehispanic spaciousness - cultural landscapes - contemporary public art - Spontaneous aesthetics processes

Evolución del paisaje en el Perú

La mirada atenta que observa y convierte un territorio en paisaje, es posible mediante una ruptura y toma distancia del territorio entendido como terreno de producción (Maderuelo 2005: 26). Esa necesaria distancia con el aspecto utilitario del territorio, en el Perú precolombino estaba implícita en la relación con el paisaje, ya que la naturaleza no era solo un terreno productivo y ajeno a explotar, sino sobre todo, un mundo sacralizado del cual el hombre y sus manifestaciones productivas formaban parte.

Con la conquista española y la evangelización cristiana, que trae consigo una nueva perspectiva de los usos y utilidad del territorio y por ende, una nueva manera de relacionarse con la naturaleza, se borra la visión del hombre como parte integrante de ella. Por este nuevo enfoque, el hombre la controla y la aprovecha para forjar su bienestar y progreso, pero desde una perspectiva por la cual él mismo ya no forma parte de ella. Esta relación hombre-naturaleza es la que el hombre peruano de hoy ha heredado. Y todavía no se ha dado la separación y distancia con el territorio entendido como soporte productivo de la que habla Maderuelo para que el nuevo hombre peruano vuelva a ver paisaje en su territorio. Por lo tanto, es necesario identificar y recuperar los valores sociales, espirituales y culturales para volver a ver el territorio como paisaje. Pero ¿desde dónde? ¿Qué podemos rescatar de lo precolombino y qué condicionantes nos pone el mundo contemporáneo? Estas son algunas de las interrogantes que se plantean en este artículo.

Primero nos aproximaremos a la idea de paisaje en el Perú, profundizando sobre la cosmovisión precolombina en lo referente a su concepción del espacio, para conocer la manera en que el hombre precolombino se relacionaba con la naturaleza y sus motivaciones para intervenir en el territorio.

Veremos que no es posible utilizar el término “*paisaje*” en cuanto construcción cultural articulada desde una perspectiva estética y euro-céntrica,¹ pues los precolombinos no desarrollaron los requisitos indispensables que bajo esta perspectiva son necesarios para considerar una sociedad como productora de *paisaje*.

Las motivaciones de los precolombinos para modelar el territorio fueron productivas y no estéticas, pero este valor, presente en sus obras, es una consecuencia de las maneras adaptativas y complementarias de intervenir en el territorio, reguladas por su cosmovisión. Por lo tanto, para referirnos al paisaje precolombino nos ceñiremos al concepto de *paisaje cultural* de la UNESCO, definido como el trabajo conjunto entre hombre y naturaleza considerando las limitaciones y oportunidades que su medioambiente natural le ofrece.

Luego haremos una revisión al paisaje y paisajismo peruano, a través de un estudio del arquitecto e historiador del urbanismo Wiley Ludeña.² Se pondrá énfasis en la

1 Veremos más adelante cómo Berque y Maderuelo articulan este concepto.

2 Ludeña, Wiley. *Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica*. En: Textos Arte, 2008-IV. Págs. 59-84. Este texto, publicado por la Especialidad de Escultura de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es la transcripción de la conferencia dictada por el autor en 2007 en la Universidad Nacional Autónoma de México y constituye la primera publicación de los avances de la investigación aún en curso del autor, la primera en el Perú que intenta trazar un

clasificación que hace el autor del paisajismo precolombino,³ luego de lo cual veremos cómo en las épocas de la Colonia y la República cambian las motivaciones productivas y por ende cambia el paisaje, sentando las bases del paisaje peruano contemporáneo.

Como tercer punto, se hará una presentación sucinta sobre el Perú actual, en el cual el paisaje urbano se convierte en prioritario por los grandes procesos de urbanización y migración poblacional del campo a las ciudades, trasladando costumbres rurales y creando una serie de necesidades representacionales y de redefinición de la identidad de estas poblaciones dentro de los contextos oficiales que propone lo urbano. Esto da como resultado el surgimiento de numerosísimas intervenciones en el paisaje urbano, eclécticas en estilo, intenciones y resultados. El ejemplo emblemático de este fenómeno es el caso de la ciudad de Lima, capital del Perú y que hoy alberga casi el 31% de la población total del país⁴. Veremos aspectos que nos permitirán delinear la imagen y las características que le dan su identidad como ejemplo de los procesos que han formado los paisajes urbanos en el país.

Por último, volveremos la mirada a lo que ha quedado en los contextos rurales, lo que podemos rescatar de la sensibilidad espacial que aún se conserva en la relación obra-entorno en obras contemporáneas, civiles, utilitarias y no artísticas presentes en el territorio peruano, que nos dan indicios que en el ámbito cotidiano y utilitario contemporáneo, donde no hay pretensiones estéticas ni conmemorativas, la conexión obra-paisaje todavía existe. Este apartado es básicamente visual, formado por mi archivo fotográfico desarrollado para la tesis, indagando en la posibilidad que estas construcciones o estructuras pudieran constituirse como referentes válidos para el arte público y la espacialidad en los espacios públicos peruanos.

Cosmovisión y valores del paisaje precolombino

Para entender la concepción espacial en el mundo inca y pre-inca es necesario revisar brevemente algunos aspectos de la cosmovisión precolombina, ya que su espacialidad y organización territorial son manifestaciones la cosmovisión como marco cultural y concepción del mundo basada en la sacralidad, en la complejidad, en lo dinámico y complementario de cada manifestación cotidiana o trascendente.

Las relaciones entre sociedad y naturaleza fueron las de adaptación y relación simbiótica y armónica. No existieron dentro del territorio simples objetos profanos, ya que cada elemento que lo conformaba era la materialización de una realidad divina,

panorama de la historia del paisaje y paisajismo peruanos. Como parte de esa investigación, ha realizado una categorización del paisajismo precolombino, y analiza la ruptura que operó la colonia en el tratamiento precolombino del territorio, así como la herencia de estos periodos en la producción paisajística contemporánea en el Perú, de la cual empieza a trazar una categorización. El autor ha realizado estudios de arquitectura y urbanismo en Lima, doctorándose en urbanismo en Berlín. Se ha especializado en la historia de la arquitectura y urbanismo peruanos, cuyo estudio realiza desde hace más de treinta años, publicando a nivel nacional e internacional. Es editor de publicaciones académicas, docente universitario en el Perú y en el extranjero como docente visitante, así como conferencista.

³ Término que usa Ludeña (2008) al referirse a los modos de intervenir en el territorio precolombino, pero que no necesariamente coinciden con los términos de *paisajes culturales* que adoptamos en este artículo.

⁴ Según último Censo Nacional de Vivienda y Población del 2007.

y como tal se les respetaba, amaba y temía. La naturaleza era el lugar donde la sacralidad cósmica se manifestaba, por lo que territorio y cosmovisión representaban una sola unidad.

Esta deificación de la naturaleza supuso la construcción de un territorio igualmente deificado. Elementos como la montaña (el *Apu*) el agua, la lluvia, el sol, la luna, la tierra, eran elementos sagrados. También algunos animales eran la manifestación de fuerzas divinas (Ludeña 2008: 60).

El hombre no poseía el territorio si no que lo compartía con animales, vegetación o accidentes geográficos, todos elementos constitutivos de este espacio sacralizado. Se honraba el máximo respeto a la naturaleza y al territorio, el cual no era explotado si no que ofrecía productos para la subsistencia de la sociedad, que se tomaban respetuosamente (con criterios que hoy definiríamos de sostenibilidad y ecológicamente correctos) y por los cuales el hombre quedaba en deuda, que saldaba con ofrendas y pagos rituales a la tierra.

La interacción con el territorio productivo no es pues de violencia sino de afinidad y de correspondencia. Las construcciones que el hombre precolombino insertaba en el territorio guardan esta misma lógica de adaptación, complementariedad y respeto al espacio sacralizado. *“La armoniosa integración del asentamiento en el paisaje... es fundamentalmente expresión de un manejo racional del medio con relación a los asentamientos.”* (Canziani 1991: 36).

Esta manera de relacionarse con el territorio responde a principios que derivan de su cosmovisión, que aquí analizaremos brevemente pues nos darán luces sobre el marco cultural en el que se basó el hombre precolombino para actuar en el territorio.

Principio de dualismo y complementariedad

La cosmovisión precolombina está regida por relaciones duales y paritarias entre elementos complementarios (Salaverry. 2007: 35-73). El mundo se organiza como reflejo de la paridad cósmica, y el principio del vínculo es la clave para establecer una relación de paridad entre todos los seres y con el cosmos.⁵ Existen pares complementarios sagrados como sol-luna, cielo o lluvia-tierra; sociales como masculino-femenino, padre-hijo, jefe-subordinado, activo-pasivo. Otros pares complementarios organizadores y que dan proporcionalidad al espacio son: mayor-menor, arriba-abajo, cuadrado-círculo. Pero todas estas dualidades también se relacionan entre sí: Los integrantes de una dualidad buscan vincularse con su par complementario para lograr el equilibrio.

Este es el sistema organizativo que le da proporcionalidad al cosmos y que queda reflejado en todas las manifestaciones religiosas, constructivas, productivas o sociales del hombre precolombino. A través del manejo del principio de complement-

5 Lajo, Javier (2005: 49) El autor, nacido en la comunidad indígena andina de Pocsi, con estudios de economía, sociología y doctorando en filosofía en Lima y Santiago de Chile, es dirigente indígena y fundador y promotor del Movimiento Indígena Peruano. Desde su posición intermedia entre el mundo andino y el occidental, trata en sus obras sobre el complejo mundo de la cosmovisión andina desde una perspectiva filosófica.

tariedad, el hombre contribuye con la regulación del equilibrio en la naturaleza, modelándola tanto a nivel espacial como temporal (Salaverry 2007b: 170-191). La organización en dualidades regía la organización territorial (Lajo 2005: 71-75) pues donde no existía la presencia sagrada de una *huaca*⁶, se construía un elemento complementario dándole una connotación sagrada para lograr el equilibrio. Los *ceques*,⁷ sistema de líneas y ejes ordenadores indicaban el lugar en el territorio donde insertarlo. La modelación temporal se daba insertando en sus calendarios una ceremonia de ofrenda o sacrificio para reemplazar algún acontecimiento natural no ocurrido, manteniendo el orden dado al caos.

Tiempo y espacio como unidad dinámica

La dimensión espacio temporal es fundamental para entender la espacialidad precolombina como una dimensión vivencial integrada en la cual se insertan todas las experiencias humanas y sagradas.

El tiempo y el espacio precolombinos estaban concebidos como una única dimensión compleja, complementaria e insoluble: *pacha*. Por lo tanto, todo proceso o vivencia era espacio-temporal, lo cual implicaba una concepción dinámica y de experiencia de la realidad.

Por un lado, los procesos temporales establecen órdenes espaciales dividiendo el territorio mediante líneas que marcan los solsticios y equinoccios, por el otro, las distancias espaciales sirven como instrumento de medición del tiempo, marcándolo a través de la posición o recorrido de sombras con respecto a un punto geográfico. La dimensión espacio-temporal del territorio se ordenaba a través de los sistemas de *ceques* y de *huacas* y los calendarios y relojes solares y lunares.⁸

El territorio como unidad

El territorio era entendido como una unidad diversificada y dispersa, ocupado a través de una red multidireccional de caminos que lo articulaba transversalmente entre costa-sierra-selva y longitudinalmente entre norte-centro-sur-altiplano (Canziani 1991: 33). Este sistema reticular de ocupación espacial relacionaba asentamientos de diferentes economías en una relación de complementariedad y regulada por la reciprocidad.

Esta red permitía la movilidad y un eficiente acceso a una gran diversidad de recursos, criterio que se privilegiaba sobre la abundancia de solo algunos de ellos. Este criterio configuraba la modelación del territorio incluso dentro de un mismo

6 El término quechua *huaca* sirve para referirse a cualquier manifestación de sacralidad. Puede usarse para nombrar un torrente, una serpiente, las estrellas, un cerro donde se identifica el perfil de un animal o para nombrar una construcción con fines rituales.

7 Los *ceques* eran un sistema complejo de ejes lineales imaginarios o marcados en el territorio. El sistema de ceques en Cuzco, capital del Imperio Inca, tenía 4 ceques principales que dividían el imperio en sus cuatro regiones y constaba de 41 ejes que se complementaban con 328 *huacas*, hacia las que se dirigían los *ceques*, creando un mapeo del territorio en base a los solsticios, equinoccios y a la estructuración sagrada del paisaje. Sobre el sistema de *ceques* y *huacas*, ver Salaverry (2007b: 114)

8 *Sistema de ceques*: ejes imaginarios o líneas marcadas en el terreno proyectadas a distancias visibles hacia *huacas* o lugares sagrados, con fines geográficos de mapeo o ubicación en el espacio. Sirvieron ya sea para dividir y establecer territorios, pero también para seguir los movimientos del sol y la luna.

Sistema de huacas: de carácter mágico-religioso, se complementaba con el sistema de *ceques* para establecer marcadores direccionales o de alineamientos astronómicos. *Calendarios y relojes solares y lunares*: que a través de solsticios y lunas miden el año estableciendo el calendario de labores agrícolas y fiestas, intentando predecir el año agrícola o desastres naturales. Salaverry (2007b: 125)

ecosistema: en la sierra sureña se optó por la verticalidad, controlando un máximo de pisos ecológicos,⁹ que posibilitaba la autosuficiencia de las comunidades accediendo a una diversidad de cultivos y ganados adaptados a distintas alturas y ecosistemas. En la costa, la actividad principal fue la pesca marina y luego el cultivo de valles. Los excedentes de producción de ambas regiones se intercambiaban, generando una intensa actividad de trueque que aseguraba una gran variedad de productos (Mura: 2007: 29-61), posibilitado por el desarrollo de formas de integración territorial como la red de caminos.

Carácter utilitario de las obras precolombinas

Las construcciones precolombinas en el territorio tuvieron un carácter eminentemente utilitario, pero por la misma concepción compleja del mundo, satisfacían a su vez otras necesidades más allá de su función, como las rituales, estéticas y de ordenamiento territorial. Por lo tanto, observatorios astronómicos, fortalezas, sistemas hidráulicos, terrazas y andenes de cultivo, caminos y redes de comunicación o depósitos para alimentos, servían a su vez como instrumentos que ordenaban el caos y la complejidad del territorio, así como para medir y controlar el aspecto cíclico de la naturaleza. Estas obras estaban ubicadas mediante los sistemas de *ceques*, *huacas* y calendarios astronómicos, íntimamente ligados entre sí.

Carácter colectivo y ritual de las construcciones

La organización comunitaria de la sociedad precolombina excluía la pertenencia y el provecho individual, su organización económica desconocía el uso del dinero, y se basaba en el principio de reciprocidad (Rostworowski 1976: 341-354), aplicado a todo nivel en una sociedad altamente especializada y jerarquizada. Toda obra estuvo basada en la participación comunitaria para lograr un beneficio común (Canziani 2009: 66).

Por el principio de reciprocidad, la sociedad en su conjunto ofrendaba a los dioses por condiciones favorables de producción obtenidas. De igual manera, toda labor debía ser correspondida con ofrendas y agasajos cuando se trataba de obras públicas o intervenciones militares: la autoridad obtenía los favores del pueblo y sus subalternos a través de un ritual con protocolos reglamentados. *“Ninguna labor se cumplía en los Andes sin este requisito, indispensable para festejar el inicio o término de cualquier encuentro o trabajo comunal.”* (Rostworowski 1976: 342).

Finalmente, toda acción tenía como fin el bien colectivo basado en el orden andino del *hacer bien*: la integración de la comunidad se construye en *el hacerse bien a sí misma a través de lo que hace* (Lajo 2005: 43-45). El indudable aspecto ritual de este principio explicaría las increíbles construcciones en los terrenos más inhóspitos e inaccesibles.

Paisajes culturales precolombinos

9 Se entiende por pisos ecológicos a las zonas climáticas y biológicas que se establecen por los relieves de la tierra, principalmente en la zona intertropical (entre trópicos de Cáncer y Capricornio). En el Perú, los pisos ecológicos están definidos por los tramos de altura de la cordillera de los Andes, identificándose 8 regiones: Chala o Costa, Yunga, Quechua, Suni o Jalca, Puna, Janca o Cordillera, Rupa-rupa o Selva Alta y Omagua o Selva Baja (Pulgar Vidal: 1941). Éstas en combinación con la latitud y la zona tropical que su territorio ocupa, dividida en 3 regiones longitudinales (CDC-UNALM, 1986) da como resultado 16 zonas climáticas, topográficas, hidrográficas y ecológicas diferenciadas. <http://www1.inei.gob.pe/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0351/cap2-1.htm> Enlace 14/09/10

Ludeña y Canziani hablan de *paisaje* al referirse a las intervenciones precolombinas en el territorio, pero, ¿se puede hablar de paisaje precolombino? Maderuelo parte de la premisa que el paisaje no es una realidad física, ni una configuración natural o la acción humana que la transforma, sino que es un constructo cultural (Maderuelo 2007: 12).

El concepto de paisaje surge en Europa como un término artístico a partir del arte pictórico paisajista europeo, sobre el que se construyó una mirada cultural que aprendió a ver paisaje, desde el momento que se tomó distancia de éste como medio productivo. Este aprender a ver, significó poder reconocer y valorar ciertos atributos (lo sublime, lo pintoresco) que no estaban físicamente plasmados en el territorio pero que desde que se los reconoció, convirtieron el territorio en paisaje.

Podríamos decir que en el mundo precolombino también hay una construcción cultural del paisaje, pero no desde la mirada educada para reconocer ciertas características, si no desde la misma concepción de su cosmovisión, que es la que le otorga al territorio atributos sacralizados que trascienden su realidad física y lo convierten en algo significativo. Bajo esta óptica, podríamos decir que sí existe un paisaje precolombino como construcción cultural.

Pero obviamente no podemos aplicar al mundo precolombino el término *paisaje* como lo articula A. Berque (1994), cuya teoría establece cuatro requisitos que debe haber desarrollado una sociedad para que pueda considerársele como poseedora de una cultura del paisaje.¹⁰ Este marco de interpretación está basado en manifestaciones a las que han llegado en mayor o menor medida las culturas europeas, pero resulta problemático el intento de emplearlo como referencia absoluta y aplicable a sociedades con otros desarrollos culturales. Si intentamos hacerlo, es claro que las culturas precolombinas estarían dentro de lo que el autor llama sociedades pre-paisajistas: desde el momento que su manera de expresar el mundo fue a través de la abstracción y no de la representación, es evidente que no podrían haber producido representaciones pictóricas naturalistas. Por lo tanto, no produjeron pintura paisajista, ni una literatura sobre el paisaje, y, siendo un pueblo ágrafo, la tradición oral estaba basada en el mito y tenía la función primordial de transmitir y mantener las tradiciones¹¹. Tampoco contaron con una palabra para hablar de paisaje aunque sí desarrollaron algunos jardines con fines meramente estéticos y contemplativos.¹²

Este marco referencial, por tanto resulta excluyente y reductivo para evaluar aquellas sociedades que expresaron su cultura del paisaje a través de otras manifestaciones culturales distintas a las artes pictóricas y literarias. Podríamos decir que la cultura del paisaje en las sociedades precolombinas queda plasmada no en reelaboraciones abstractas, literarias o representaciones visuales del paisaje, sino directamente en la misma configuración del territorio. Su sensibilidad paisajística se evidencia en que las intervenciones en el territorio parten de una atenta lectura del

10 Estas condiciones serían: el uso de una palabra para nombrar paisaje, una literatura oral o escrita que se refiera al paisaje y su belleza, la existencia de representaciones pictóricas del paisaje, y por último, la creación de jardines cultivados por placer. Maderuelo (2007: 13)

11 Rostworowski (2007: 42)

12 Ludeña (2008: 66) citando a L. Mattos.

mismo, modelándolo para aprovechar lo que la naturaleza le podía ofrecer o para crear condiciones productivas favorables. A parte de los jardines referidos por Matos, tal vez no se pueda hablar de una modelación del territorio y la naturaleza para obtener un goce estético en sí mismo, pero esto no descalifica su calidad estética, derivada del equilibrio en el manejo de los distintos factores de la complejidad del mundo precolombino.

Siendo evidentemente problemático hablar de *paisaje precolombino* bajo los términos *artísticos* de Maderuelo y Berque, es también cierto que es un término que tiene distintas acepciones. En geografía, *paisaje* es un concepto impreciso cuya ambigüedad no es acorde con la especificidad científica requerida para su clasificación y análisis (Cosgrove 1998: 13). Y es que *paisaje* va más allá de las disposiciones de fenómenos naturales y humanos, incluyendo una composición de ese mundo y una manera de verlo. La subjetividad que esto implica se ha resuelto en la pintura y la literatura a través de convenciones para representarlo y hablar sobre él, convenciones que homogeneizaban de cierta forma la acepción artística del término como una experiencia privada y esencialmente visual. La subjetividad de esta acepción es evidentemente problemática para la geografía, para la cual *paisaje* se asocia en cambio al estudio del impacto de la acción del hombre sobre el entorno físico. Es por ende un producto social resultado de la transformación colectiva del hombre sobre la naturaleza (Cosgrove 1998: 14).

Es evidente que *paisaje* es un término con distintas significaciones entre las que tendríamos que encontrar aquella con la que podamos relacionar la modelación territorial operada por los prehispánicos. El hecho que no existió en esta práctica una intencionalidad artística declarada, excluye el uso de la acepción artística del término, siendo más afín el sentido que le da la geografía. Canziani se aproxima a esta noción cuando se refiere al “*contexto territorial, entendido no como mero ámbito geográfico sino como el conjunto de modificaciones espaciales realizadas por la sociedad asentada en ese territorio.*” (Canziani: 1998: 28). Entendiendo que la adaptación de las culturas precolombinas al inhóspito territorio andino se logró a través de la destreza para domesticarlo¹³ a través de sus obras, es tal vez más acertado ceñirnos al concepto de *paisaje cultural* utilizado por el Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco,¹⁴ que lo define así:

“Existe una gran variedad de paisajes que son representativos de distintas regiones del mundo. Obras conjuntas de la naturaleza y la humanidad, expresan una larga e íntima relación entre los pueblos y su ambiente natural. Algunos emplazamientos son el reflejo de técnicas específicas del uso sostenible del territorio, considerando las características y límites del entorno natural donde se establecen, que garantizan y mantienen la diversidad biológica. Otros, que en las mentes de las comunidades están asociados con poderosas creencias, tradiciones y prácticas artísticas, encarnan una excepcional relación espiritual de esos pueblos con la naturaleza... Los paisajes culturales – terrazas cultivadas en

13 Domesticación que se refiere a lograr adaptar plantas y animales a difíciles condiciones climáticas y geográficas, así como al territorio en el sentido de modelarlo para aprovechar sus posibilidades o crear condiciones productivas favorables.

14 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. World Heritage. <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape#2> . Enlace 17/7/2010

*empinadas montañas, jardines, lugares sagrados...- testifican del genio creativo, desarrollo social y la vitalidad imaginativa y espiritual de la humanidad.*¹⁵

Este amplio concepto establece tres grandes categorías para abarcar la diversidad de paisajes culturales a los que se refiere:

1.- Paisajes diseñados y creados intencionalmente por el hombre, abarcando jardines, parques e intervenciones de modelación del paisaje frecuentemente asociadas a complejos religiosos o edificios y complejos de otra naturaleza.

2.- Paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados, que respondieron inicialmente a necesidades sociales, económicas, administrativas o religiosas, desarrollándose hasta su estado actual en respuesta a su entorno natural, reflejando este proceso de evolución en su forma y elementos constitutivos. Estos pueden ser de dos tipos:

a)- Paisaje relicto, cuyo proceso evolutivo ha concluido en algún momento en el pasado, pero cuyos vestigios son aún distinguibles.

b)- Paisaje continuo, cuyo proceso evolutivo sigue en marcha y que muestran evidencia material de su evolución en el tiempo. Éstos mantienen un rol activo en la sociedad contemporánea estando estrechamente asociados a modos de vida tradicionales.

3.- Paisajes asociativos, que se caracterizan por las poderosas asociaciones religiosas, artísticas o culturales con los elementos naturales, antes que por la evidencia material de la cultura, que puede ser insignificante o ausente del todo. No están asociados a usos sino a relaciones sagradas y no materiales.

Mujica (2009) precisa que

“El concepto de paisaje cultural va más allá de lo escénico, y por ello no debemos confundirlo con la riqueza paisajística natural o cultural... El énfasis, lo que lo hace diferente, es la interacción entre ambos elementos, entre la sociedad humana y la naturaleza”.

El paisaje que se construye entonces como consecuencia de un manejo utilitario del territorio y no por una voluntad estética coincide con la esencia utilitaria del paisaje precolombino. El concepto de *paisaje cultural* es adecuado para clasificar las manifestaciones culturales producidas en el territorio por el hombre precolombino pues no circunscribe el concepto de paisaje a una valoración estética del territorio, sino que tiene un carácter amplio, incluyendo también a manifestaciones singulares de los procesos de interacción de los pueblos con su ambiente (Huamaní 2009: 63). El carácter holístico y complejo que la definición de paisaje cultural parece afín con el también complejo y multidimensional manejo del territorio precolombino, cuyas diversas manifestaciones, como veremos más adelante, coinciden con las distintas categorías que propone. Por lo tanto desde ahora nos referiremos aquí al paisaje precolombino aludiendo a los términos del concepto de paisaje cultural.

¹⁵ Definición de la Unesco de los *Cultural Landscapes*. Para ver la definición ampliada y sus categorías, ver el enlace especificado en la nota anterior. Traducción de V. Crousse

Territorio y paisaje cultural precolombino

Desde el neolítico y el inicio de la producción agrícola, el hombre precolombino generó distintos tipos de paisajes culturales a través de las modificaciones que introdujo en el territorio peruano, de gran diversidad geográfica y ambiental. La modelación territorial responde a los distintos procesos que el hombre fue desarrollando para posibilitar la producción agrícola que les asegurara su supervivencia. Esto supuso una paulatina domesticación de especies vegetales y animales así como la domesticación (modelación) del territorio, tanto para mitigar las dificultades productivas impuestas por la configuración territorial, como para potenciar las condiciones favorables de la misma. Se produjo una amplia gama de paisajes culturales (Canziani 2009: 36-38) que analizaremos aquí tomando como punto de partida la caracterización que hace Ludeña del paisaje precolombino.¹⁶

Las imágenes que acompañan esta caracterización nos permitirán evidenciar los criterios que siguió el autor, como son las relaciones entre obra/entorno y las transformaciones formales y de significados que éstas operan sobre el territorio preexistente. Pero también nos permitirán hacer una primera identificación de estos casos en base a la clasificación de los paisajes culturales de la Unesco, siendo el reconocimiento de dichos paisajes una labor que aún está por construirse en el Perú.¹⁷

Principios de modelación territorial del paisaje cultural precolombino

La cosmovisión y sus principios aplicados al territorio y a las construcciones en él insertas, da como resultado el conferirles características formales a grandes rasgos comunes a las distintas culturas y épocas prehispánicas.

Es necesario identificar cuáles son las cualidades espaciales y estéticas distintivas del paisaje precolombino, componiendo un conjunto de referentes conceptuales y formales propios de la tradición local, que pudieran ser aplicados en las intervenciones con pretensiones paisajistas o no en el espacio público contemporáneo peruano.

Proporcionalidad: Sentido de proporción dado por la inmensidad del paisaje, con la que las obras no intentan competir. Su escala humana sirve más bien como equilibrio de esta inmensidad. Son la marca o contrapunto en el paisaje que hace evidente su magnitud trascendente, funcionando como el detalle que complementa la inmensidad del paisaje natural. Esta relación entre proporciones (lo amplio/el detalle) también se manifiesta dentro de las mismas construcciones, en una especie de ordenamiento fractal del cosmos.

Austeridad: El paisaje peruano, ya sea en sus variantes desérticas o montañosas en

16 Ludeña (2008: 61-70). Tomamos la categorización del autor como punto de partida para establecer un análisis personal de estas categorías.

17 Mujica, Elías. En la rueda de preguntas del congreso *El páramo, ¿paisaje cultural?* De Loja 2009, alude a la desarticulación entre los mecanismos de reconocimiento de estos paisajes a nivel local, nacional e internacional, como primer obstáculo para su inscripción como espacios que merecen ser conservados y protegidos. Paradójicamente, a pesar de la gran cantidad y valor universal de los paisajes culturales en nuestro país, pocos están en la lista de la UNESCO. Pero este es un problema que no depende de la falta de ellos sino de la inmovilidad de las autoridades respectivas.

<http://www.youtube.com/watch?v=ZZqieUMuXNk> Enlace 12/09/10

los que se desarrollaron las culturas precolombinas, es duro y difícil, incluso hostil. Su carácter austero y esencial ha transmitido estas mismas características a las obras que en él se construyeron.

Síntesis: La esencialidad de las construcciones deriva de su carácter utilitario. En ellas se incluyen solo los elementos que son esenciales para cumplir sus funciones. La suntuosidad se lograba a través de una mayor destreza y cuidados técnicos y de elección de materiales que redundaban en mejor calidad constructiva. Las intervenciones murales o pictóricas en las estructuras arquitectónicas no eran decoraciones preciosistas si no instrumentos con fines determinados, incluidos solo cuando eran necesarias las funciones rituales o religiosas. Esto contribuyó a lograr una síntesis y esencialidades extremas en las construcciones.

Geometría: Las líneas y formas sinuosas y orgánicas del paisaje se complementan con el sistema de ordenamiento geométrico en que se basaban las construcciones.

Precisión: Gracias a la destreza técnica alcanzada, las construcciones denotan distintos niveles de acabados, dependiendo si eran centros rurales o arquitecturas monumentales. En éstas se encuentra el más alto grado de precisión y exactitud constructiva, las líneas son rectas, los ángulos son exactos, aspectos que están en el origen de su limpieza y formal y de su elevado nivel estético.

Materialidad y color: Se utilizan los materiales presentes en el territorio por lo que las construcciones se mimetizan armónicamente con el paisaje. En lugares desérticos de la costa, se construye a base de ladrillos de adobe (tierra y agua secados al sol), en paisajes de la sierra será la piedra y el granito el material utilizado. El color se aplica sobre las construcciones de tierra, con pigmentos naturales y minerales.

Racionalidad: Uso racional de los medios y recursos empleados en la construcción, en el uso del suelo, en la correspondencia entre el tamaño del asentamiento y los recursos y medios disponibles. Así mismo, en el desarrollo de diferentes tipologías según las condiciones productivas y medioambientales y en la adopción de medidas frente a los desastres naturales (Canziani 1991: 36).

El valor estético de las obras precolombinas no es una finalidad en sí misma si no una consecuencia de la comunión entre lo utilitario, lo ritual y lo sagrado, y es resultado de la armónica relación con la naturaleza.

Por otra parte, el alto grado de refinamiento estético y técnico alcanzado en la cerámica y en el arte textil precolombinos demuestran que si bien es cierto la belleza no era un valor en sí mismo, sí había un reconocimiento y valoración estética de sus obras. Tan es así que en sus motivos decorativos encontramos un tratamiento estético de geometrías y síntesis de formas naturales y estructuras del paisaje (Ruiz Durand 2004).¹⁸

Espacialidad precolombina

Vemos que cosmovisión, espacialidad y paisaje cultural precolombino son partes

¹⁸ El artista e investigador Jesús Ruiz Durand en *Introducción a la iconografía andina*, realiza un minucioso trabajo de recopilación y estudio de los principios geométricos de las distintas estructuras compositivas de los tejidos precolombinos.

de una misma unidad. El espacio territorial era el medio donde se vinculaba el mundo tangible y el mundo cósmico.

La espacialidad precolombina es unitaria, busca la continuidad territorial y el equilibrio entre los elementos presentes en el paisaje, que le sirven al hombre para organizar su orientación, que logra también insertando elementos referenciadores construidos cuando no los hay.

La espacialidad precolombina tiene una dimensión abstracta ya que no está limitada a lo que abarca la mirada, proyectándose más bien a cientos o miles de kilómetros mediante ejes imaginarios o líneas físicas sobre las cuales alineaba ciudades o lugares sagrados. Es multidimensional ya que el cielo y la observación de los fenómenos astronómicos es fundamental para ordenar la espacialidad en el territorio (Salaverry 2007^a: 261-286).

La colonia: una nueva manera de entender y operar en el territorio

Desde 1532 en que los conquistadores españoles destronan al inca Atahualpa, se instaura progresiva pero rápidamente un nuevo modo de operar en el territorio. Para el colonizador, el territorio no representa un espacio sacralizado sino una fuente de recursos a explotar, desmitificándolo y convirtiéndolo en objeto de dominio y fuente de recursos para acceder el progreso. Desarticulada la cosmovisión precolombina, los dioses dejan de estar *en* la naturaleza para ubicarse *fuera* de ella como una nueva deidad omnipotente. Desacralizado el territorio, se convierte en un lienzo en blanco sobre la que se puede actuar a conveniencia bajo la idea de que la naturaleza está al servicio del hombre. La extirpación de idolatrías no estuvo circunscrita a cancelar las imágenes y ritualidad nativas, incluyendo también los objetos y elementos del paisaje llenos de significado mágico religioso. Con el tiempo, la explotación de los recursos naturales “*también cumplió con el cometido de separar territorio y paisaje como una unidad intrínseca de la experiencia humana.*” (Ludeña 2008: 76). Esto se logró con las mismas prácticas de superposición de sentidos con las que el cristianismo borró de Europa los cultos paganos¹⁹: sobre un *Apu*, sagrado por sí mismo, se construye una iglesia o una imagen de la religión cristiana.

Así, se borró de la conciencia colectiva la sacralidad intrínseca de la naturaleza, pasando a ser el entorno donde se insertan los verdaderos objetos de culto. Esta nueva visión significó un radical cambio en el paisaje tanto a escala territorial, del sistema urbano y de la relación con los espacios domésticos.

A nivel territorial la vasta explotación minera y las ciudades surgen como grandes artificios concentrados y contrapuestos al mundo natural, en exacerbada contraposición entre lo construido y lo natural.

En las ciudades, la base de la transformación del paisaje estuvo guiada por los conceptos del *urbanismo seco* y del *verde artificializado* (Ludeña 2008: 71), térmi-

¹⁹ Como explica Mircea Eliade en sus trabajos *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, *Tratado de historia de las religiones* y *Lo sagrado y lo profano*.

nos que Ludeña acuña para describir los primeros intentos de modelar el espacio público a través de alamedas y a la posterior tendencia versallesca de modelar la vegetación en los nuevos parques urbanos y jardines de mediados del siglo XVIII. La modelación de las especies vegetales y su ordenamiento bajo la geometría y racionalidad cartesiana llega hasta nuestros días incuestionado y arraigado en la mentalidad colectiva, por el cual el verde no manipulado es una señal negativa para la ciudad. La principal herencia paisajística del barroco es que el verde no tiene valor por sí mismo en cuanto elemento natural, justificándose su presencia solo si adquiere carácter decorativo del topiario o, en palabras de Ludeña, si se convierte en *verde artistizado* (Ludeña 2008: 73).

Con la colonia se adoptan las artes de la pintura mural, de lienzo y de la estatuaria religiosa, introduciendo modelos y patrones iconográficos europeos a través de los cuales se difundía la religión cristiana, creando imágenes que decoraron las iglesias y conventos que se multiplicaban en el territorio andino. Estos temas iconográficos eran copiados y reproducidos por los indígenas, que aprendieron que el arte es representación. Esta es otra herencia importante de la época colonial que, como veremos más adelante, pervive también en el arte público contemporáneo.

El paisaje republicano

La República se instaura luego de la independencia del reino español en 1821. A partir de mediados del S. XIX, Lima se convierte en una ciudad cosmopolita gracias al intercambio comercial con Europa, de exportación de materias primas como el guano, caucho y minería, y de importación de tecnologías de la industria como vías férreas, sistema de trenes, tranvías y alumbrado a gas.

Se importaron los modelos haussmanianos de estructuración de la ciudad ²⁰ que revolucionaron la concepción misma de lo urbano (Gunther y Lohmann 1992: 231) dejándose de lado la ciudad conventual y encerrada en sus propios espacios interiores para adoptar un modelo de ciudad volcada al exterior, asumiendo la calle el estatus de lugar público por excelencia.

Junto con las primeras grandes ejes y avenidas arboladas que irradiaban el tejido urbano desde su núcleo hacia los alrededores, se establecen grandes parques urbanos en los cuales poder desarrollar esta nueva “vida hacia afuera” de paseos, recreación, socialización, así como de representación simbólica. Surge así el arte público, los monumentos y la estatuaria conmemorativas como elementos importantes de la configuración del paisaje urbano. A falta de artistas peruanos, escuelas de arte y técnicas escultóricas (fundiciones o canteras) las esculturas y monumentos se importaron de Europa, introduciendo las maneras de la estatuaria conmemorativa decimonónica principalmente a Lima y desde ésta a las provincias. Esta influencia se prolonga pues los primeros escultores peruanos se formaron en Europa o incluso cuando se fundan las escuelas de bellas artes se traen maestros europeos para dirigirlos. Podría decirse que la gran herencia de la República es la estatuaria y los monumentos conmemorativos de figuración realista como modelo de escultura pú-

20 En el período del *trazado axial, afrancesado e ilustrado*, según Ortiz de Zevallos. (1992: 21)

blica por excelencia y que llega incuestionado hasta el Perú contemporáneo.

Por otro lado, en el paisaje rural, la construcción de la red ferroviaria primero y la posterior red vial terrestre, se convirtieron en elementos de la nueva estructuración del territorio y modelación del paisaje. Los campamentos y complejos metalúrgicos así como las represas transformaron y domesticaron el paisaje nativo e intocado.

La relación con el paisaje estuvo asociada a procesos extractivos en la primera mitad del siglo XX, y en la destrucción del paisaje debido a los modelos de producción capitalista de la segunda mitad, trabajando contra la naturaleza para obtener beneficio económico (Ludeña 2008: 73-75).

Paisaje del s. XX

En la década de 1920 surge el indigenismo, un movimiento intelectual y artístico que buscaba dotar de identidad peruana la producción cultural, dominada hasta ese momento por la influencia europea. Este movimiento es un primer acercamiento al pasado precolombino y al bagaje cultural autóctono, que es revisado como referente artístico y cuya iconografía es integrada sobre todo a las artes decorativas.²¹

Pero en las artes plásticas, el indigenismo supuso una innovación temática pero no estructural, siempre dentro de los patrones formales de la pintura y escultura europeas. En el ámbito de la arquitectura y el urbanismo se da este mismo escenario, siendo el estilo imperante de los edificios bajos el neocolonial. *“Este estilo fue el complemento natural del indigenismo que campeaba en la pintura y literatura.”* (Gunther y Lohmann 1992: 258).

A nivel urbano se proyecta el Parque de la Reserva, importante parque público cuya construcción (1926 – 1929) se llevó a cabo con el diseño del arquitecto francés Claude Sahut y la conducción del ingeniero Alberto Jochamowitz, participando escultores peruanos bajo la orientación indigenista de José Sabogal, creador de la *Huaca Ornamental*²².

Planteado como un parque-monumento para honrar a los reservistas que durante la Guerra con Chile, este parque se inscribe como una mezcla ecléctica entre los principios proyectuales europeos, la estética indigenista de los elementos decorativos y mobiliario y el carácter conmemorativo de los monumentos militares ecuestres. Luego del Parque de la Reserva, Lima no repite la experiencia del parque urbano. Este ejemplo, con todas sus contradicciones, es el primer intento relevante de búsqueda de nuevas maneras de acercarse al bagaje cultural peruano y a buscar una redefinición del paisajismo peruano.

Durante el gobierno de Leguía (1919-1930) se dota a la ciudad de Lima de una importante colección de escultura pública y conmemorativa, con el objetivo de

²¹ Ver el libro *Helena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna* donde se estudia la exitosa reinterpretación de la iconografía y artes textiles precolombinas por las hermanas Izcue.

²² *Huaca ornamental o Huaca Mochica*, pequeña construcción en el parque a usanza de los pabellones de las ferias internacionales.

monumentalizar la ciudad y crear espacios escenográficos en el paisaje urbano. Este es el único momento de la historia peruana en que se da un verdadero programa de transformación urbanística de la mano de un programa de arte público.

Esta es la etapa de la *ciudad irradiada*, se da un proceso de modernización que no considera el impacto ambiental. Al mismo tiempo que se crean importantes ejes viales urbanos, se monumentaliza la ciudad y se urbanizan terrenos de cultivo, formándose suburbios a los que los habitantes del centro migran, adoptándose el modelo anglosajón de ciudad jardín de lotes privados y con viviendas unifamiliares (Ortiz de Zevallos 1992: 21).

En el Centro de Lima se destruyen sistemáticamente las casonas coloniales y republicanas para dar paso a la “modernización” del Centro, convirtiéndolo en el centro económico de la ciudad, lo que favoreció la especulación edilicia y la importación de tecnologías y materiales constructivos modernos (Gunther y Lohmann 1992: 249). La llegada del concreto armado permitió la construcción de edificios de altura dentro de un contexto que se elevaba un promedio de veinte metros, dejando sin efecto la norma que prohibía construir más alto que la torre de Santo Domingo.²³

El paisaje urbano del Centro histórico cambió radicalmente de un paisaje eminentemente residencial, horizontal, homogéneo y organizado con trama y tipología colonial, a un paisaje discontinuo, tanto estilísticamente como en cuanto a alturas y usos. Esto colaboró significativamente con el deterioro y degrado de la ciudad, sofocada por una verticalidad excesiva y por la sobrecarga que significó su conversión a nuevo centro económico y comercial, construyendo edificios pero sin adecuar los servicios y la red vial a este nuevo uso.

La ciudad popular

La migración masiva de población rural hacia las ciudades de la costa y principalmente a Lima, se produjo por el agudo empobrecimiento del país como consecuencia del crac de 1929. La crisis económica trajo inestabilidad política que se tradujo en un Estado incapaz de generar planes sociales y urbanos para hacer frente a la ola migratoria que seguía su acelerado curso. La migración se tradujo en un enorme crecimiento urbano informal y paralelo que hizo colapsar los recursos y servicios de las ciudades.

Hasta 1930, Lima solo había crecido hasta un pequeño cinturón externo a lo que fueron sus murallas. Pero entre 1930-1970 y debido a los procesos de migración masiva, Lima se vuelca descontroladamente sobre sus tres valles, ocupándolos con baja densidad en un proceso intensivo de urbanización de terrenos de cultivo. Este es el período de expansión de la ciudad,²⁴ en el que se acentúa su aspecto árido debido a la pérdida de reservorios naturales de agua subterránea producto de a la urbanización acelerada, la pérdida de terrenos agrícolas y la mala gestión de aguas de regadío.²⁵

23 Orrego Penagos, Juan Luis. Blog de Historia del Perú, América Latina y el mundo, siglos XIX y XX. <http://blog.pucp.edu.pe/archive/1407/2010-4-7> Enlace 08/09/10

24 Ortiz de Zevallos (1992) califica esta etapa como *Ciudad expansiva*.

25 Ortiz de Zevallos (1992: 27) reporta que de 1992 a 2002 Lima perdió el 40% de sus áreas

Entre 1940 y 1961 se da la explosión demográfica más alta, con un crecimiento poblacional del 172 %. Es de considerar que este crecimiento es sobretodo registrado en los sectores marginales de la ciudad: en 1988, el 50% de viviendas del área metropolitana estaba ubicada en asentamientos informales (Ortiz de Zevallos 1992: 29).

Se forma así un gigantesco cinturón periférico de *pueblos jóvenes* que circunscribe a la ciudad formal entre el borde costero y la ciudad informal. *“Hoy Lima es una gigantesca barriada con pequeñas porciones de ciudad consolidada”* (Ludeña 2008: 76). Esto ha supuesto una verdadera revolución en el paisaje limeño, creando realidades urbanas y sociales opuestas y paralelas: una ciudad formal y consolidada, organizada en distritos ubicados en la llanura entre el borde costero y las primeras montañas de los Andes y una gigantesca periferia con un ritmo de crecimiento acelerado, que se ubica en estas montañas y sus quebradas, tapizándolas mediante malabares constructivos que permiten aprovechar hasta el último metro disponible. Simultáneamente se producen dos paisajes urbanos distintos,

“la producción oficial y otra que se da fuera de su radio de alcance: aquella cuyos sentidos y mecanismos se oponen diametralmente a los de la cultura oficial y a los establecimientos del sistema actual del Estado, y que paradójicamente ha marcado la pauta de construcción de la ciudad peruana del último medio siglo, a pesar de que casi la totalidad de esfuerzos de inversión estatal se han dado a sus espaldas.” (Takano y Tokeshi 2007: 13)

Este no es un fenómeno circunscrito a la capital, si no que se repite, en distintas medidas, en cada ciudad de la costa, e incluso algunas de la sierra. Es un proceso de auto urbanización que se inicia con la ocupación de terrenos públicos o privados por un grupo migrante, para luego construir las viviendas, y posteriormente, mediante la organización vecinal, pedir a las autoridades el reconocimiento de este nuevo pueblo joven y exigiendo la dotación de servicios públicos como agua, luz, alcantarillado u vías de acceso. El proceso de transformación de pueblo joven a ciudad popular puede tomar décadas, pero, como resultado de su origen y su mismo proceso de formación, ésta carece de espacios públicos proyectados.

Actualmente, los pobladores de la ciudad popular son la tercera generación urbana de los primeros migrantes, constituyendo algunos distritos populares una emergente clase media integrada a los sistemas productivos y de comercio. En Lima el 40% de la población vive en barrios populares y dos tercios de la vivienda en el Perú es autoconstruida (Takano y Tokeshi 2007: 12-15).

agrícolas.



Paisaje de Lima: paralelamente conviven los pueblos jóvenes, la ciudad popular y ciudad neoliberal consolidada

La ciudad neoliberal y el espacio público

La década de 1990 marca el fin del terrorismo que asoló el país por veinte años. El espacio público es el lugar donde se exorciza el enclaustramiento forzado que se vivió durante ese período y es ahí donde se reflejan las motivaciones y tendencias del paisajismo desde los años 90. Este se caracteriza por una corrupción del paisaje y un paisaje corrupto por actitudes de todo vale y dejadez política así como de la irrupción de la economía neoliberal (Ludeña 2008: 76-77).

Luego de esto y en paralelo al fenómeno de la ciudad popular, el Perú y Lima en especial se vuelcan en el sendero de la economía neoliberal, privatizando los servicios básicos a compañías transnacionales. No hay un plan predeterminado de actuación, Lima se deja llevar hacia la economía global. Pero, según Ludeña, este cambio económico no tiene repercusión en el ordenamiento urbano, pues la ciudad no se adecua según un plan para hacerla apta y funcional para una economía de redes, acomodándose a ésta improvisadamente. *"La imposición de lógicas derivadas del actual modelo económico pasa por alto criterios mínimos como planificación o sostenibilidad."* (Takano y Tokeshi 2007: 41). Sin embargo se pueden identificar ciertas evidencias de una adaptación de la ciudad al sistema neoliberal, como la casi total desaparición de su tejido industrial y su reemplazo por la proliferación de la economía de bienes y servicios, organizados en precarios clusters. Lima participa de la globalización, pero no está inmersa en ella.

Como otras ciudades latinoamericanas tocadas por el proceso neoliberal, Lima ha experimentado al principio cambios de fachada que luego se han hecho estructurales: los megaproyectos de la empresa privada invaden la ciudad, que termina moviéndose según los intereses del capital (Ludeña 2006). Esta ola neoliberal contribuye también en la transformación del paisaje urbano, con edificios-logotipo de las transnacionales, que surgen en cualquier punto de la ciudad como verdaderos *landmarks* verticales y vidriados que referencian el paisaje eminentemente horizontal, desértico y polvoriento.

El paisaje y el espacio público contemporáneo peruano

En los últimos ocho años,²⁶ se han creado una serie de parques metropolitanos, los Parques Zonales, en el intento de crear desahogos verdes en el cinturón de de barrios populares asentados en los áridos cerros del Este. Estos parques zonales son cinco: Sinchi Roca (Comas), Lloque Llupanqui (Los Olivos), Capac Yupanqui (Rímac), Cahuide (Ate Vitarte), y Huascar (Villa el Salvador).²⁷

A pesar de su innegable utilidad como desahogo ecológico y de esparcimiento, resultan ciertamente insuficientes frente a la inmensa superficie de territorio recubierto y convertido en ciudad. Prácticamente no quedan espacios libres en ella, y la *“incapacidad de planificar los servicios en la ciudad”* (Takano y Tokeshi 2007: 33) y la falta de planeamiento de su expansión urbana la ha privado de áreas naturales y agrícolas cercanas. Aunque tienen un planteamiento básicamente recreacional (con piscinas y campos deportivos) algunos, como el Parque Huascar, ponen mayor énfasis en el aspecto ambiental, constituyéndose tal vez en los ejercicios de paisajismo más claro en el espacio público de Lima de las últimas décadas.

Paralelamente, en el Centro de Lima se han llevado a cabo proyectos de puesta en valor de espacios urbanos preexistentes y de creación de nuevos espacios públicos con planteamiento paisajístico, como la Alameda de las Malvinas, el Parque de la Muralla y la Alameda Chabuca Granda, estas últimas intervenciones complejas de diseño e intervención paisajista que intentan recuperar para la ciudad la ribera del río Rímac.

Ludeña (2008: 77-80) clasifica la producción paisajística realizada desde los años noventa a nivel nacional, diferenciándola en los siguientes criterios: la búsqueda de una identidad nacional o de adherir a un estilo internacional, la producción formal o informal, la teatralización autorreferencial de la identidad o producción de intención ecológica, aunque no se incluye en su categorización el caso de los Parques Zonales.

De todos modos, la clasificación de Ludeña es muy completa, por lo que nos ceñiremos a ella para establecer los siguientes ejemplos de la producción paisajística contemporánea en el espacio público peruano.

26 Durante la gestión municipal de Luis Castañeda Lossio, elegido alcalde de Lima en el 2002 y reelecto en el 2006.

27 Datos de la página de SERPAR LIMA (Servicio de Parques de Lima).
<http://serpar.munlima.gob.pe/index2.html> Enlace 21/6/2010



PAISAJE CHICHA²⁸ ACULTURADO

Obras que mezclan múltiples referencias temáticas, técnicas y materiales. Estas obras conforman entornos que resultan descontextualizados del resto de la ciudad tanto formal como culturalmente, configurando paisajes postizos y artificiales.



PAISAJE DEL NEO NACIONALISMO REGIONAL

La búsqueda de una identidad regional ha producido un neoneo-nacionalismo urbanístico, con obras auto celebratorias de la identidad de cada ciudad. Con la teatralización de lo propio y la referencia banal a la historia y tradición locales, se cae en el populismo urbanístico y el *kitsch*.



PAISAJISMO CHICHA DE REGISTRO PROFESIONAL

Constituyen el 80% de lo hecho en los espacios públicos en los últimos años. Dominado por la retórica de la chicha popular, con mezcla de colores, formas y materiales. Como ejemplo El *Parque del Amor*, en Lima, cuyas bancas le deben su influencia a las proyectadas por Gaudí en el Parc Güell de Barcelona.

28 Según J. Thieroldt, el término *chicha* tiene su origen en la *música chicha*, que terminó de formarse en el Perú a fines de la década del 70, fusionando los ritmos tropicales (cumbia colombiana y venezolana, el mambo y la guaracha) con melodías andinas (huayno), musicalizada con instrumentos electrónicos propios del rock. Esta mezcla musical entre lo selvático, lo andino y lo criollo costeño es reflejo de las sociedades pluriculturales como la limeña, por lo que el término *chicha* se usa desde los ochenta para referirse a la cultura híbrida del mundo popular urbano, en que con un gran afán de fusión se mezcla improvisadamente estas tres influencias. Para autores como Blume, la *chicha* es una síntesis caótica de múltiples y distintos aportes. Thieroldt, Jorge. *La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros*. En: *Debates de Sociología*. Pucp. No. 25-26. 200-2001. Págs. 187-211. Blume, Ricardo. *Buenas gentes pero muy especiales*. En: *Debate* No. 58. Lima, noviembre 1989.

PAISAJISMO POPULAR DE LA TRADICIÓN NAIVE

Elabora imágenes de elaborada factura artesanal, ingenuidad en sus intenciones y mezcla entre artificio y paisaje local. Un ejemplo de esto es el *Parque de la identidad Huanca*, mostrado en la foto del extremo derecho, otro espacio que tiene una clara influencia formal del Parc Güell de Barcelona.



PAISAJISMO DE TRADICIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL

Cercano a conceptos y diseño de la producción internacional. Son obras diseñadas por arquitectos formados con matriz europea italo-ibérica, con clara influencia del urbanismo barcelonés. En Lima, existen ejemplos como el Parque Central de Miraflores y la Alameda Chabuca Granda (en las fotos) pero también hay ejemplos en Arequipa, Ayacucho y Huancavelica.



PAISAJE DE TRADICIÓN URBANO POPULAR. LOS JARDINES DE BARRIADA

Paisajismo espontáneo de intención ecológica en la ciudad popular. Parques residenciales autoconstruidos por los pobladores en el espacio público. Surgen para hacer frente a la aridez de los cerros circundantes de Lima.



NUEVO PAISAJISMO: PARQUES DE RETIRO

Surgimiento de los cementerios-parque como un acontecimiento importante del paisajismo peruano. Grandes extensiones de verde sin obstáculos, con superficies de agua y zonas de agrupamiento de árboles a modo de protección. Son parques con un diseño paisajista pero no para el disfrute del ciudadano.





NUEVO PAISAJISMO: EL ECOJARDÍN “SILVESTRE”

Otro tipo de paisajismo diseñado pero más cercano a los eco-parques de los ochenta y noventa. Son parques orientados a la sensibilidad por lo natural y silvestre. Ejemplos en Lima: Parque Metropolitano del río Rímac y Parque Loma Amarilla en Surco.



PAISAJISMO DE PREEXISTENCIAS. ESPACIOS HISTÓRICOS

Estas intervenciones son cercanas a la categorización del paisajismo de la tradición académico- internacional, pero con la condicionante que las remodelaciones de espacios históricos no permite grandes cambios en su configuración tradicional, con pocas licencias proyectuales a los diseñadores.

El arte en los espacios públicos contemporáneos peruanos

Se pueden identificar en esta revisión los criterios que sustentan estos proyectos, como son la representación y la anécdota como elementos articuladores de la transmisión de contenidos y mensajes; la inclusión de escultura y estatuaria como vehículo de esos contenidos; el verde y el tratamiento paisajístico como marco o fondo de estos elementos escultóricos, pero que pocas veces son en sí mismos el elemento donde se materializa la propuesta conceptual del proyecto;

Además de estos ejemplos, el trabajo de inventariado de gran parte del arte público de Lima (Crousse y Hamann 2007) así como la observación de distintos ejemplos de arte en los espacios públicos de diversas ciudades y pueblos del Perú, nos permite constatar ciertas características y problemáticas recurrentes:

En relación al arte contemporáneo:

- Se evidencia un anclaje en modelos de escultura pública conmemorativa y en la estatuaria figurativa. Muchos de los ejemplos contemporáneos de escultura pública parecen materializarse con el único objetivo de generar “ilustraciones tridimensionales” a través de la representación de personajes que encarnan la auto celebración de una identidad a menudo aún por definirse.
- Existe también una repetición de tipos, muchas veces desde composiciones escultóricas decimonónicas, que se toman desechando su función conmemorativa, para construir réplicas formales en los nuevos centros de

la ciudad. Éstos, a su vez sirven de modelos a la escultura pública de los nuevos barrios marginales, resultando en cada uno de estas repeticiones, por un lado un empobrecimiento tanto a nivel significativo como formal, y por otra parte la disociación entre obra y contexto. Este fenómeno de repetición también se da desde la capital hacia las ciudades de provincia.

En la relación obra - territorio:

- Preponderancia de obras-objeto, que mantienen su centro significativo en el interior de su propia frontera objetual, cerradas en sí mismas y autosuficientes a sus contextos, que no se abren a la relación con lo que queda “fuera de ellas”.
- El paisaje contemporáneo peruano se construye mediante intervenciones centradas en la representación de figuras retóricas fácilmente identificables y rápidamente digeribles, configurando espacios públicos concebidos para su consumo inmediato y pasivo: son los “*espacios-espectáculo*”.²⁹
- Escasez de obras sustentadas en una relación específica con el territorio. En este sentido, se puede constatar que casi no existen obras que pudiéramos considerar “arte contemporáneo”, pues se ignoran otros objetivos y posibilidades exploradas por el arte público contemporáneo internacional, como la creación de obras-lugar, obras espacializadas que posibilita nuevos espacios de interpretación a través de la percepción y la experiencia de la obra en el tiempo y el espacio; obras como respuesta a preocupaciones y condicionantes de sus contextos específicos, u obras planteadas como medio para generar espacios públicos significativos o para regenerar espacios degradados.
- Se han realizado pocas obras de arte público basadas en el bagaje cultural precolombino de configuración del paisaje. Existen sin embargo algunos artistas contemporáneos que si han orientado su búsqueda artística en la reinterpretación de los valores, principios, técnicas o estética de las obras precolombinas. Sin embargo, estos aportes de arte público van desapareciendo del espacio público debido al desinterés de las autoridades por mantenerlas y preservarlas. Se pierde así la posibilidad que se constituyan en ejemplos de un arte público basado en nuestra especificidad cultural. Esto indica que un arte público cuyo objetivo no sea la representación aún no tienen cabida en el imaginario de nuestras ciudades.

En relación a la gestión del arte público:

- Estas problemáticas están en estrecha relación a la falta, en el contexto peruano, de bases conceptuales de lo que son el espacio público y el arte público, así como las bases metodológicas para que la incorporación de arte público sea beneficiosa para los contextos en que se interviene.
- El vacío conceptual y de criterios va de la mano con un vacío político y administrativo en la gestión del arte público y de los proyectos de espacios públicos en el Perú: la falta de organismos especializados que orienten y gestionen estas prácticas, tanto a nivel de gobierno estatal como municipal, favorece que el planeamiento, creación y gestión del arte público recaiga directamente en las autoridades locales, no preparadas para tales tareas.

29 Definición que acuña Ludeña.

Como consecuencia, se crean intervenciones de pobre factura, a menudo retóricas y ostentosas, que invaden e incluso destruyen lugares con un alto valor urbanístico y paisajístico.

Manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio

Este apartado pretende identificar la supervivencia de valores antiguos en la relación obra/entorno, no por una motivación nostálgica, sino como intento por rescatar la tradición cultural propia de construcción del paisaje, para que su reinterpretación pueda abrir otras posibilidades a los proyectos contemporáneos de intervención en espacios públicos.

En el contexto peruano, la pertinencia de enfocar la búsqueda de estas nuevas posibilidades en la relación obra/territorio se debe, por un lado, a que somos herederos de una base cultural precolombina en la que obra y espacio se confunden sin solución de continuidad y por otro lado, la escasez de arte público que se sustente en la relación con sus contextos hace urgente un giro en esa dirección.

Como hemos visto en los ejemplos de producción de espacios públicos contemporáneos, estos valores esenciales no están siendo aprovechados. Ciertos casos hacen referencia a la tradición precolombina cayendo superficialmente en retóricas conmemorativas del pasado, sin considerarse en profundidad aspectos fundacionales de la tradición precolombina, como son el situarse y organizarse siempre en relación al territorio circundante a través de proporcionalidades, equilibrios, complementariedades, o la síntesis geométrica, la austeridad, el uso racional y sostenible de materialidades adecuadas. Estos aspectos debidamente reinterpretados, podrían ser de utilidad para las obras contemporáneas en los ámbitos del diseño y arte en el espacio público, como medios para lograr una verdadera integración con los entornos y sus especificidades físicas y culturales.

Por otro lado, encontramos que estos valores sí están presentes en la cotidianidad de las labores productivas artesanales del mundo rural contemporáneo, que nos revelan que cuando no hay pretensiones artísticas ni conmemorativas, la conexión obra-paisaje todavía existe.

Bajo una lectura que sobrepasa su aspecto funcional, estas intervenciones utilitarias, arquitecturas e ingenierías populares o patrones de ordenamiento se convierten en potenciales referentes para el arte contemporáneo, como modos de intervenir armónicamente en el territorio.

Los ejemplos que aquí presentaré son parte de mi archivo fotográfico personal de las que llamo *manifestaciones estéticas espontáneas*, que he ido descubriendo y registrando en cada viaje a distintas regiones rurales del Perú.

Es cierto que para reconocer estas obras como provocadoras de espacialidad es necesaria la mirada cultural que las reconozca como tales. Pero esta mirada se va construyendo a través de la sensibilización y del aprender a reconocer estos valores tangibles o intangibles. Y este es el sentido de los ejemplos que planteo en este apartado, de proponerse como un punto de partida para reflexionar en la posibi-

lidad que la construcción del paisaje no pasa necesariamente por diseñar y crear entornos nuevos sino por dar valor a los gestos ya actuados en el territorio. Esta postura propone el aprender a ver y reconocer paisaje como una manera alternativa de construirlo.³⁰

Definición

Llamamos *manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio* a ciertas expresiones contemporáneas que responden a necesidades funcionales y cotidianas de entornos rurales. Estas manifestaciones, que no pertenecen al ámbito artístico, tienen un alto valor estético y se constituyen como *landmarks* que referencian el paisaje, huellas humanas eminentemente efímeras (aunque no necesariamente) que crean *lugares* y cuyo centro significativo es la relación obra-territorio-utilidad. Se convierten en elementos ordenadores del territorio, el cual sin ellas es solo espacio indeterminado.

“La tierra puede ser infinitamente dividida, territorializada, encuadrada. Pero a menos que sea demarcada en alguna manera, la naturaleza por sí misma es incapaz de sensualizar la vida, hacerla atractiva, elevándola por encima de la mera sobrevivencia. El encuadre es la manera como el caos se convierte en territorio. El encuadre es el medio por el cual se delimitan los objetos, se destraban las cualidades y se hace posible el arte” (Groz 2008: 17).³¹

Se desprende que referenciar el territorio tiene ya el valor estético de crear orden. Y decimos que el valor estético de estos elementos, estructuras y patrones de ordenamiento en el territorio es una manifestación espontánea pues no deriva de una búsqueda de efectos y resultados estéticos arbitrarios, sino de la pervivencia de tradiciones artesanales ancestrales y de la armónica interacción hombre/naturaleza.

En este sentido, podrían considerarse como paisajes culturales con un carácter eminentemente contemporáneo y en continua evolución cuya existencia está relacionada a la temporalidad del proceso productivo.

Independientemente de nuestra mirada contemporánea que puede o no reconocerlo, existe efectivamente un valor estético intrínseco de estas manifestaciones, que podemos explicar de dos formas:

La relación con la herencia precolombina

En estos ejemplos cotidianos contemporáneos existe una herencia subyacente de tradiciones ancestrales que las relaciona con lo precolombino. Pero para identificar qué aspectos de esta herencia podemos hoy rescatar y reinterpretar debemos buscar el punto de partida que genera los resultados materiales y visuales que se manifiestan en el territorio.

30 Aquí encontramos una coincidencia con el concepto de paisaje que trata Francesco Repishti, como *“una invención cultural, una transformación de un lugar que puede hacerse a través de una operación concreta y directa o a través de un reconocimiento estético indirecto que se refiere a modelos visuales o artísticos o a esquemas de percepción (es decir, a la mirada que, en la observación de un lugar - o de su imagen -, compone y atribuye el valor de paisaje).” Repishti, Paesaggi in movimento. En: “Dizionario dei nuovi paesaggisti”. Traducción de V. Crousse*

31 Traducción de V. Crousse

Parece evidente que no es en lo formal que esta herencia se manifiesta ya que en ninguno de los ejemplos que mostraremos veremos la reutilización de elementos formales o iconográficos precolombinos. Estas conexiones habrá que buscarlas más bien en las motivaciones detrás de la forma, entendiendo cuáles fueron las respuestas que el hombre dio a los condicionamientos ambientales para satisfacer sus necesidades y qué tienen en común con las manifestaciones contemporáneas.

Podemos identificar como rasgos comunes el aspecto utilitario, la ritualidad intrínseca en los trabajos comunitarios, la capacidad de modelar el territorio mediante una interacción armónica entre hombre/naturaleza como estrategia de desarrollo y producción de los particulares recursos que genera cada medio ambiente (Canziani 2009: 35). Dentro de este aspecto, y fuera del mundo formal e institucionalizado, el agricultor sigue teniendo una relación íntima con la naturaleza, guardando de manera casi oculta o inconsciente trazas de la cosmovisión de sus ancestros, que se revelan en su quehacer cotidiano y productivo.

Estas manifestaciones heredan del mundo precolombino su valor estético no como una cualidad conscientemente buscada sino como consecuencia de un hacer y relacionarse armónicamente con la naturaleza y el entorno.

El proceso emergente

El valor estético de lo emergente reside en que alcanza configuraciones armónicas como resultado de la interacción entre hombre, comunidad, territorio y naturaleza.

El proceso emergente se despliega en el tiempo, durante el cual las intervenciones del artesano/campesino se van adaptando al territorio, al mismo tiempo que lo modifica. Lo emergente aquí se refiere a un orden que se constituye no en base a un plan intencional predefinido, sino por la retroalimentación de todos los elementos del sistema (hombre, comunidad, territorio, naturaleza, clima, etc.)

Estos procesos emergentes son más fácilmente identificables en entornos rurales, donde los procesos temporales de adaptación al medio son más largos y no son alterados por *atajos* a esta adaptación, como sucede en cambio en contextos urbanos modernos por el uso masivo de la tecnología.

Según estos dos criterios, podemos identificar dos grupos de manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio: *configuraciones intencionales* y *configuraciones espontáneas*:

CONFIGURACIONES INTENCIONALES

Constituidas por ordenamientos programados y artificiales en el territorio que derivan de valores heredados a través de técnicas y tradiciones constructivas, productivas y artesanales ancestrales.³²

Estéticas que resultan de la interacción entre paisaje y construcción, logradas mediante faenas comunitarias organizadas en el territorio y en muchas de las cuales pervive un fuerte componente ritual.

³² *Manual de Técnicas constructivas del poblado de Vilcashuamán*. Instituto Nacional de Cultura. 2008.

TAPIZADOS

La disposición del secado de adobes se configura en relación al espacio y al elemento central de la plaza. Se utilizan materiales naturales que provienen del mismo contexto, de tal manera que la arquitectura y el paisaje se integran y complementan.



Plaza y pueblo andino cerca de Huaraz, Ancash.

APILAMIENTOS

Apilamientos de ladrillos de adobe dispuestos en configuraciones que hacen eco a la forma de los cerros de su entorno.



Camino a Caral, Ancash.

GRAFISMOS: CAMINOS

Las caminos de tierra afirmada forman dibujos lineales diversos que toman su forma del territorio que atraviesan. Las líneas son rectas y continuas en los terrenos planos de los valles, complejizándose en su sinuosidad a medida que el territorio se va haciendo montañoso. En su ascenso, forman dibujos rítmicos y zigzagueantes.



San Pedro de Cajas, Tarma, Junín.



Camino a Macchu Picchu, Cuzco.

GRAFISMOS: MUROS

Los corrales de ganado, herederos de la antigua tradición del trabajo comunal con alto grado de especialización. Hechos de muros de piedra, forman configuraciones gráficas que referencian el paisaje.

Algunos de ellos establecen relaciones entre elementos naturales; otros, entre los grafismos de los corrales con elementos importantes del contexto, creando un contrapunto entre lo natural y lo construido.

En otros se evidencia la herencia del principio de complementariedad del mundo precolombino, donde se equilibra la sinuosidad y organicidad del territorio natural con las configuraciones geométricas construidas.



Proximidades de la Laguna Conococha, Ancash. Camino a Chavín, Ancash.



Camino a Ayacucho; San Pedro de Cajas, Junín



Callejón de Huaylas, Ancash



Cieneguilla, Lima.

LADRILLERAS

Grandes hornos abiertos para la elaboración y cocción artesanal de ladrillos. Son verdaderas arquitecturas utilitarias con clara influencia formal de las huacas precolombinas. Cuando el horno deja de funcionar, permanece en el paisaje como vestigio de las labores del hombre en el territorio.

Los ladrillos crudos se disponen en las proximidades del horno en ordenamientos y seriaciones para su secado al sol, y una vez secos, en apilamientos para su almacenamiento en espera de la cocción final.

La técnica de elaboración de ladrillos es heredera de la antigua tradición alfarera artesanal.



Cerca de Wari, Ayacucho.



Pueblo de Ollantaytambo, Cuzco



Huaytará, Huancavelica.

ESCALONAMIENTOS

La triple función de estas escaleras poli funcionales (escalera, acera y canalización del agua) genera una complejidad compositiva dada por el dibujo lineal vertical que forma el canal, dentro de una configuración de planos seriados horizontales. Tienen una evidente relación con las configuraciones logradas por las canalizaciones precolombinas y con los escalonamientos como manera de domesticar los territorios en pendiente.

CANALIZACIONES

Estas canalizaciones abiertas, vienen desde el campo y en su recorrido atraviesan la ciudad formando dibujos que contrastan con la superficie lisa del pavimento empedrado. En el campo, los canales de regadío tienen líneas sinuosas que revelan la voluntad y necesidad de adaptarse a las ondulaciones del terreno.



Plaza de Armas de Quinua, Ayacucho.



Camino a Huanta, Ayacucho.

Puente de piedras en el río. La necesidad de no oponerse a la corriente donde el caudal es más fuerte, obliga a adaptarse a esta dificultad generando una configuración escalonada de las piedras, que convierte este puente en algo singular.



CONFIGURACIONES ESPONTÁNEAS

Formadas por ordenamientos que derivan de una relación espontánea, emergente y sistémica entre comunidad y naturaleza. Estéticas que resultan de la complejidad de un orden orgánico que emerge de la constante adaptación al entorno e integración con la naturaleza.

MARCAS

Conjunto de accidentes geográficos, canales de regadío, construcciones, caminos y corrales que forman configuraciones complejas de marcas, relieves y dibujos sobre el territorio.



Altiplano de Huancavelica.



Altiplano Ayacucho

PARCELAMIENTOS

Límites lineales entre los terrenos cultivables demarcados mediante el ichu, vegetación del altiplano andino. Estos parcelamientos espontáneos no responden a una lógica y organización planificada, creando un orden emergente dependiendo de las distintas etapas del proceso productivo.



Altiplano de Huancavelica.



Paisaje andino cerca de Tarma, Junín.

CONFIGURACIONES CROMÁTICAS

La interacción hombre-naturaleza colorea el territorio convirtiéndolo en un paisaje dinámico, variable y cíclico. Las cualidades pictóricas de algunas labores relacionadas con la agricultura, como la disposición de productos agrícolas para su secado al sol, o el cultivo en los cerros, cambiante según la siembra o la época del año, le confieren al territorio cualidades pictóricas.



Valle del río Fortaleza, Lima



Callejón de Conchucos, Ancash

La interacción hombre-naturaleza colorea el territorio convirtiéndolo en un paisaje dinámico, variable y cíclico.



Paisajes en el departamento de Ayacucho



Salinera de Maras, Cuzco.



Paisaje andino cerca de Tarma, Junín.

RELIEVES CROMÁTICOS

Relieves que crean ritmos volumétricos y fraccionados en el cerro. Cada terraza de cultivo es una parcela independiente, configurando un relieve cromático cambiante. Cada terraza adquiere una coloración individual dependiendo del cultivo o del grado de secado de la sal, pudiéndose transformar en un gigantesco relieve blanco. Los andenes son herencia viva de la domesticación del territorio por el hombre.

Algunas conclusiones

En este análisis se analizan algunas características de las maneras de configurar el paisaje en el Perú en las distintas épocas, así como se delinean algunas posibilidades de desarrollo del paisaje contemporáneo, en concordancia con la especificidad cultural local y con prácticas artísticas o paisajísticas basadas en la espacialidad, como la dimensión vivencial compleja y dinámica de experimentación e interacción con el ambiente.

Remontándonos al pasado precolombino vemos que el paisaje peruano es resultado de respuestas culturales a determinadas condicionantes y necesidades, identificando la cosmovisión como el marco cultural articulador de la comprensión del mundo y que rige y organiza a través de la ritualidad todas las manifestaciones humanas como parte de una naturaleza sacralizada.

La complejidad era parte de esta comprensión del mundo, que se manifestaba en una organización por pares complementarios que completaba cada aspecto de la naturaleza y de la vida del hombre como parte integrante de ella. Cada intervención o acción era un complemento al mundo natural, que en el tratamiento del territorio se traduce en el equilibrio y el sentido de proporcionalidad, en la complementariedad de las partes que forman una unidad, en la racionalidad, en los aspectos utilitarios y sagrados de las construcciones o manifestaciones culturales del hombre precolombino.

La modelación y transformación del territorio estuvo regulada por la cosmovisión y no por una voluntad explícita de *hacer paisajismo*. No hablamos entonces de *paisajes precolombinos*, sino que los relacionamos con el concepto contemporáneo de paisajes culturales, como manifestaciones conjuntas entre lo natural y cultural. Con la colonia se disuelve la cosmovisión como marco cultural, para instaurarse otros modos de relación productiva entre hombre-territorio, cercana a lo que hoy entendemos por explotación de recursos. El nuevo marco cultural que se impone ubica al hombre fuera y sobre la naturaleza, de la cual se sirve para su subsistencia y riqueza, siendo esta nueva lógica la que se ha mantenido en el Perú republicano y contemporáneo.

La desmedida acción de la lógica de explotación del territorio ha marcado la manera de configurar los espacios públicos en el Perú contemporáneo: con el tiempo y los mayores recursos disponibles en estos últimos años gracias a las regalías de la explotación minera, se ha intensificado la producción de espacios públicos que apuntan a una artificialización del paisaje como signo de progreso, prejuiciosamente opuesto al no evolucionado estado originario y natural.

Por tanto los resultados que se logran en las configuraciones de espacios públicos contemporáneos peruanos son bastante lejanos a las enseñanzas que nos aportan tanto el tratamiento territorial y espacial precolombino como el arte contemporáneo especializado y la configuración de espacios públicos de las tendencias internacionales contemporáneas.

Y es que las nociones antiguas de modelación del territorio no están reñidas con la contemporaneidad, como deja en evidencia su afinidad con ciertos ejemplos de producción artística contemporánea que son a la vez arquitectura y paisaje,³³ entendidos como manifestaciones culturales de un campo complejo y definido por oposiciones y dualidades entre lo construido y el territorio. El dinamismo intrínseco en la concepción unitaria del tiempo-espacio precolombino nos permite establecer relaciones con el concepto de espacialidad contemporánea basada en las experiencias dinámicas espacio-temporales del recorrer, transitar, del estar observando y pensando, lo cual implica estar relacionando (Crousse 2011)³⁴. Los puntos de encuentro de las obras de estos contextos aparentemente tan disímiles se reflejan entonces en su espacialidad, en los aspectos sociales y colectivos, participativos, rituales y utilitarios.

Si nos encontramos en una época en que los intereses del arte contemporáneo y los principios de nuestro pasado cultural confluyen, ¿Por qué se hacen en el Perú intervenciones tan alejadas y opuestas a lo que nos enseñan tanto nuestra especificidad cultural como las prácticas artísticas contemporáneas?

Se hacen evidentes:

- 1) La desconexión e incompreensión de los principios de modelación del territorio precolombino. Se retoma lo precolombino únicamente de manera retórica o como repeticiones formales descontextualizadas y celebrativas.
- 2) El apego del arte público peruano al objeto como vehículo de una representación cruda y sin mediaciones.
- 3) La artificialización del espacio urbano configurado, como medio de justificar proyectos donde se invierten muchos recursos. El valor de lo artificial lleva a considerar que a menos naturaleza mayor es la evidencia de intervención. La necesidad de representación y artificio también confluyen en los proyectos donde se incluye el verde urbano, modelando la vegetación en

³³ El campo expandido de Krauss trata sobre la problemática de las relaciones entre la obra y entorno. En este sentido se pueden establecer las afinidades entre el *Land art* y los monumentos arcaicos, y no en su filiación formal, relación que la autora desestima. Sin embargo, como admite, muchas de las obras arcaicas no occidentales son a la vez arquitectura y paisaje, compartiendo con cierto arte contemporáneo el hecho de ser manifestaciones de un campo complejo definido por la oposición obra/paisaje. Este tema está tratado con mayor profundidad en Crousse (2011), capítulo 1.

³⁴ Para ampliar estos conceptos, ver el capítulo 1, Págs. 46-52 de la tesis doctoral de la autora.

configuraciones ajenas a su esencia natural.

4) Centrada en la representación ilustrativa y en la transformación hacia lo artificial del paisaje, la concepción de estos espacios está orientada a su consumo inmediato y pasivo, ofreciendo imágenes fácilmente identificables y rápidamente digeribles. Es una concepción contraria a la espacialidad, la cual permite crear un vínculo de interacción entre el paseante y el paisaje, que le exige al primero estar implicado mediante su permanencia, movimiento, recorrido y pensamiento.

5) Es tal vez en lo que hemos llamado las *manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio* donde se pueden encontrar vínculos concretos con las nociones de modelación del territorio precolombino. Encontramos 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 y que siguen en uso.

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.

Bibliografía

CROUSSE, Veronica. Reencontrando la Espacialidad para el arte público en el Perú. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona en enero de 2011. Publicación en línea TDX: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0223111-123834/>

CROUSSE, Veronica y Johanna HAMANN. Lima, desarrollo urbano y sus monumentos. 1535-2008. Investigación como parte del doctorado "Espacio Público y Regeneración Urbana" de la Universidad de Barcelona. 2007

BERQUE, Augustin et al. Paysage, milieu, histoire. En: « Cinq propositions pour une theorie du paysage ». Seyssel sur le Rhone: Champ Vallon, 2003.

CANZIANI, José. Ciudad y territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009. 549 p.

CANZIANI, José. La organización del espacio andino. p. 28-37. En: L'imaginaire, Año 1, no. 2. Mayo. 1991.

COSGROVE, Denis. Social Formation and Symbolic Landscape. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. 293 p.

ELIADE, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor, 1985. 185p.

GROZ, Elizabeth. Chaos, territory, art. Deleuze and the framing of the earth. New York: Columbia University Press. 2008. 116 p.

GÜNTHER, Juan y Guillermo LOHMANN. Lima. Madrid: Mapfre, 1992. 340 p.

GÜNTHER, Juan. Evolución del paisaje urbano de Lima. P. 97-112. En: Revista Histórica. Tomo 42 (2005-2006).

HUAMANÍ, Frank. Breves reflexiones de la disciplina histórica aplicada a la investigación de paisajes culturales en el Perú. En: Illapa: revista latinoamericana de ciencias sociales -- Año 2, no. 5. Agosto 2009.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA INEI. Censos Nacionales 2007: XI de Vivienda y VI de Población. Sistema informático de Consulta de Datos.

LAJO, Javier. Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría. Lima: Amaru Runa Ediciones. 2005. 198 p.

LUDEÑA, Wiley. Lima: Con-cierto de-sierto barroco. ARQ, n. 57 Zonas áridas / Arid zones, Santiago: julio, 2004, p. 10 – 13

LUDEÑA, Wiley. Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica. Lima: Textos arte. Publicación de la Especialidad de Escultura de la PUCP, 2008. Pags. 59-84

LUDEÑA, Wiley. Lima y la globalización, una expansión urbana difusa. En: Identidades; reflexión, arte y cultura. Revista digital del diario El Peruano. Edición 100, 23 de enero 2006.

En línea: <http://www.elperuano.com.pe/identidades/100/precisiones.asp>.

Manual de Técnicas constructivas del poblado de Vilcashuamán. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 2008.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. En: "Paisaje y Arte". Madrid: Abada, 2007. 266 p.

MADERUELO, Javier (Dir.), El paisaje. Huesca: Diputación de Huesca, 1997.

MADERUELO, Javier. El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005. 341 p.

MUJICA, Elías (Ed.). Paisajes culturales en los Andes: memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos. Arequipa y Chivay, Perú, mayo de 1998. Lima: Representación de Unesco en Perú, 2002. 244 p.
MUJICA, Elías. El páramo, ¿paisaje cultural? Paramundi, 2do Congreso Mundial de Páramos. Loja, Ecuador, 23/06/2009.

MURRA, John V. La organización económica del estado inca. México D. F.: Siglo XXI,

2007. 270 p.

NICOLIN, Pierluigi y Francesco REPISHTI. *Dizionario dei nuovi paesaggisti*. Milano: Skira, 2008. 347 p.

ORREGO PENAGOS, JUAN LUIS. Blog de Historia del Perú, America Latina y el mundo, siglos XIX y XX. <http://blog.pucp.edu.pe/archive/1407/2010-4-7> Enlace 08/09/10

ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto. *Urbanismo para sobrevivir en Lima*. Lima: Apoyo - Fundación Ebert, 1992. 189 p.

RUIZ DURAND, Jesús. *Introducción a la iconografía andina*. Lima: IDESI/BID, 2004. 349 p.

ROSTWOROWSKI, María. *Historia del Tawantinsuyu*. Lima: IEP Ediciones, 1999. 359 p.

ROSTWOROWSKI, María. *Reflexiones sobre reciprocidad andina*. En: *Revista del Museo Nacional*-- Tomo 42. Lima, 1976.

SALAVERRY, José. *Mirada de cóndor a los principales complejos arqueológicos del Perú prehispánico*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2007 (agosto).

SALAVERRY, José. *Instrumentos y sistemas andinos. Medición, cómputo de tiempo y lugar en el Perú prehispánico*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2007(octubre)

SERPAR LIMA. *SERVICIO DE PARQUES DE LIMA*. <http://serpar.munlima.gob.pe/index2.html> Enlace 21/6/2010

TAKANO, Guillermo y Juan TOKESHI. *Espacio Público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias desde el sur*. Lima: Desco, Serie de Estudios Urbanos N. 3. 2007.

THIEROLDT LLANOS, Jorge. *La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros*. p. 187-211. En: "Debates en sociología" #. 25-26. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú--, 2000-2001.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *WORLD HERITAGE. CULTURAL LANDSCAPES* [h-ttp://whc.unesco.org/en/cultural-landscape#2](http://whc.unesco.org/en/cultural-landscape#2) Enlace 17/7/2010