

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO



Arte, paisaje y desierto
Emilio Rodríguez Larraín y las reinterpretaciones del desierto en el
arte peruano de finales del siglo XX

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR EL GRADO DE
BACHILLER EN ARQUITECTURA

AUTOR
Scolli Huaranga Galarza

CÓDIGO
20150831

ASESOR:
Wiley Hermilio Ludeña Urquiza
Miltón Renan Marcelo Puentes

Lima, enero, 2021

I.- RESUMEN

La relación que el hombre peruano ha establecido con el desierto ha cambiado a lo largo del tiempo. En la época prehispánica los peruanos antiguos lo concebían con tal sacralidad y respeto que establecían vínculos que iban más allá de lo utilitario. Gran parte de esta relación es reflejada en las huellas que dejaron sobre este territorio arenoso. Estas, actualmente, nos remiten precisamente al vínculo esencial originario y permiten un mejor entendimiento de la cosmovisión del peruano antiguo. Los actuales habitantes de la costa del Perú no parecen ser conscientes de la relación naturaleza-desierto establecida en épocas pasadas. No existe un reconocimiento propio dentro de las dinámicas naturales del lugar, las huellas que se generan a diario reflejan una falta de sensibilidad y reflexión hacia el entorno que habitan.

El arte surge como un mediador ante este problema. Permite que el humano desentrañe los vínculos profundos con la naturaleza desértica que en un inicio definieron al peruano antiguo. Las claves que ofrece esta manifestación tienen algo que decir. Los encargados de transportar este mensaje son en la actualidad los artistas contemporáneos quienes se acercan al paisaje peruano, lo reinterpretan y le piden respuestas. El paisaje es pues potencialmente un lienzo para diferentes manifestaciones artísticas y construcciones simbólicas del territorio desértico peruano.

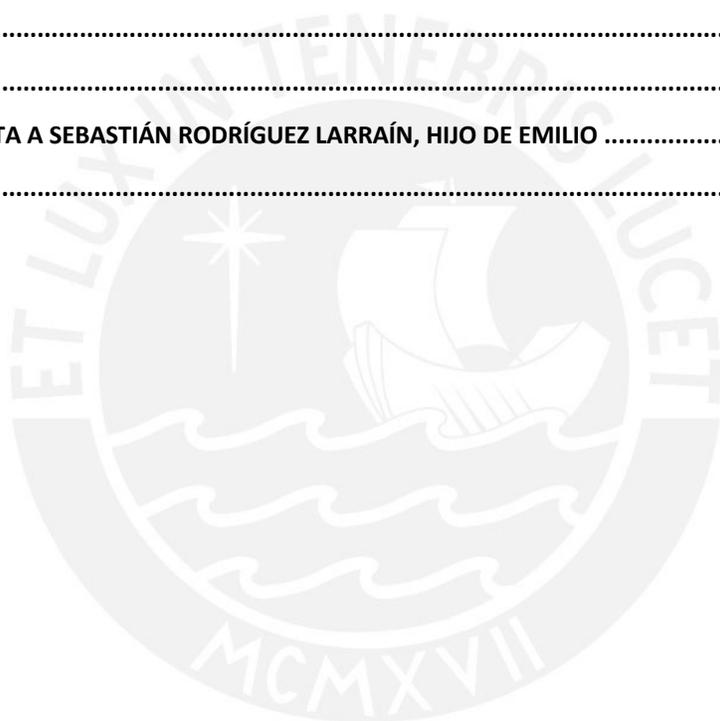
Esta investigación plantea el entendimiento del vínculo entrañable entre la sociedad peruana y el paisaje desértico a través del arte. El principal caso de estudio será la obra de Emilio Rodríguez Larraín titulada *La máquina de arcilla*. En la primera parte, se hace una revisión teórica de los conceptos más importantes que se abordan en ella, como paisaje, desierto y arte. Además, se revisa el vínculo histórico que han tenido el arte y el paisaje desértico peruano. En la segunda parte se hace una revisión biográfica de Emilio Rodríguez Larraín, apoyándose en entrevistas a su hijo Sebastián, se expone su formación, sus obras y discursos.

Finalmente, se desarrollan los casos de estudio donde se analizan *La máquina de arcilla* (1987) y también, de forma breve, otras intervenciones realizadas en el desierto por artista influenciados o relacionados de alguna manera a Emilio Rodríguez Larraín. Para cerrar, se extienden los resultados del análisis de *La máquina de arcilla* (1987) relacionada al paisaje desértico peruano, llegando a la conclusión de que existe en la obra un valor simbólico, mágico - ancestral ligado a la resignificación del desierto peruano. La obra de Emilio Rodríguez Larraín y de otros artistas que utilizaron el desierto como escenario para la puesta en escena de manifestaciones artísticas simbólicas, remontan a los escenarios más utópicos y reflexivos donde finalmente nos enfrenta con nosotros mismos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CONOCIMIENTOS PREVIOS	7
CAPÍTULO I: ARTE, PAISAJE Y DESIERTO	10
1.1 EL HOMBRE ANTIGUO Y LA NATURALEZA	10
1.1.1 CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE NATURALEZA Y LA SENSIBILIDAD HUMANA	10
1.1.2 COSMOVISIÓN Y FILOSOFÍA PREHISPÁNICA	11
1.2 EL TERRITORIO COMO PUNTO CERO	11
1.2.1 EL DESIERTO COMO TERRITORIO Y PAISAJE	12
1.2.2 EL TERRITORIO DESÉRTICO PERUANO	12
1.3 EL PAISAJE DONDE CONVERGEN LOS EXTREMOS.....	13
1.3.1 CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE PAISAJE	13
1.3.2 NOCIONES SOBRE EL PAISAJE DESÉRTICO PERUANO	14
1.4 ARTE SOBRE PAISAJE.....	15
1.4.1 LAND ART: DEFINICIÓN	15
1.4.2 ARQUITECTURA: LO COMPLEJO	16
1.5 LAND ART Y VALORACIÓN	19
1.5.1 LUGAR	20
1.5.2 MATERIALIDAD Y LUGAR	22
1.5.3 PROCESO	24
1.5.4 TIEMPO Y ACCIÓN.....	26
1.5.5 ESCALAS	27
1.5.6 ANCESTRALISMO	28
CAPÍTULO II: REINTERPRETACIONES DEL DESIERTO A TRAVÉS DEL TIEMPO	31
2.1 ÉPOCA PREHISPÁNICA: EL PAISAJE Y CIUDADES DESÉRTICAS	31
2.2 ÉPOCA COLONIAL: EL VACÍO	33
2.3 ÉPOCA MODERNA: EL DESIERTO COMO LIENZO EN EL SIGLO XX	35
CAPÍTULO III: EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN. PERSONA, FORMACIÓN, OBRAS Y DISCURSOS	43
3.1 LA PERSONA: COMO ARTISTA Y COMO PADRE	43
3.2 FORMACIÓN E INFLUENCIAS	44
3.3 REGRESO AL PERÚ E INTERÉS POR EL DESIERTO PERUANO: LA MÁQUINA DE ARCILLA	45
CAPÍTULO IV: LEYENDO OBRAS DE ARTE EN EL DESIERTO	48
4.1 SELECCIÓN DE ARTISTAS	48
4.1.1 EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN	49
4.1.2 JUVENAL BARACCO	50
4.1.3 ESTHER VAINSTEIN.....	50
4.1.4 CARLOS RUNCIE TANAKA	50
4.1.5 RICARDO WIESSE	50
4.2 CRITERIOS DE ANÁLISIS DE CASOS: CÓMO LEER UNA OBRA DE ARTE EN EL DESIERTO	51
4.2.1 LUGAR Y ESPACIO	52
4.2.2 MATERIALIDAD	52
4.2.3 PROCESO	53
4.2.4 TIEMPO Y ESPACIO	53
4.2.5 ESCALAS	53

4.2.6 ANCESTRALISMO	54
4.3 EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN: <i>LA MÁQUINA DE ARCILLA</i> (1987)	54
4.3.1 LUGAR Y ESPACIO: HUACA MODERNA EN HUANCHAQUITO, TRUJILLO	54
4.3.2 MATERIALIDAD: ARTE DE LA TIERRA.....	60
4.3.3 PROCESO: CONSTRUCCIÓN MILENARIA EN EL DESIERTO.....	62
4.3.4 TIEMPO Y ACCIÓN: RUINA CONTEMPORÁNEA EN EL DESIERTO	66
4.3.5 ESCALAS: MONUMENTALIDAD.....	70
4.3.6 ANCESTRALISMO: PREHISPÁNICO Y OCCIDENTAL	72
4.4 REINTERPRETACIONES DEL DESIERTO PERUANO	76
4.4.1 JUVENAL BARACCO: <i>LA CASA GHEZZI</i> (1983)	76
4.4.2 ESTHER VAINSTEIN: <i>ADOBES CHANCAY</i> (1987).....	78
4.4.3 CARLOS RUNCIE TANAKA: <i>CERÁMICOS EN EL DESIERTO</i> (1987)	80
4.3.4 RICARDO WIESSE: <i>PACHACAMAC PINTADO</i> (1999).....	83
CONCLUSIONES	86
ANEXOS.....	88
ANEXO I: ENTREVISTA A SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN, HIJO DE EMILIO	89
BIBLIOGRAFÍA	95



INTRODUCCIÓN

El desierto posee la cualidad de inquietar a su espectador. Inquieta su naturaleza tan pura e imperturbable, su despliegue infinito, su capacidad de abstraer al ser humano de la realidad y remontarlo a escenarios atemporales y utópicos. Su esencia le permite ser uno de los paisajes estéticamente más complejos de asimilar. Sus componentes son elementos puros que a pesar de su sencillez exacerbaban su cualidad misteriosa y repetitiva: arena, aire, mar y la luz del sol radiante.

La relación que el hombre peruano ha establecido con el desierto ha cambiado a lo largo del tiempo. En la época prehispánica los peruanos antiguos lo concebían con tal sacralidad y respeto que establecían vínculos que iban más allá de lo utilitario. Gran parte de esta relación es reflejada en las huellas que dejaron sobre este territorio arenoso. Estas, actualmente, nos remiten precisamente al vínculo esencial originario y permiten un mejor entendimiento de la cosmovisión del peruano antiguo. Los actuales habitantes de la costa del Perú no parecen ser conscientes de la relación naturaleza-desierto establecida en épocas pasadas. No existe un reconocimiento propio dentro de las dinámicas naturales del lugar, las huellas que se generan a diario reflejan una falta de sensibilidad y reflexión hacia el entorno que habitan.

El arte surge como un mediador ante este problema. Permite que el humano desentrañe los vínculos profundos con la naturaleza desértica que en un inicio definieron al peruano antiguo. Las claves que ofrece esta manifestación tienen algo que decir. Los encargados de transportar este mensaje son en la actualidad los artistas contemporáneos quienes se acercan al paisaje peruano, lo reinterpretan y le piden respuestas. El paisaje es pues potencialmente un lienzo para diferentes manifestaciones artísticas y construcciones simbólicas del territorio desértico peruano.

Dentro los artistas que dedicaron su obra al entendimiento de la relación hombre-desierto, se encuentra Emilio Rodríguez Larraín. Fue un arquitecto peruano dedicado al *land art*, que desarrolló su obra principal en la segunda mitad del siglo XX y tuvo interés particular por el paisaje desértico peruano. Su obra maestra, bastante relacionada con el desierto, es *La máquina de arcilla*. Son interesantes las alusiones, recuerdos y reinterpretaciones que invita a realizar sobre el mundo prehispánico, las diferentes costumbres que por muchos años han formado parte de la cultura paisajística del desierto peruano y sobre cómo construimos ciudades y paisajes en la actualidad.

Esta investigación plantea el entendimiento del vínculo entrañable entre la sociedad peruana y el paisaje desértico a través del arte. El principal caso de estudio será la obra de Emilio Rodríguez Larraín titulada *La máquina de arcilla*. La investigación sigue una línea básica histórica, para lo cual se sirve de metodología histórica-comparativa, deductiva-inductiva, ex postfacto, longitudinal en retrospectiva, transeccional, que va a utilizar técnicas de estudio de casos.

En la primera parte, se hace una revisión teórica de los conceptos más importantes que se abordan en ella, como paisaje, desierto y arte. Además, se revisa el vínculo histórico que han tenido el arte y el paisaje desértico peruano. En la segunda parte se hace una revisión biográfica de Emilio Rodríguez Larraín, apoyándose en entrevistas a su hijo Sebastián, se expone su formación, sus obras y discursos.

Finalmente, se desarrollan los casos de estudio donde se analizan *La máquina de arcilla* (1987) y también, de forma breve, otras intervenciones realizadas en el desierto por artista influenciados o relacionados de alguna manera a Emilio Rodríguez Larraín.

Para cerrar, se extienden los resultados del análisis de *La máquina de arcilla* (1987) relacionada al paisaje desértico peruano, llegando a la conclusión de que existe en la obra un valor simbólico, mágico - ancestral ligado a la resignificación del desierto peruano. La obra de Emilio Rodríguez Larraín y de otros artistas que utilizaron el desierto como escenario para la puesta en escena de manifestaciones artísticas simbólicas, remontan a los escenarios más utópicos y reflexivos donde finalmente nos enfrenta con nosotros mismos.

Sobre este último punto, se desprenden algunas preguntas pendientes ¿cuál es nuestra identidad?, ¿cómo el arte nos ayuda a encontrar nuestra propia esencia?, ¿qué tan importante es el arte en un país tan fragmentado como el Perú? Las respuestas a estas preguntas quizás deban partir de las reflexiones personales de cada uno, atreviéndose a descubrir el poder de lo simbólico en nuestros desiertos personales.

CONOCIMIENTOS PREVIOS

Se ha ordenado la bibliografía encontrada a partir de cada tema propuesto. El estado de la cuestión reúne conceptos generales como naturaleza, paisaje y arte, pero también más específicos como los casos de estudio, el paisaje en el desierto peruano y la obra de los artistas Emilio Rodríguez Larraín, Juvenal Baracco, Esther Vainstein, Carlos Runcie Tanaka y Ricardo Wiesse.

Para entender el paisaje y cómo se realizan diversas interpretaciones de él a través del arte, es necesario entender conceptos básicos sobre naturaleza, territorio, paisaje y la sensibilidad que los vincula al arte. Para ello, es importante revisar la obra de Augustin Berque titulada *El pensamiento paisajero* (2009) donde, entre otras cosas, el autor escribe sobre la relación entre el ser humano con su medio natural desde las culturas orientales antiguas contemplativas hasta llegar a la idea del paisaje moderno.

Otro autor que también escribe sobre cómo se ha construido la sensibilidad del hombre hacia la naturaleza es Iñaki Ábalos en *Naturaleza y Artificio* (2009). El autor enfatiza en que el ideal pintoresco está plenamente vigente en la actualidad y cuestiona la relación dialéctica entre naturaleza y artificio heredada de la modernidad, para plantear una mayor afinidad o identificación entre ambos conceptos, debido que, como explica Ábalos: “Este es un interés que traspasa el ámbito político y científico para alcanzar de lleno las prácticas artísticas y la arquitectura” (2009).

Sobre territorio y paisaje, se considera muy importante al autor Javier Maderuelo y sus libros *Paisaje y pensamiento* (2006) y *Paisaje y territorio* (2008), donde explica la definición de paisaje y cómo el ser humano se relaciona con este contemplándolo, disfrutándolo y construyéndolo a través de transformaciones territoriales reflexivas. El mismo autor en *Arte y paisaje* (2007) plantea que a través del arte se pueden reconocer los valores de cada lugar, permitiéndonos reconocer a los países como paisajes. El planteamiento que realiza Maderuelo es muy importante para la presente investigación, ya que nos ofrece otra perspectiva sobre el vínculo entre arte y paisaje.

El interés principal de la presente investigación se centra en las intervenciones territoriales, pero no deja de tomar en cuenta otras formas de expresiones artísticas como pintura, escultura y arquitectura, ya que están profundamente vinculadas entre sí. Este argumento lo explica Alain Roger en *Breve tratado del paisaje* (2014) donde plantea extender el campo conceptual de paisaje para poder definirlo en términos teóricos y sistemáticos, e

introduce el término artealización del paisaje, para poder reconocer los valores de este a través del arte en sus distintas expresiones (in situ e in visu).

Se toma en cuenta a Tonia Raquejo en *Land Art* (1998), ya que explica el origen del término y nos brinda claves y ejemplos para entender este tipo de intervención territorial, tópico importante para la presente investigación. Entrando al campo de la arquitectura y la escultura es importante revisar el texto *La escultura en el campo expandido* (1979) de Rosalind Krauss, donde explica la relación entre estas formas de expresión artística y cómo lo complejo es entendido como el producto de la relación entre el paisaje y la arquitectura. En la misma línea, en el libro *Recovering Landscape* (1999) de James Corner se revisan temas sobre la renovación del interés en la arquitectura sobre el paisaje y las futuras posibilidades de este vínculo.

En un contexto más local, respecto a la relación ancestral entre el hombre peruano y su entorno, Jean Pierre Crousse en su libro *El paisaje peruano* (2016) realiza un entendimiento sobre la visión precolombina del paisaje, territorio y medio ambiente; donde considera el autor que yacen las claves para actuar hoy en ellos. Wiley Ludeña en *Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica* (2008) escribe sobre la definición de paisaje en el Perú y realiza un recuento sobre las distintas intervenciones territoriales que realizó el hombre peruano en diferentes etapas de la historia del Perú.

También, el mismo autor en *Lima: con-cierto de-sierto barroco* (2004) nos brinda una reflexión sobre el desierto costero, tema principal de interés en la presente investigación, y el vínculo ancestral que tienen con el hombre a lo largo de la historia peruana. Así mismo, Carlos Bringnardello en su libro titulado *Simbología prehispánica del paisaje* (2016) nos brinda un acercamiento a nuestro pasado prehispánico con reflexiones sobre el entorno, la naturaleza y finalmente el paisaje como forma de relación entre el hombre antiguo y el territorio peruano.

Para poder hablar sobre el arte producido en el Perú durante la segunda mitad del siglo XX y tener una visión amplia de la producción en la escena local, es necesario revisar los libros *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima* (2013) y *Arte Moderno. Colección Museo de Arte de Lima* (2014) en los que se expone la gran colección histórica de obras peruanas producidas durante el siglo XX que el museo logró articular a lo largo de su desarrollo como institución, no solo con un afán recopilatorio, pero de recobrar el sentido de identidad y reflexión sobre nuestro país y su arte (Wisse)

En una línea reflexiva y crítica sobre el arte producido en Lima en la segunda mitad del siglo XX, el libro *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60* (2019) de Mijail Mitrovic nos ofrece un análisis de la

praxis artística, configurándola como parte de las más importantes reflexiones críticas sobre la Lima contemporánea y sus procesos políticos, sociales y culturales.

Sobre investigaciones previas realizadas sobre arte contemporáneo peruano, la tesis doctoral de Verónica Crousse Rastelli titulada *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú* (2011) es importante, ya que nos brinda una visión sobre la influencia de concepciones precolombinas de relación obra/entorno en las obras artísticas contemporáneas peruanas, los casos de estudio que desarrolla sirvieron como base para la elección de los casos de estudio de la presente investigación. En esa misma línea, en el Taller Investigación Académica de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Laura Ravelo desarrolló una investigación titulada *Land Art Perú: la huella del hombre precolombino y contemporáneo en el desierto peruano* (2013). En dicha investigación tuvo como casos de estudio a las líneas de Nazca y *Las diez Cantutas* (1995) de Ricardo Wiesse, las cuales nos brindan una base teórica importante para la realización de la presente investigación.

Finalmente, para la revisión del caso de estudio principal se consultó el libro *Emilio Rodríguez Larrain: XIV Bienal de Pintura Teknoquímica* (2007) donde se pone en relevancia su trayectoria artística y se comenta en entrevistas inéditas con el artista sobre su proceso creativo. Se consultó también el libro *Emilio Rodríguez Larrain* (2016) editado por el Museo de Arte de Lima, este se editó con el objetivo de realizar una retrospectiva de su obra y poder situarla en el marco del arte contemporáneo internacional. Lo más importante de esta investigación es que fue trabajada en colaboración con su familia, obteniendo así un conocimiento más profundo de su obra y de facetas desconocidas del artista.

CAPÍTULO I: ARTE, PAISAJE Y DESIERTO

1.1 El hombre antiguo y la naturaleza

El interés por el paisaje y su relación con el arte se remontan necesariamente al primer acercamiento sensible del hombre hacia su entorno. La comprensión de este episodio permitirá definir los vínculos y límites que existen entre ambos; por consiguiente, la idea de paisaje.

1.1.1 Construcción de la idea de naturaleza y la sensibilidad humana

En Grecia, en el siglo VI a.C., la escuela de Mileto separó por primera vez el mito de la naturaleza. Este acontecimiento sentaría las bases de lo que luego se conocería como la física¹(Berque, 2009). Más de dos mil años después, la relación hombre - entorno recién empezaría a teorizarse con la obra de Tetsurô Watsuji, *Fûdo* (1935). Esta es pionera en realizar una distinción entre ambos actores, lo que sentaría las bases para que luego aparezca el pensamiento paisajero. Berque atinadamente acuña el término *medianza* para enriquecer la reflexión:

La medianza implica que nuestro ser está constituido por dos mitades indisociables y relativas una a la otra, de las cuales una es nuestro cuerpo (individual) y la otra nuestro medio (colectivo), entendido este último como una combinación de sistemas ecológicos, técnicos y simbólicos (en Crousse, 2016, p. 22)

En otras palabras, la *medianza* sirve para definir cómo el ser humano establece relaciones con el entorno natural y qué importancia le asigna, pues ellas estructuran su existencia. Muchos autores interesados en esta relación hacen énfasis en la idea del paisaje como invención. Pero, una invención sensible, reflexiva, realizada bajo una mirada estética que entiende las claves de lo natural y cómo esta comprensión ha contribuido a la construcción del ser humano como individuo. Crousse (2016) lo describe así:

El paisaje y su estudio no es un hecho independiende del humano. El paisaje es una invención, un fenómeno claramente histórico y cultural, y en ningún caso, natural. Esta invención humana está ligada a su medio ambiente y su forma de relacionarse ligada a su sensibilidad, lo cual implica un abandono de la apreciación utilitaria de lo que nos rodea (p. 19).

En esa línea, es útil preguntarse cómo esa sensibilidad ha ido evolucionando hasta el día de hoy. En la década de 1960, surgiría el movimiento artístico *land art*, que le asignó mucha

¹ O ciencia de la naturaleza.

importancia a la relación hombre-medio, explorando actividades sensibles que los conectaran. El auge actual de una nueva sensibilidad medioambiental, que modifica la relación del ser humano con el entorno y regresa la atención hacia la dicotomía planteada por la escuela de Mileto (naturaleza – artefacto) es vital para entender el auge paisajístico, que ahora traspasa el ámbito político y científico, y alcanza de lleno prácticas artísticas y arquitectónicas (Ábalos, 2009).

1.1.2 Cosmovisión y filosofía prehispánica

Para entender mejor la relación entre hombre y medio en la época prehispánica, es necesario revisar su organización territorial. La cosmovisión de ese entonces es reflejada en la particular manera que tenían de asentarse, pues “territorio y cosmovisión representaban una unidad” (V. Crousse, 2012).

Cada elemento que conformaba el territorio era sagrado, por lo tanto, respetado y cuidado. La sacralización de la naturaleza supuso la construcción de un territorio con esa misma cualidad. Su modelamiento a partir de la sensibilidad generó paisajes que hasta el día de hoy hacen cuestionarse sobre lo esencial, que puede haberse perdido con el tiempo. Ludeña (2008) explica la relación entre cosmovisión y paisaje: “el modo de vivenciar y transformar el paisaje en el mundo prehispánico debe ser explicado en tanto expresión de una determinada visión mitopoética de la realidad. Paisaje y cosmovisión, presentan en el mundo preinca e inca, una sola unidad”.

Esta forma de ver el mundo, según la cual todos los elementos, humanos y naturales están conectados, se denomina *inmanente*. La Tierra contiene toda la existencia y cada uno de sus elementos es interdependiente (J. P. Crousse, 2016). No existe la separación entre naturaleza y hombre, cada uno es la extensión del otro y, por ende, se crían el uno al otro, así pueden adaptarse y sobrevivir.

Bajo esta concepción, la naturaleza no era para ser explotada ni tenía un carácter utilitario, sino, brindaba alimentos que debían ser agradecidos con la domesticación y el buen entendimiento de ella. Existe una correspondencia entre el territorio productivo y el hombre (V. Crousse, 2012). Las construcciones realizadas guardaban la misma correspondencia, pues se aprendió a asentarse en el territorio con armonía.

1.2 El territorio como punto cero

La idea de paisaje se empieza a perfilar cuando se contempla el territorio con una mirada estética (Maderuelo, 2008b). Para poder entenderlo, es necesario observar el territorio y su configuración².

1.2.1 El desierto como territorio y paisaje

Maderuelo (2008b) afirma que no existe paisaje sin país y sin territorio. Sigue la premisa de Alain Roger, que indica que el punto cero del paisaje, el origen o el inicio se da precisamente en el territorio o país.

El desierto ilustra de forma didáctica y espectacular la transformación de un país (territorio) en paisaje. Sobre todo, de las culturas occidentales europeas, que primero lo catalogaban como un lugar inhóspito, y un país ingrato y abandonado. Esta noción, sin embargo, con el progreso de la mecanización, el descubrimiento de yacimientos petroleros y el surgimiento del turismo ascético hacia el Sahara; cambió a considerar finalmente el desierto como paisaje. Un medio donde la duna se ha convertido en la forma paisajística emblemática (Roger, 2013). Esta sustitución de significados en Europa debería hacer cuestionar a los peruanos su referencia de significación para el territorio desértico.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la acepción del desierto como territorio referencia un lugar arenoso o pedregoso, que por falta total de lluvias carece de vegetación o la tiene muy escasa. Un lugar despoblado o en el que no hay gente. ¿Cuál viene a ser entonces el paisaje de los territorios desérticos peruanos? Esto intentará resolverse en el siguiente capítulo. Como conclusión, es necesario hacer notar la importancia de una mirada paisajera hacia el territorio como un acto de sensibilidad con el medio. Maderuelo (2008), explica:

Creo que si hacemos el esfuerzo de unir ambos conceptos, paisaje y territorio, desvelando aquello que de paisaje tiene el territorio, podemos utilizar los criterios y los valores del paisaje para frenar el deterioro territorial, sustituyendo, como en realidad está empezando a suceder, los criterios de ordenación territorial en los que se contemplen los valores perceptivos. (p.7)

1.2.2 El territorio desértico peruano

² El territorio desértico, especialmente el de la zona costera peruana, es estudiado más a fondo en uno de los capítulos siguientes. Se discute también su configuración geográfica y paisajística.

El extenso desierto peruano se encuentra en el borde costero del Perú. Abarca desde el departamento de Piura en el norte, hasta el de Tacna, en el sur. Forma parte del desierto del Pacífico y es una zona árida atravesada por cincuenta y dos valles fluviales que descienden de los andes. Este territorio fue transformado en un oasis fértil hace miles de años por los primeros habitantes prehispánicos, a través de canales de irrigación artificial y demás (Canziani, 2013).

Ha despertado la curiosidad y admiración de muchos personajes a lo largo de la historia como un lugar para expresar la ideología de vida, vinculada a los elementos de la naturaleza, donde se asume al desierto como un desafío práctico y espiritual (Ludeña, 2004). Cada época y modo de pensar le ha atribuido al desierto peruano un significado particular. Como ya se ha visto, en el tiempo prehispánico, el territorio tenía origen divino y era parte de un sistema complejo natural. En la época colonial era un no-lugar o vacío por sus condiciones áridas y desfavorables para habitar. Y en la época actual es tierra de nadie, donde habitan los rechazados³. Estos cambios abruptos en su percepción evidencian que, pese a la simpleza de su configuración (arena, aire, luz y mar), que se repite en una insaciable infinitud poética, el desierto es uno de los paisajes más difíciles de comprender (Brignardello, 2016).

1.3 El paisaje donde convergen los extremos

Es necesario entender cómo se construye en la modernidad la idea de paisaje, cuáles son las nociones que se tienen de él y cuál es el origen del término.

1.3.1 Construcción de la idea de paisaje

El origen del término *paisaje* es moderno y debe ser entendido como un constructo que realiza el hombre al observar y reinterpretar su medio. Por eso, el concepto varía de una cultura a otra (Maderuelo, 2006).

Berque ha sido uno de los primeros autores en escribir sobre él. Como parte de ello, establece cuatro condiciones necesarias para que se considere que una civilización tiene una cultura paisajística. En primer lugar, que utilice una o más palabras para denominar al paisaje. En segundo, que desarrolle una literatura que lo describa. En tercero, que genere representaciones pictóricas de él. Y, por último, que, por placer, posea jardines cultivados.

³ Este desarrollo se explica con mayor detalle en el marco histórico.

Sin embargo, algunas culturas no establecieron un sistema de escritura y por lo tanto no se adecuarían a estos términos. Ello abre una discusión mayor sobre creencias y lenguajes. Por otro lado, de acuerdo a estos, las civilizaciones que habrían desarrollado inequívocamente esta cultura serían la japonesa y, especialmente, la china.

Cada grupo humano ha tenido una forma particular de relacionarse con su medio, influenciada por su sensibilidad hacia él. De esta manera se construyen los paisajes. Para que ellos existan, debe haber primero un sujeto que los observe reflexivamente. “Esta práctica dará origen al descubrimiento del paisaje como tal” (Maderuelo, 2006, p. 20). Justamente por eso, la cultura china, con su retiro en la naturaleza, sería la pionera.

El paisaje, por tanto, no es *lo encontrado allí*. Sino, todo lo que vemos en un territorio específico bajo reflexión. Actualmente se han redescubierto su sentido y sus valores a través de distintas líneas interpretativas como la geografía, el ecologismo y la literatura. El arte, por también ser una de ellas, brinda algunas claves para aprender a mirar y valorar el medio, contribuyendo de esta forma a la formación sensible de cada uno.

1.3.2 Nociones sobre el paisaje desértico peruano

Como ya se mencionó, la construcción del paisaje en el desierto peruano empezó en la época prehispánica. Su labor durante muchos siglos en un terreno árido, logró que este se vuelva un paisaje habitable. Son prueba de ello los campos de cultivo, canales de irrigación, caminos y arquitectura, que reflejan una relación armónica con el territorio.

Nazca sorprende hasta el día de hoy y ha sido inspiración para muchos artistas contemporáneos. Su clima, nivel de conservación y la permanencia en el tiempo de su simbología –evidencia de su relevancia– la convierten sin duda en un paisaje excepcional. Brignardello (2016) lo describe así: “es que el desierto [de Nazca] es un paisaje con una memoria perfecta, donde los restos y las evidencias se conservan sin desaparecer” (p. 97).

La *permanencia* es el rasgo destacado por Brignardello (2016) como el más común en todos los desiertos. Los paisajes desérticos conservan un orden inmortal que debería ser respetado. Pero, a la vez, transmiten vacío, muerte, etc. El desierto es pues vida, trascendencia y permanencia como tierra en muerte, pero sin muerte (porque ha muerto o porque nunca vivió, o porque su abstracción lo coloca encima de la existencia y de la muerte) (Brignardello, 2016). Su paisaje emana connotaciones tanto positivas como negativas. Esta ambivalencia es parte de su esencia compleja y lo hacen un símbolo importante que sigue generando reflexión.

La intención de dibujar en sus dunas, hurgar, hundir y dejar huella es consecuencia de las expresiones reflexivas que causan este paisaje y su complejidad. Tanto los hombres prehispánicos que generaban simbología en sus territorios como los artistas contemporáneos que vuelven a él en busca de lo primordial han sabido resignificar el paisaje desértico.

1.4 Arte sobre paisaje

Como se ha revisado anteriormente, muchos autores concurren en la idea de que el paisaje es una construcción del hombre. Por ninguna razón se lo debe considerar como algo netamente natural, pues se estaría omitiendo la existencia humana. Basta con saber de dónde viene el término para entender su origen, Maderuelo (2007) lo explica así: “es un término que ha surgido en el ámbito de una actividad concreta: el arte, utilizándose para designar un género de pintura, actividad en la cual la palabra ha cobrado su sentido pleno” (p.13).

Alain Roger analizó sistemáticamente al paisaje para establecer una definición rigurosa. Así, acuñó el término *artealización* que lo referencia en su sentido más amplio, en relación con los seres humanos, alejándolo de su acepción naturalista. Esto permite reconocer al territorio como paisaje.

Como forma parte de la cultura del ser humano, el arte lo ha acompañado desde sus inicios, ayudándolo a construir sociedades reflexivas y a conectar con el paisaje de forma única. La sensibilidad que requiere su entendimiento y realización permite que este último sea reconocido en el territorio, quien también es beneficiado revalorizándose por la convivencia que entaña con el ser humano. Se puede ver a través del arte, entonces, la evolución de la relación del hombre con el medio. Por ser un reflejo estetizado de la actividad humana, brinda una atalaya inmejorable para analizar cómo el paisaje se entiende en el pasado y también en la actualidad (Maderuelo, 2007).

1.4.1 Land Art: definición

El *land art* es un término que permite agrupar obras provenientes de una nueva manifestación artística ligada al paisaje y al territorio y que surgió en la década de 1960. Es importante aclarar que esta terminología no denomina ni condiciona, solo agrupa una actividad artística que no tiene manifiestos estéticos (Raquejo, 1998).

La corriente del *land art* nace como reacción frente al *pop art*, en el que la sensibilidad y la reflexión sobre el medio natural habían sido dejadas de lado y el arte era percibido como un objeto más de consumo masivo (Gómez Martín, 2009). El *land art* propone un regreso a la naturaleza, buscando paisajes olvidados y muchas veces ignorados por el hombre, además ejerce una clara oposición a la exaltación del objeto de producción masiva que reclama el *pop art*.

Esta nueva forma de expresión permitió que los artistas abrieran sus horizontes creativos al exterior, hacia la exploración de territorios y la apreciación de paisajes diversos, ya no trabajando *sobre* ellos sino trabajando *en* ellos. La obra de arte fuera del marco de la galería y del consumo masivo marcó el inicio de una exploración artística que condujo a la disolución de los límites entre distintas expresiones artísticas tradicionales y permitió su interacción. Su filosofía ponía mucho más énfasis en los procesos de interacción desde distintas corrientes o involucrando múltiples disciplinas con el medio que en los objetos como resultados.

La heterogeneidad del *land art* incluye manifestaciones artísticas como textos, sketches, pintura, videos, fotografías, instalaciones y acciones permanentes en el territorio basadas en procesos y reflexiones (Raquejo, 1998). La no resuelta relatividad de la naturaleza del término determina la complejidad de esta manifestación artística, demostrando que siempre ha sido una categoría poco específica pero muy productiva (Bryan-Wilson, 2012). El término no trata de establecer parámetros ni condicionar, todo lo contrario, acepta la heterogeneidad que deviene de su naturaleza relativa y variable.

Es importante resaltar la cualidad reflexiva que despierta y exige de los espectadores este tipo de intervenciones artísticas en el paisaje. La participación del espectador no puede quedar como una mera observación pasiva, por el contrario, debe reflexionar, especular y participar activamente del acontecimiento. El énfasis principal no es la obra como objeto, el *land art* es acerca de procesos y también de las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que a través de su reflexión y especulación lo experimenta, así la obra vuelve a nacer de manera diferente en cada persona.

1.4.2 Arquitectura: lo complejo

A principios de la década de 1960 se produjo el surgimiento de intervenciones en el territorio por parte de diversos artistas, muchas de estas obras eran denominadas esculturas en el campo. Se empezó a cuestionar si esta realmente sería la categoría adecuada de aquellas intervenciones heterogéneas novedosas. Rosalind Krauss (1979) explica este acontecimiento así:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas [...]. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de esta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable. (p.59)

Con los nuevos ideales en el arte de abrirse al paisaje del modernismo, que permite el surgimiento del Land Art, la escultura entró en confusión, ya que en esencia la escultura niega el lugar para ser un monumento por sí mismo. Era lo que era o en frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje. Es el no-paisaje y la no-arquitectura (Krauss, 1979).

Así la escultura se encuentra en un campo expandido, mediante el grupo Klein, donde es no-arquitectura y a la vez no-paisaje. Y como no hay razones para no imaginar un término opuesto, también se encuentra dentro de este campo el paisaje y la arquitectura, que Rosalind Krauss denomina como lo complejo.

Lo que Rosalind Krauss define como lo complejo, Maderuelo lo define como espacio raptado. La escultura, en un contexto postmoderno, se apropia de conceptos arquitectónicos (paisaje) y la arquitectura de conceptos escultóricos, dejando de lado el funcionalismo. Es así que esta rapta el espacio que ocupa la arquitectura a través de obras que luego serían agrupadas bajo el término de Land Art. (V. Crousse, 2011).

Entonces, podríamos decir que la relación de la arquitectura con la escultura es bastante obvia y tuvo como punto de partida el interés especial de los artistas por intervenir en espacios abiertos y de formas mucho más heterogéneas en los años 60', lo cual tendría como consecuencias obras que serían agrupadas posteriormente bajo el término Land Art. Una pregunta que surge es si es que se puede considerar una obra arquitectónica como Land Art, teniendo entendido que Land art, como se ha explicado al inicio de este capítulo, no es un término que designa sino que solamente busca agrupar obras relacionadas al trabajo en el territorio. Galofaro (2003) brinda algunas pistas sobre esta reflexión: "El límite entre arte y arquitectura se está diluyendo cada vez más. Entre los artistas y los arquitectos se está instaurando una relación de intercambio de experiencias y confrontación que se lleva a cabo en el paisaje".

Lo cierto es que esta situación fue un auténtico movimiento de expresión visual relacionada como el territorio. Galofaro rescata la importancia de las artes como un estímulo que fortalece la disciplina y ayuda a la reconstrucción del lenguaje analítico para relacionarse

con el ambiente físico, de esta manera el territorio se convierte en un lugar en el cual se puede construir paisaje.

El espacio en la arquitectura y las artes

Los arquitectos al momento de establecer relaciones con el entorno en sus obras siguen la misma dinámica que los artistas agrupados dentro del Land Art. No intentan representar el paisaje, sino que se implican en él. La arquitectura cambia, ya no se relaciona con el exterior solo de forma visual, primero define su interior y luego rompe sus límites mediante el arte (Galofaro, 2003).

Un ejemplo de esta espacialidad referida en términos arquitectónicos y artísticos es la obra de James Turrell titulada *Roden Crater* (1977). El cono del cráter brinda una visión del cielo, en el cual varían las entradas de luz a lo largo del día. La esencia de esta intervención es la percepción espacial por medio de una arquitectura que se ha sumergido en el terreno y que conduce hacia el centro del cráter donde finalmente se observa el cielo.

Figura 1 .1

Vista exterior de Roden Crater



Mientras el arte permite la reflexión, la arquitectura se vuelve permeable y rompe los márgenes entre interior y exterior, el vacío es la espacialidad del proyecto y la arquitectura tiene el control sobre esta, lo vuelve dinámico, flexible. Galofaro (2003) incide en la diferencia entre arquitectura y Land art:

La diferencia más evidente entre el Land art y la arquitectura reside en el tipo de implicación de quienes lo disfrutan. La arquitectura restringe los movimientos y organiza las actividades de acuerdo con unas reglas. Por el contrario, el Land art no sigue reglas evidentes, busca un diálogo. El objeto no es el protagonista sino el espacio dinámico creado por las acciones que se desarrolla en torno al objeto (p. 22).

Gordon Matta-Clark es un arquitecto que juega con la percepción del espacio. En su obra *La casa cortada* realiza perforaciones en un edificio que está siendo demolido, donde intenta romper el límite entre el lleno y el vacío, lo público y lo privado, intentando reforzar la lectura del vacío para entrar en contacto con el exterior. Combina lo artístico, que le permite ser flexible en el espacio, con lo arquitectónico que le brinda el control sobre este.

Figura 1.2

Gordon Matta Clark Trabajando en Conical interserect



1.5 Land art y valoración

La profunda lectura del *land art*, y, por tanto, su entendimiento, debe reparar en ciertos aspectos importantes vinculados al concepto de paisaje.

A continuación, se definirán algunos de ellos. Asimismo, se darán algunas claves para entender este arte y valorar sus cualidades más importantes. Se partirá de la teoría expuesta por Tonia Raquejo en su libro *Land Art* (1998), complementándola otras.

1.5.1 Lugar

El lugar en el *land art* es parte de la obra en sí y desempeña un papel importante en su proceso de concepción (Raquejo, 1998). Para decodificar la relación entre lugar y espacio, es importante entender al primero como un territorio concreto, acotado y con fronteras; además, estudiar su naturaleza, pues será el soporte que condicione el proceso de concepción de la obra y le imponga sus características.

Los lugares en los que se realiza este arte comúnmente se encuentran al aire libre, en espacios públicos urbanos, en territorio desocupado o en paisajes milenarios. Para los artistas, estos representan un *lienzo* en el que plasmarán sus ideas, el acontecer y/o sus experiencias. Con esto buscarán transformarlo y resignificarlo. El lugar es muy importante porque con él empiezan todas las reflexiones que el artista verterá en su obra.

Por eso, es necesario recorrerlo y descubrirlo para adquirir un nivel de sensibilidad y reflexión acerca de los elementos que componen su naturaleza. El artista deberá ser observador y dejar que ella lo sorprenda. Esta vinculación le generará distintas sensaciones y nuevas experiencias, que los acercarán más. Todo ello decantará en frescas ideas artísticas para la intervención. Raquejo (1998) relaciona esta experiencia con un viaje:

El artista se ve obligado a cambiar al menos temporalmente su *modus vivendi* confortable, pues para acceder al arte hay que viajar con una falta de recursos no acostumbrada [...]. No se trata, por tanto, de hacer turismo: el lugar se impone e impone sus reglas de comportamiento y de acceso; el paisaje está asilvestrado y exige al artista, cuanto menos, una transformación en sus costumbres (p. 69).

Richard Long es quizá el artista de *land art* más sensible en ese sentido (Raquejo, 1998). Sus trabajos, sutiles en la naturaleza, demuestran que él entiende que cada lugar requiere una intervención específica. Como ejemplo está su obra *Walking in circles* (1988), hecha en el desierto de Sahara. Allí dibujó una espiral con las huellas de sus pies caminando repetidas veces sobre él, haciendo referencia y dejando constancia de un torbellino que pasó por ese territorio. La obra genera una reflexión sobre la magnitud de los rastros del ser humano en su entorno.

Figura 1.3

Walking in Circles, Shara 1988



Del otro lado, están Christo y Jeanne-Claude, cuyas obras en América eran más impositivas para su territorio. *Valla corriendo* (1976) funciona como un gran lienzo de tela que recorre cuarenta kilómetros de California. Sobre él se proyectan las sombras y luces cambiantes de los elementos de la naturaleza. A pesar de su cierta artificialidad y compleja realización, logra una vinculación de tintes poéticos con el lugar.

Figura 1.4

Valla Corriendo, California 1972-76



En muchos casos, incluso, la implantación de una obra de grandes dimensiones en un lugar específico ha servido para llamar la atención sobre él, develando las cualidades

paisajísticas del territorio donde se ubica y estableciendo relaciones dialécticas entre la obra y el lugar (Maderuelo, 2008).

Cada artista tiene una relación y experiencia distinta con su medio. Cada lugar y espacio del mundo, además, es diferente por su historia, su naturaleza y su cultura. Todo esto hace que cada intervención sea única. A este concepto se lo denomina *site-specificity*,

Se puede concluir que el lugar es donde empieza y acontece el proceso de creación de las obras *land art*. Para entender esta relación a profundidad es importante concebirlo como una localización específica que el artista debe recorrer y descubrir. Su comprensión le proporcionará una sensibilidad única al momento de realizar la intervención.

Asimismo, la obra de arte puede ser de gran magnitud e implicar procesos complejos; o también, tan simple como una línea en el suelo. Ambos extremos de intervención tienen un efecto diferente en el lugar. Lo importante es cómo lo resignifican de manera única.

1.5.2 Materialidad y lugar

Los materiales empleados en las obras también influyen en las relaciones entre artista y lugar. Su procedencia puede ir desde el extremo autóctono al extremo foráneo (Raquejo, 1998).

Cuando se elige materiales autóctonos, la relación con el lugar tiende a evocar costumbres que remiten al diálogo con la naturaleza de las culturas primigenias. Así, se crea una frontera no visible entre la intervención y el entorno. La interdependencia entre ambos llega a ser tan potente que sus límites se desvanecen en un horizonte en común: la obra es camuflada por el lugar (Raquejo, 1998). Esta ambigüedad hace reflexionar sobre las huellas del ser humano en el mundo y cómo pueden ser armoniosas si existe respeto y recuerdo de lo esencial en el entorno.

El concepto de entropía está muy relacionado a esto, pues se concentra en las visiones futuras del universo, en las que los materiales de la tierra evolucionan y se van desgastando y desintegrando (Raquejo, 1998). El término es comúnmente asociado a la obra de Robert Smithson. Sus obras muestran su reflexión acerca de las fuerzas de erosión de la tierra, que eventualmente reclaman y se apropian de la obra de arte, no importa que sean ruinas prehistóricas o posindustriales. Kastner (1998) describe así el trabajo de Smithson:

[...] el deseo de Smithson de alojar su obra en un lugar específico, para que parezca estar enraizada allí, es un deseo alegórico al deseo de la alegoría. Todo el trabajo de Smithson

reconoce como parte del trabajo de las fuerzas naturales, a través de las cuales la obra se reabsorbe en su entorno. (p. 282)

Muelle en espiral representa bastante bien estas reflexiones. Smithson usó materiales autóctonos: rocas de basalto del derredor del Lago Salado. Su elección genera una relación estrecha con el entorno. Tanto así, que la obra parece hecha por el azar y en medio de una naturaleza que desvanece sus fronteras con la obra. Smithson explica en sus escritos que no tuvo una idea pre concebida del proyecto hasta que llegó al lugar. No quería imponer una idea sino dejarse llevar por la sorpresa que este ofrecía y hacerla visible (Raquejo, 1998).

Figura 1.3

Muelle en Espiral, desierto de Utah, 1970



Otro artista que trabajó con lo autóctono es James Pierce. *Mujer de la tierra* (1970) usó materiales del mismo suelo, entre ellos, la hierba. La obra surge de la tierra y es esta al mismo tiempo. “Pierce describe que su obra trabaja con el paisaje y no contra él, es decir se adapta a las condiciones de la materia y el lugar” (Raquejo, 1998, p. 22).

Figura 1.4

James Pierce, Mujer de la tierra, Pratt Farm, 1976-77



En conclusión, el material en las obras *land art* ejerce un rol importante en la relación que se establece con el lugar. La decisión sobre qué material usar parte de las reflexiones e intenciones del artista sobre su entorno. Las preguntas clave son cómo quiere relacionarse y qué quiere expresar a través de él. La respuesta repercutirá en la cantidad de materiales autóctonos y/o foráneos que use. La entropía, asimismo, es un tema recurrente en esta corriente, pues está asociada a la idea de ruinas y el deterioro de los materiales. El análisis de estos últimos revela cuál es la visión y reflexión del artista frente a la naturaleza del paisaje y cómo esto se refleja en su obra.

1.5.3 Proceso

Lo más distintivo de las obras *land art* es su carácter procesal (Gómez Martín, 2009). En el transcurso del *hacer* se generan relaciones entre artista y obra que tienen repercusiones simbólicas en ellos y los espectadores. Maderuelo (1995) explica por qué el proceso es importante en la intervención:

La naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como un proceso o como destino del hecho artístico, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza distinto a los tradicionales que se plantearon con la mimesis o con el idealismo romántico (p.17).

El proceso define la manera en que el artista relaciona su obra a la naturaleza. Ya que esta ahora es concebida como sujeto, el proceso pasa a ser una forma de reinterpretarla como tal. Por eso, muchos artistas insisten en considerarlo incluso más importante que la obra acabada. Así lo explica Raquejo (1998): “para los artistas del *land art*, el énfasis no recae en el objeto artístico que resulta de la acción, sino en el proceso del hacer”. El primer contacto del

artista con el entorno podría considerarse –por la sensibilidad que reviste– el inicio del proceso. El fin, por otro lado, sería el término de la intervención.

Es necesario llevar un registro para entenderlo a profundidad. Muchos artistas consideran que esto permite generar mayores reflexiones en el espectador que no estuvo presente. Raquejo (1998) define al registro como un testimonio: “el carácter procesual de la obra queda testimoniado en documentos que pueden ser desde fotografías del lugar, mapas, vídeos o películas que reflejen el desarrollo de la obra” (p. 14).

El caminar, observar y registrar se convierten en prácticas importantes del proceso artístico del *land art*. La mera acción de estas incluso, puede derivar en un obra de arte. Así sucede en *Dusty boot line* (1988), de Richard Long, quien mediante esta actividad generó líneas en el paisaje intervenido. Muchas de las huellas consecuencia de estas prácticas tan cotidianas reflejan una relación íntima con el medio, el efecto en el nivel de compenetración es tal que la obra se adhiere a él.

Figura 1.5

Richard Long, Dusty boot line, desierto de Sahara, 1988



Un claro ejemplo es la obra de Andy Goldsworthy. Este artista entiende al arte como un proceso más que como un objeto. Por eso busca aproximarse a la naturaleza espiritualmente, asumiéndola como un todo y no como un elemento aislado. Tonia Raquejo (1998) explica su proceso:

Su regla de oro es trabajar con las manos, sin usar ningún instrumentos que no sean los propios que le confiere la misma Naturaleza: “Debo tocar las cosas... nunca uso ninguna herramienta, cuerdas o pegamentos; prefiero explorar los límites de la Naturaleza y experimentar las tensiones que existen en la propia tierra”. (p. 73)

Se puede concluir que el proceso es una etapa importante en las obras *land art*. Este debe entenderse como un acercamiento del autor hacia la naturaleza, cultura e historia del lugar, a través del cual reconoce al paisaje como sujeto. El proceso, por tanto, se convierte en una manera de resignificar la naturaleza como tal. Este *hacer* de la obra se debe registrar a modo de testimonio mediante fotografías, vídeos o dibujos. El registro permite el entendimiento del proceso y genera en los espectadores reflexiones sobre la obra final.

1.5.4 Tiempo y acción

La referencia al tiempo en el *land art* está ligada a su concepto cíclico (Raquejo, 1998). Según este, el hombre actual y el hombre antiguo suelen reconocerse similares en torno a sus reflexiones sobre el lugar. Es una vuelta a los orígenes del hombre en busca de lo esencial. Algunos lugares propician mejor este acercamiento por su historia, o porque en su paisaje aún existen huellas de intervenciones territoriales realizadas por el hombre antiguo.

Más que promover la añoranza de épocas pasadas, el *land art* hace recordar que uno es tal y como fue tiempo atrás, y que allí radican misteriosamente las posibilidades sobre el futuro (Raquejo, 1998). Es interesante observar al respecto el interés de algunos artistas sobre intervenciones territoriales de épocas pasadas. Robert Morris, por ejemplo, hacia las líneas de Nazca y los monumentos megalíticos de Stonehenge.

El tiempo también puede ser entendido como una ficción. Esto es visible en las obras de Dennis Oppenheim. *Anillos anuales* (1968), por ejemplo, está conformada por dos círculos que se encuentran en la frontera entre EE.UU y Canadá, en dos husos horarios diferentes. Su intención es mostrar cómo la noción sobre el tiempo que se vive –reflejada en la institución de *las horas*– no es real, sino una ficción creada por el ser humano (Gómez Martín, 2009).

Figura 1.6

Dennis Openheim, Anillos Anuales, Frontera USA-Canadá, 1968



Las obras también evocan lo efímero. Algunas se disuelven en el lugar (Gómez Martín, 2009). La propia acción de la naturaleza cobra sentido en estas por el tiempo transcurrido. Las intervenciones de Peter Hutchinson son un buen ejemplo. Él coloca productos percibibles en la naturaleza para apreciar cómo esta realiza su acción.

Se puede concluir que existen distintas formas de percibir el tiempo en las obras de *land Art*. El concepto cíclico del tiempo hace referencia a la vuelta a los orígenes. Más que añorar un pasado, busca encontrar los valores que unen nuestros tiempos y reflexionar sobre el entorno. Asimismo, las obras también pueden evocar lo efímero, diluirse en el territorio y cobrar significado con el paso del tiempo.

1.5.5 Escalas

La escala en las obras de *land art* es una forma de emplazarse en el territorio (Lacour, 2015). Esta variable tiene una estrecha relación con el lugar y la percepción del artista sobre él. Se refiere a la dimensión de la intervención en relación con su medio. El impacto que genere la escala afectará la percepción de las personas sobre el lugar y la relación que tienen con él. El efecto de la acción es proporcional a la escala de la intervención.

De alguna manera, el artista intenta reflejar en su obra la escala del lugar donde se encuentra. Sin embargo, existen territorios difíciles de escalar, pues no tienen puntos de referencia, como el desierto. En él, se produce un efecto particular: por su inmensidad, incluso obras gigantes son percibidas como pequeñas. Y por la falta de puntos de referencia, las obras chicas pueden ser percibidas como gigantes.

Un ejemplo claro es *Túneles solares* (1976), de Nancy Holt, en el desierto de Utah. La artista manifiesta que quería construir algo más humano en el vasto y tan desmesurado espacio desértico (Raquejo, 1998). Los túneles de la obra transportan a una dimensión cósmica del tiempo y a la vez, brindan un punto de referencia visual que enmarca el paisaje. Desde lejos, parecen muy grandes, sin embargo, mientras más se acerca uno a la obra, su escala adquiere dimensiones humanas y cobra sentido.

Figura 1.7

Nancy Holt, Túneles del sol, desierto de Utah, 1973-76



1.5.6 Ancestralismo

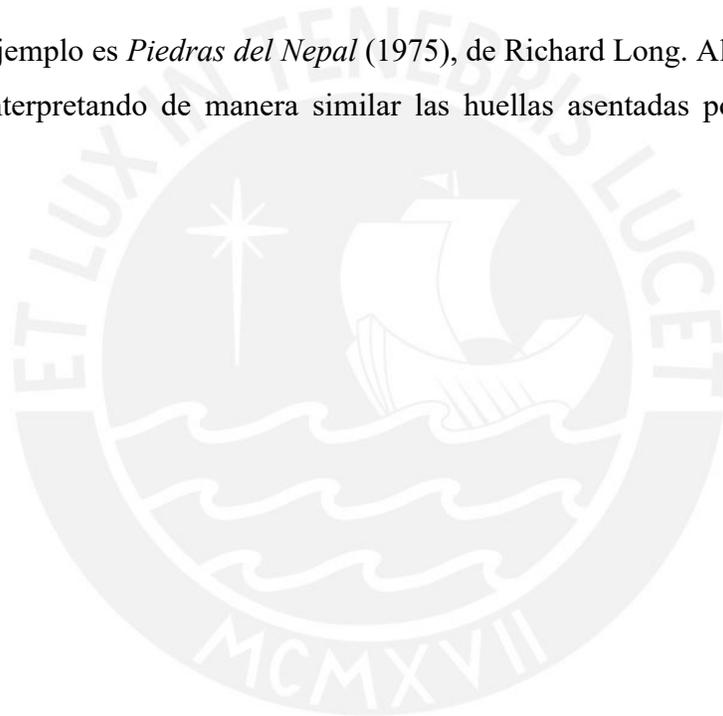
Algunas intervenciones realizadas en el paisaje evocan culturas primigenias y sus relaciones con el entorno. Guardan ciertas similitudes y resaltan aspectos no percibidos en primera instancia de la fuente original primitiva. Así, llaman la atención sobre la relevancia de la reflexión sobre nuestro pasado.

La evocación y el parecido no es accidental. Es un acercamiento consciente a culturas primigenias cuyos comportamientos estético y humano están cargados de simbolismo. Estas reciben bastante interés de la academia por su particular relación con la naturaleza (Raquejo, 1998).

La aproximación en busca de lo primordial, hacia la forma que tiene el hombre primitivo de actuar y pensar frente a su paisaje es un tema recurrente del *land art*. Se intenta recuperar el lenguaje arcaico⁴ por su capacidad de expresar las relaciones entre hombre y naturaleza de manera única.

Claude Lévi-Strauss asegura que la mente primitiva era tan inteligente y sofisticada como la del hombre actual. Que cuanto más avance la sociedad tecnológica, uno será más capaz de entender el pensamiento del hombre primitivo (Raquejo, 1998). Este afán de entendimiento se observa claramente en el arte. Muchas obras *land art* proponen una superposición de culturas muy lejanas en el tiempo con la intención de revelar lo primordial, que las conecta.

Un buen ejemplo es *Piedras del Nepal* (1975), de Richard Long. Allí coloca esculturas en el paisaje reinterpretando de manera similar las huellas asentadas por los hombres del Neolítico.



⁴ Los códigos que usaban los hombres antiguos en su relacionamiento con la naturaleza: formas de construir, de marcar el suelo, etc.

Figura 8

Richard Long, Piedras de Nepal, 1975



CAPÍTULO II: REINTERPRETACIONES DEL DESIERTO A TRAVÉS DEL TIEMPO

El territorio desértico ha despertado la curiosidad y admiración de muchos personajes a lo largo de la historia como un lugar donde expresar la ideología de vida vinculada a los elementos de la naturaleza (Ludeña, 2004). Cada época estableció un modo de relacionarse con el desierto: lo usaron como lienzo, lo transformaron en un espacio habitable, lo sacralizaron, o simplemente ignoraron su existencia relacionándolo al vacío y la nada. En este capítulo, se hará repaso de las diferentes facetas que ha adquirido el desierto peruano en el pensamiento colectivo de sus ciudadanos a través del tiempo.

2.1 Época prehispánica: el paisaje y ciudades desérticas

Como ya se vio, la cosmovisión prehispánica tenía muy enraizada la concepción del paisaje. La significación del desierto para los antiguos peruanos poseía una simbología particular. Esta está expresada en cómo se asentaron en él y qué reflejaron en su paisaje. Para los ciudadanos prehispánicos, el territorio y la cosmovisión representaban una unidad indivisible en el que cada elemento conformante era sagrado y, por consiguiente, era tratado como tal. Brignardello (2016) brinda algunas pistas sobre su simbología:

El pensamiento de los antiguos peruanos, tan dado a entender la naturaleza repitiéndola entre contrarios, probablemente tuvo al desierto como el ámbito natural donde el contraste ocurre. Desborda así el objeto, y en cuanto símbolo ingresa en el lugar ajeno... (p. 89).

El desierto era visto como un lugar en el que ocurren contrastes y ambigüedades: la vida y la muerte, el cosmos armonioso y el caos. Muchas culturas notables se desarrollaron en el desierto peruano y lograron comunicar con su asentamiento territorial y las huellas que ahí dejaron qué es lo que significaba para ellos este territorio.

En las líneas de Nazca, el hombre antiguo se realiza una interpretación del desierto ligada a la necesidad de dejar huellas legibles e imperecederas sobre un lienzo. Se observa al desierto como un espacio subjetivado y un auténtico desafío humano (Ludeña, 2004). Las huellas reflejan que el hombre antiguo, más allá de entender la composición morfológica del terreno desértico y marcarlo superficialmente, comprende su carácter subjetivo y lo llena de

vida. Cuando el peruano antiguo expresa sus sentimientos, sus pensamientos y reflexiones en el paisaje, lo marca con vida y experiencias.

Figura 2.1

Alejandro Balaguer, Palpa, 2002

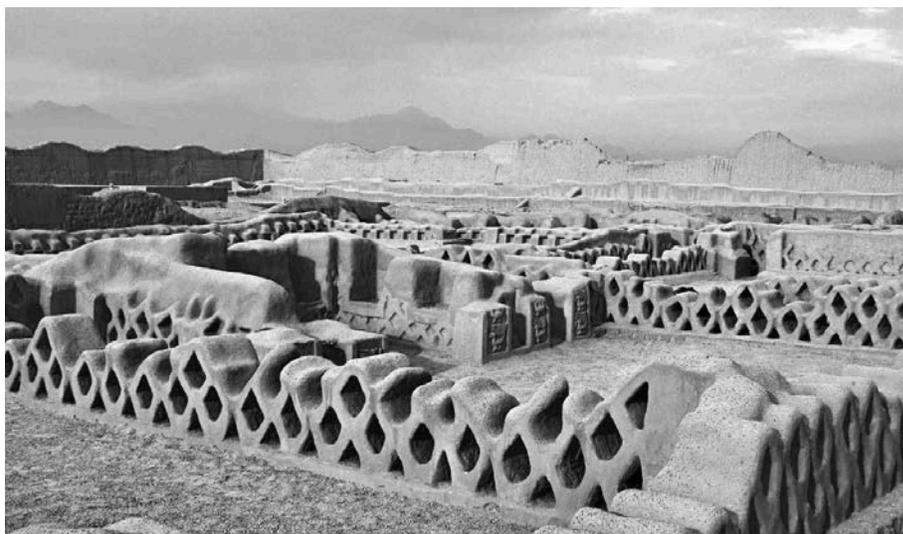


La arquitectura ciertamente forma parte de estas huellas dejadas en el desierto. Por ejemplo, los vestigios de antiguas ciudades sagradas como Caral, una de las primeras civilizaciones en la Tierra, que se desarrolló en el valle de Supe y fue construida hace más de cinco mil años (Ludeña, 2004). La arquitectura del lugar más allá de ser funcional, constituía parte del paisaje, manteniendo el diálogo con *el vacío desértico*. Hoy la permanencia de estas construcciones es evidente y aún forman una unidad con las dunas desérticas, es decir, con el paisaje.

Otro ejemplo es Chan Chan, sus vestigios son de los más sobresalientes del antiguo Perú (Canziani Amico, 2009). Fue la capital de estado de la cultura Chimú y se desarrolló en el periodo conocido como Intermedio Tardío (1000 – 1450 d.C). Sus construcciones de adobe siempre estuvieron relacionadas con su entorno.

Figura 2.2

Chan Chan, Vestigios



Para los nazcas, moches o incas el desierto nunca fue un territorio del cual huir. A pesar de que algunas culturas como Paracas⁵ le asignaron una condición de cementerio, era concebido como un espacio donde se dibujaba y construía una nueva y vital sensibilidad mágico-religiosa (Ludeña, 2004). El desierto, así, era resignificado como un lienzo en el que la ansiedad por llenar el vacío, *horror vacui*, produce expresividad artística. Se dibuja, se construye y se ocupa con la sensibilidad que genera el paisaje en uno.

Muchas obras realizadas en la época prehispánica en el desierto forman parte de la inspiración de numerosos artistas alrededor del mundo. La sensibilidad que refleja su acercamiento primigenio al territorio es reconocida y genera reflexiones y reinterpretaciones hasta el día de hoy. Su valor es haber encontrado un acercamiento certero al lugar, que condujo a una adecuada interrelación con el territorio y la formación de un paisaje.

2.2 Época colonial: el vacío

El establecimiento de la colonia supuso un cambio en el pensamiento colectivo sobre la relación del ser humano con la naturaleza, especialmente con el desierto. El vínculo de la ciudad con este es distinto al de la época prehispánica. Ludeña (2004) lo explica así:

Por tratarse de una ciudad que se constituye como antípoda verde de la esencia árida del desierto, la ciudad hispánica es, en su radical y exaltada artificialidad, una forma de artefacto desértico

⁵ Específicamente, Paracas Necrópolis (200 a.C – 200 d.C)

dominado por la lógica ambiental y estética del urbanismo seco de raíz árabe-italo-ibérica. Una forma compulsiva de secularizar el paisaje natural (p. 12).

Así empieza a urbanizarse una ciudad que se opone radicalmente a la naturaleza de su medio. El desierto es entendido como un vacío que debe ocuparse de la misma forma como se ocupan tierras desconocidas recién conquistadas. No importa el entendimiento de la relación entre hombre y naturaleza construido por años. El desierto para el hombre de esta época solo representa la nada, se le atribuye el adjetivo *vacío* en el más pobre de sus sentidos.

Durante la conquista, imponer arquitectura española sobre construcciones sagradas prehispánicas era una estrategia de extirpación de idolatrías. El rastro del paisaje desértico peruano, que había sido la consecuencia de un entendimiento sensible, trabajado por muchos años y generaciones, se convirtió en un paisaje secularizado y desequilibrado.

Lima, la ciudad capital en la costa del Perú, empezó a crecer a partir del damero de Pizarro. El valle del río Rímac se urbanizó bajo parámetros europeos, que se impusieron sobre lo que alguna vez fue un extenso sistema de canales que hizo posible la existencia del valle. Con esto se borró del pensamiento colectivo las cualidades del lugar que se habitaba.

Se cambió el carácter animista que dominaba la relación entre el hombre y el medio – este último era considerado como una deidad y tratado como tal– por uno según el cual el desierto es un objeto que debe ser útil y servir en algo a pesar de su vacío. Sus habitantes crecerían de la misma forma, huecos de identidad, construyendo un desierto desde adentro. Wiley Ludeña (2004) lo explica:

[...] la cuadriculada superficie desértica convertida en ciudad seca dio inicio a un proceso histórico de desertificación *desde adentro*. Hoy, después de 500 años, Lima ha conseguido encontrarse con el verdadero desierto. El desierto *de adentro* se hizo más desierto en su encuentro con el desierto *de afuera* (p. 12).

La época colonial llegó a su fin con la época republicana, el Perú era un país libre. Sin embargo, en el pensamiento de sus habitantes aún preponderaba la noción del desierto como vacío. La memoria destruida repercute en la construcción de las ciudades asentadas en el desierto, que crecen vacías desde adentro y reflejan la falta de identidad de las personas que lo habitan. Ciertamente el vacío que dejó esta época sigue estando presente hasta el día de hoy: aún el peruano no reconoce ni construye sus propios desiertos.

Figura 2.3

El verde valle del Rímac, actualmente ocupado por el distrito de Surco, 1943.



2.3 Época moderna: el desierto como lienzo en el siglo XX

Reflexionar sobre identidad, paisaje y territorio es necesario en un país tan fragmentado como el Perú. Entendiendo quién es, de dónde viene y, sobre todo, las cualidades del lugar que habita, el peruano podrá reencontrarse con la forma de percibir el mundo de sus ancestros y con su sensibilidad hacia el territorio. A inicios del siglo XX surgió un profundo interés por el Perú y su redescubrimiento que repercutiría y dominaría el desarrollo artístico de muchas generaciones.

El arte sirvió como un registro que invitaba a reflexionar sobre la realidad peruana y reencontraba de cierta forma al ser humano con sus raíces. Los acontecimientos políticos y sociales de ese periodo generaron cambios en la concepción de las artes visuales. A finales del

siglo XX en el Perú se producían imágenes que no solo buscaban una identidad, sino un cambio de paradigma.

La revista *Amauta*, editada por primera vez por José Carlos Mariátegui en 1926, estimulaba la creación artística de diversos creadores peruanos poetas, como Martín Adán y Eguren, quienes se autoproclamarían indigenistas (Arguedas, 1967). Este estímulo a la creación y reflexión en torno al Perú devino en la corriente llamada *indigenismo*, en la que se abarcaba temas como el indio peruano, el paisaje peruano y las raíces prehispánicas. La corriente tuvo repercusión en diferentes campos artísticos además de la literatura. Las artes plásticas, por ejemplo, tuvieron artistas como Teófilo Castillo, que representó en sus obras paisajes de la costa peruana como la bahía de Chorrillos en las que se reconocen estrechas relaciones con territorios cercanos al mar. O Sérvulo Gutiérrez, quien expresa dramáticas evocaciones al desierto de Ica, en las cuales la furia del ocaso pinta el arenal con tonos rojos de sangre y olvido.

Figura 2.4

Teófilo Castillo, Chorrillos, 1915



Figura 2.5

Sérvulo Gutierrez, Paisaje, 1957



A mitad de siglo se puede encontrar aún artistas que vuelven su mirada hacia el paisaje peruano. En los cuadros de Reynaldo Luza se distingue una nueva forma de interpretar el desierto. Con tonos grises y azulados, el artista propone una mirada lírica del paisaje. Luza es reconocido por reconquistar para el arte el paisaje costero y hacerlo ver como un espacio poético que luego serviría de lienzo para instaladores y ceramistas como Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Carlos Runcie Tanaka, Esther Vainstein y Ricardo Wiesse (Paredes Laos, 2018).

Figura 2.6

El desierto según Reynaldo Luza, Salinas, 1976



Por esas mismas épocas, la Agrupación Espacio (1947-1955) nucleó a arquitectos, artistas e intelectuales en un proyecto de modernización del Perú, evitando así que las artes y expresiones arquitectónicas que surgían en el país se pierdan en lo folklórico (Mitrovic, 2019). Paralelamente, en la pintura, Szyszlo define una nueva ideología estética mediante el abstraccionismo. En sus cuadros transmutaba los paisajes reales desérticos prehispánicos en paisajes interiores llenos de particularidades individuales. Así se gesta una nueva figura de artista peruano contemporáneo, que involucraba tanto el pasado precolombino como la modernidad poética. Mijail Mitrovic (2019) explica esta nueva aproximación: “se trata de un conjunto de artistas que habían experimentado de primera mano la modernidad europea, pero consideraban indispensable el legado cultural de su país de origen para desarrollar su obra” (p. 38).

Figura 2.7

Fernando de Szyszlo, Mar de Lurín, 1990



Después de las reformas del Gobierno Militar, entrando a la década de 1970, empieza a gestarse otra forma de expresión artística que hace suyos los temas de encuentro de culturas, migración del campo a la ciudad y diferencia entre idiosincrasias políticas. Esta tiene su auge a partir de 1979, con propuestas que encontraban sus bases en la cultura popular y el consumo masivo. La mirada al entorno desde lo social irrumpe en esta época. Lerner (2013) describe este acontecimiento así: “la reconfiguración del espacio de la urbe, las nuevas idiosincrasias y estéticas produjeron un paisaje social distinto que se encontraba en búsqueda de representación” (p. 3).

Es interesante rescatar de esta época el trabajo del Grupo Huayco, que recoge una voluntad de utilizar el territorio como lienzo para expresar el pensamiento popular. En *Sarita Colonia* (1980), por ejemplo, se han colocado latas de leche recicladas encima de los cerros contiguos a San Bartolo.

Figura 2.8

Grupo Huayco, Sarita Colonia, 1980



En la misma línea, Ricardo Wiese realiza intervenciones efímeras en plazas y muros de las ruinas de Cajamarquilla con pigmentos de diferentes colores vertidos sobre el suelo. En este contexto, las intervenciones en el territorio y en la urbe significan un modo de expresión social. Un tipo de movilización que tomaba con determinación su realidad y la convertía en arte.

En la década de los ochenta, Emilio Rodríguez Larraín ejecuta obras que se abrían hacia la intervención directa en el territorio, explorando el desierto y poniendo en relevancia su cualidad de soporte artístico: *Milpatas* (1982) en el desierto de Ocucaje, las instalaciones de sus *Refugios en los Andes* en el callejón de Conchucos y *La máquina de arcilla* (1987) en la playa Huanchaquito para la Bienal de Trujillo. Wiese (2005) describe así la influencia de la obra de Rodríguez Larraín sobre las intervenciones territoriales que de desarrollarían después: “sus proyectos abrieron la vía para desbordar no solo los espacios convencionales de praxis y exhibición artísticas en nuestro medio, sino las coordenadas conceptuales que anquilosan tradicionalmente la posibilidad de una expresividad auténtica” (p. 16).

Figura 2.9

Fotomontaje para Milpatas, Debaste, Lima, n.6. diciembre 1982

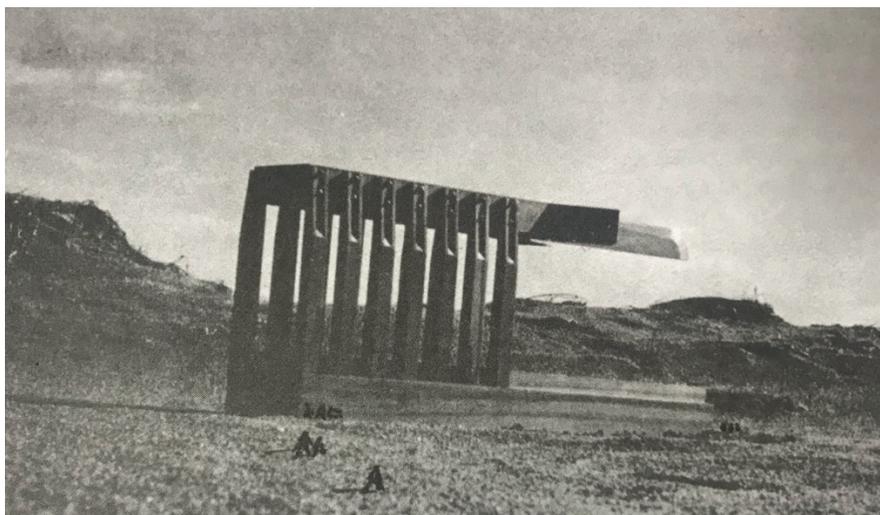


Figura 2.10

La máquina de arcilla en la playa Huanchaquito, para la Bienal de Trujillo, 1987

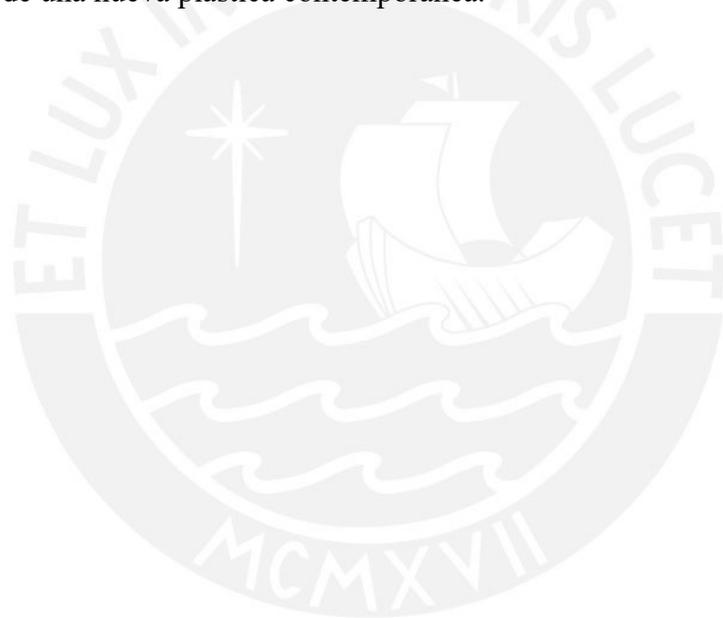


Jorge Eduardo Eielson también se interesó por el paisaje desértico en sus escritos poéticos, como el que realizó para el ensayo fotográfico de José Casals sobre Puruchuco, en el que llama la atención sobre la relevancia la estética precolombina. En su obra pictórica titulada *El paisaje infinito de la costa del Perú* no solo se apropia del territorio al recrearlo, sino también de sus materiales, como la arena y vestigios. Evoca así el pasado mítico del desierto.

Los años noventa estuvieron marcados por una desestabilidad política y social. Mucho del arte producido trataba los crímenes flagrantes contra los derechos humanos que se produjeron en la época. Artistas como Ricardo Wiese en *Diez Cantutas* (1995) denunciaban

estos crímenes usando como soporte el espacio público. La llegada del nuevo milenio encontró al Perú atrapado en una resaca de reconstrucción que marcó un nuevo panorama en el arte. Se empezó a entender esta práctica como mucho más autónoma, pero también, más reflexiva sobre los alcances conceptuales de la forma, los materiales y los procesos constructivos que la envuelven (Lerner, 2013).

Existen artistas de intervención peruanos del siglo XX que, por la contundencia de su obra, su espíritu vanguardista y su innovación en nuevos modos de experimentación y producción, establecieron las bases para el desarrollo artístico del siguiente siglo. Emilio Rodríguez Larraín y Jorge Eduardo Eielson tuvieron una ascendencia notable sobre los jóvenes artistas de su época. Esto repercutió en la integración del paisaje desértico en la práctica artística y en la formación de una nueva plástica contemporánea.



CAPÍTULO III: EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN. PERSONA, FORMACIÓN, OBRAS Y DISCURSOS

3.1 La persona: como artista y como padre

Emilio Rodríguez Larraín nació en el año 1928 y desde una edad muy temprana supo que quería dedicar su vida al arte. Sebastián Rodríguez Larraín (2020), su hijo, comentó en una entrevista que, desde los 14 años, Emilio se inclinaba por las artes plásticas y tuvo un acercamiento particular hacia la pintura. Posteriormente, postularía a la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, pero terminaría retirándose por las incompatibilidades con su propia concepción del arte. Para él, el arte era mucho más que observar y copiar la naturaleza.

Como artista, siempre tuvo una postura heterodoxa que caracterizó su personalidad, incluso frente a otros artistas que se desarrollaron en una época marcadamente renovadora como los años cuarenta en Lima, cuando empezaba a exponer sus primeros cuadros. La pintura era su mayor pasión, sin embargo, decidió estudiar arquitectura. Este, además de ser un acto de rechazo hacia el sistema tradicional de enseñanza del arte, marcaría su obra para siempre. Su atracción por lo místico y mágico sumada al rigor constructivo arquitectónico le permitiría desarrollar un discurso visual complejo. Russoli (1960) describe así los cuadros de Emilio:

De todos modos esta fusión de razón y de instinto, de libertad e imaginación y de estrecha relación con una realidad fenomenológica no debería sorprender porque es precisamente la cualidad característica de aquella expresión figurativa basada en la transcripción en imágenes del sentimiento lírico intimista que nace de la visión directa y continua, que se convierte en una proyección casi natural de la vida emotiva y racional del individuo, de una naturaleza cercana, en la cual adquieren valor emblemáticos objetos y figuras.

Según Sebastián Rodríguez Larraín (2020), su padre era una persona muy mística que no creía en Dios, pero sí en que todos los elementos que componen el universo eran animados. Entonces el desierto –con el que entraría en contacto desde muy joven–, paisaje que a primera vista podría parecer un lugar muerto, para Emilio era un lugar lleno de vida. Aquí se puede encontrar cierta influencia de la cosmovisión prehispánica, donde la concepción del mundo era animista. Con todo esto, se entiende que el instinto, la imaginación, y el realismo mágico tuvieron un rol muy importante en la vida y obra de Emilio Rodríguez Larraín.

Al preguntarle a Sebastián Rodríguez Larraín (2020) por Emilio como padre comenta que lo conoció cuando tenía 60 años. Su nacimiento fue durante el tiempo en el que el Emilio se encontraba ejecutando *La máquina de arcilla* en el año 1988. Debido a estas coincidencias de la vida su padre lo apodó Chan en honor a Chan Chan, ruinas prehispánicas que influenciaron mucho en la construcción de su obra durante ese momento.

Todas las respuestas que el artista podía generar acerca de las cuestiones políticas y sociales peruanas de su época se manifestaban a través de su arte. El punto máximo de su realización, según Sebastián, fue cuando descubrió el por qué y para quién. En su proyecto *Refugios de los Andes* (1985) el artista manifestaba un interés por preservar la cultura peruana e involucrar a los mismos peruanos en esta, así espera recabar en la conciencia de un país entero sobre las terribles consecuencias que el colonialismo trajo consigo y que persisten dentro de nuestra sociedad hasta el día de hoy. Sin embargo, dentro de esta realización existen tragedias.

En correspondencias con Julio Ramón Riberyro, comenta Sebastián, Emilio y él discutían mucho a cerca de la libertad absoluta, lo trágico es que quizás el artista nunca la consiguió. Esto debido a que, como manifiesta Sebastián, detrás del artista se encontraba una persona con dependencia a ciertas cosas de la vida común que le impidió una mejor gestión de su vida personal y en cierto modo una realización artística con más acción.

3.2 Formación e influencias

En un primer momento, Emilio quería ser pintor. Cuando tuvo la oportunidad, ingresó a la Escuela de Bellas Artes del Perú. Sin embargo, pronto entendió que la enseñanza de dicha escuela no encajaba con la concepción que él tenía sobre el arte y abandonó la carrera. Con su actitud crítica supo cuestionar las bases bajo las cuales funcionaba el sistema artístico local.

Posteriormente, en la segunda mitad de los cuarenta, ingresó a la Universidad Nacional de Ingeniería gracias al consejo de su hermano, quien había estudiado ingeniería allí. para estudiar en la facultad de Arquitectura. Su paso por esta universidad influenciaría bastante su futura orientación artística pues estableció contacto con profesores como Paul Linder, gran influencia de la estética moderna que empezaba a introducirse en la escena local.

Durante ese tiempo, Luis Miró Quesada Garland era la indiscutible figura de la renovación arquitectónica debido a la difusión de las ideas modernas que generó entre sus alumnos. Además, él fundó en el año 1947 la Agrupación Espacio. En esa época Emilio era

todavía un estudiante, pero se uniría al entusiasmo de los jóvenes en un movimiento renovador que agrupaba a jóvenes arquitectos, pintores y músicos atraídos por las ideas de avanzada.

Al terminar su carrera en 1949, ocurrió un episodio que marcaría un giro excepcional en su obra artística. Sebastian Rodríguez Larraín (2020) contó en una entrevista que su padre alrededor de esa época estableció una amistad con Sérvulo Gutiérrez, un pintor destacado de la época. La amistad entre el pintor oriundo de Ica y Emilio devino en viajes interminables al desierto donde se se recostaban en la arena a mirar las estrellas. Es posible que así empiece el acercamiento del artista al territorio desértico, que más tarde utilizaría como soporte artístico para sus obras.

Debido a que pasó varios años de su vida en Europa después de terminar su carrera de Arquitectura en la UNI, pudo tener contacto con las vanguardias que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XX en este lugar. Así empezó su incursión en el surrealismo, estilo vanguardista que era compatible con su forma de ver el mundo. Durante este tiempo, estableció una amistad con Marcel Duchamp, quien influenciaría a Emilio durante su proceso de incursión en la escultura y posteriormente en sus intervenciones territoriales.

Su sensibilidad hacia los paisajes peruanos se refleja en sus obras pictóricas y en el *land art*. Las alusiones constantes, encontrándose en Europa, hacia el paisaje desértico peruano son concurrentes y demuestran la importancia que tenían para él sus raíces peruanas y europeas. concibiéndose a sí mismo como un nexo entre estas dos culturas.

La obra de Emilio Rodríguez está anclada históricamente a la modernidad plástica, sin embargo, extendió los límites impuestos por el sistema artístico de la época en el Perú y generó un cuerpo de trabajo unido por el realismo mágico y la rigurosidad arquitectónica, que lo convierten en un referente importante del arte contemporáneo.

3.3 Regreso al Perú e interés por el desierto peruano: La máquina de arcilla

Después de haber pasado varios años en Europa, Emilio retornó al Perú en 1980. La escena local artística en ese momento se encontraba en un breve momento de ebullición que se retrotraería a un relativo conservadurismo. Emilio ejercería una gran influencia en el “arte culto” durante este tiempo, teniendo un interés particular por el desierto de la costa del Perú.

El interés por este paisaje estuvo presente incluso durante sus últimos años en Europa. En *El Cubo en cinta* (1978), el artista trazaría líneas virtuales entre localidades de España y Nazca en el desierto del Perú. Este gesto retrata de manera simbólica los dos lugares entre los

que se debatía su obra, en la cuna de la Cultura Europea y las referencias ancestrales prehispánicas. Otra obra que realizó el artista antes de su llegada fue *Milpatas* (1982), el monumento fue diseñado para ser ubicado en el Tablazo de Ica y en palabras del artista sería un “símbolo de devolución al Perú por las injusticias del colonialismo”. Esta obra fue muy cuestionada en la época y finalmente no sería desarrollada por falta de financiamiento.

A partir de estos proyectos, Emilio desarrollaría distintos tipos de obras que tendrían como escenario y objeto de reflexión el desierto de la costa peruana. Su obra maestra –que genera bastante interés para el tema que concierne esta investigación– es *La máquina de arcilla*, que llegó a concretarse en el desierto peruano en el año 1988. Esta obra formó parte de la III Bienal de Arte de Trujillo y se encuentra en la playa Huanchaquito en el departamento de La Libertad.

Como el mismo Rodríguez Larraín decretó, la obra es un homenaje a Trujillo y los antiguos artesanos constructores del valle de Moche. En ese sentido, son interesante las alusiones, recuerdos y reinterpretaciones que nos invita a hacer sobre el mundo prehispánico, las costumbres que por muchos años han formado parte de la cultura paisajística del desierto peruano y sobre cómo construimos ciudades y paisajes en la actualidad. Según lo describe Biczel (2016):

No es fácil darle sentido a esta forma extensa y dispersa [...] La máquina de arcilla está conectada, tanto a nivel físico como discursivo, con otros emplazamientos y temporalidades. Si mantenemos la posición de fotógrafo, las ruinas de Chan Chan están ubicadas justo en el camino detrás de nosotros, a unos 6 km hacia Trujillo. [...] Sin embargo, de manera simultánea la máquina de arcilla se vincula con el mundo más allá del Perú y su mitología precolombina, posiblemente la ubicación de 1988 es también una señal profética de cómo, en el futuro cercano, el Perú se convertiría en el régimen de inversión extranjera más abierto del continente. Visto a través del prisma de la inminente absorción neoliberal, La máquina de arcilla se convierte en un emplazamiento generador de resistencia. (p. 27)

Entonces, resulta importante realizar las preguntas que Biczel plantea en su artículo: ¿Cómo entender La máquina de Arcilla? ¿Cómo se posiciona *La máquina de arcilla* (1987) en su lugar y reposiciona nuestro entendimiento de un *lugar* en general? Además, ¿cómo se relaciona con el lugar donde se encuentra?

CAPÍTULO IV: LEYENDO OBRAS DE ARTE EN EL DESIERTO

4.1 Selección de artistas

El desierto es un territorio que ha despertado la curiosidad de muchos personajes. Se ha manifestado como reto y espacio de reflexión sobre los sentimientos más profundos y ambiguos. Eso, en parte, lo ha llevado a convertirse en un auténtico soporte artístico.

El origen del vínculo entre el hombre y el desierto peruano, como se ha explicado antes, se remonta a la época prehispánica. En ese entonces, los peruanos convirtieron al desierto en un símbolo al desarrollar una sensibilidad que dominaba esta relación. Así, empezó a gestarse la idea de paisaje en el desierto peruano, modelada por el pensamiento estético y reflexivo del hombre antiguo sobre su entorno. Una de las tantas formas que este ha utilizado para establecer relaciones con su medio ha sido el arte. En ese contexto, el arte es producto de una reinterpretación del paisaje.

Existen distintas disciplinas artísticas que suelen reflexionar sobre la relación entre hombre y entorno. Esta variedad eventualmente propició la disolución de fronteras entre ellas. Así lo explica Verónica Crousse (2011): “este proceso se da a partir de los años sesenta, cuando se revaloriza el paisaje como campo de acción artística que abre la posibilidad de actuar disolviendo los límites entre la pintura, escultura y la arquitectura” (p. 21).

Los casos de estudio elegidos permiten reflexionar sobre todo esto y trazarse una idea acerca de la evolución del arte sobre el paisaje y su entendimiento. Se ha escogido como tema principal las reinterpretaciones artísticas realizadas sobre el desierto peruano. Un criterio esencial para elegir el campo artístico ha sido su interdisciplinaridad y contemporaneidad. Por eso, será el *land art*. Este abre nuevas posibilidades formales y plantea una relación directa entre arte, paisaje, territorio y arquitectura (V. Crousse, 2011).

Un criterio más de especificación es la ubicación de la obra en el tiempo, el siglo XX. Como ya se explicó, en esta época, el indigenismo inició un acercamiento cultural artístico al pasado precolombino, que posteriormente sería interpretado como una búsqueda de identidad por parte de la sociedad. Como consecuencia, en la década de 1970 se hizo notoria la voluntad

de incorporar al paisaje como soporte en las intervenciones artísticas. El desierto empezó a ser un tópico predilecto en la escena local artística de la época (Lerner, 2016).

Para hacerlo específico y abarcable, y que se pueda generar una discusión compleja sobre el tema, el caso de estudio principal será la *La máquina de arcilla*, intervención de Emilio Rodríguez Larraín. Él desarrolló su obra a finales del siglo XX, y es considerado como un artista bisagra entre la época moderna y contemporánea. Su trabajo, desde diferentes campos artísticos, muestra especial interés sobre el desierto peruano.

Se ha incluido también estudio de casos secundarios. Estos sirven de complemento. Son obras de artistas de diferentes disciplinas que muestran otras formas de reinterpretar el desierto. Los criterios para su elección han sido su grado de relación con la obra de Emilio Rodríguez Larraín, con el paisaje desértico y con la época investigada.

Todo esto ha servido para decodificar de manera pertinente las obras de arte realizadas en el desierto y destacar similitudes y diferencias entre los artistas escogidos. También, para tener una mejor comprensión sobre cómo se ha construido la relación entre el hombre y el desierto. Asimismo, esto pondrá en evidencia la importancia del arte como una línea creativa que revela y recuerda cómo establecer una relación sensible con el entorno. A continuación, se presentan los casos de estudio escogidos y argumentos de su selección específica.

4.1.1 Emilio Rodríguez Larraín

Emilio Rodríguez Larraín es el eje principal del que partirán las principales discusiones. Como ya se ha explicado en el capítulo que aborda su biografía, es muy significativo el impacto artístico que tuvo en el Perú a finales del siglo XX. La relación que estableció con el desierto en sus intervenciones territoriales amplió la forma de presentar el arte, dirigiéndolo hacia el paisaje para las generaciones de artistas que le sucedieron (Wiese, 2005).

La máquina de arcilla (1987) será el principal caso de estudio debido a su complejidad constructiva y simbólica. Es la última obra de Emilio y la que perfila mejor su acercamiento al desierto peruano. Esto la hace compatible al propósito de la investigación. En el desarrollo de su decodificación se ha considerado pertinente incluir referencias a sus primeras obras, a modo de antecedentes, así se puede entender con precisión las intenciones del artista a lo largo de su carrera.

4.1.2 Juvenal Baracco

Juvenal Baracco es un arquitecto que tiene un manejo pertinente del territorio peruano, sobre todo de la costa desértica. Sus edificios buscan la idea de la identidad peruana mediante la reinterpretación del paisaje a diferentes niveles. Toma en cuenta el espacio, el tiempo y el saber popular como referencias para su arquitectura (Montestruque Bisso, 2019).

La Casa Ghezzi (1983) es el estudio de caso complementario elegido. Desde el campo artístico, esta casa se concibió como un *theatrical plot*, pero posteriormente devino en ideas en torno a cómo construir en el desierto, yendo hacia lo más arquitectónico.

4.1.3 Esther Vainstein

Esther Vainstein es pintora de profesión. Su obra pictórica desarrolló “registros” paisajísticos naturales sobre el desierto costero peruano (Ortiz de Zevallos, 1983). Su obra escultórica tiene influencias de las aproximaciones directas al territorio desértico realizadas por Emilio Rodríguez Larraín. Ella siguió con la experimentación con materiales constructivos vernáculos que Emilio había iniciado hace años.

Adobes Chancay (1987) es la obra elegida como estudio de caso complementario. Esta se desarrolla en el desierto de Ica y da luces sobre cómo se pueden realizar aproximaciones desde lo material y simbólico a este medio.

4.1.4 Carlos Runcie Tanaka

Carlos Runcie Tanaka es ceramista y escultor. En su obra combina dinámicas de creación que hacen percibir a la cerámica y su instalación en el paisaje desértico como un artefacto ancestral para transformar a este en uno de memoria colectiva (Villacorta Chávez, 2012b). Además, recibió influencia de Emilio Rodríguez Larraín sobre su comprensión para sostener un proceso creativo y cómo emprender una indagación en el paisaje de la costa peruana (Villacorta Chávez, 2012a).

Cerámicos en el desierto (1986) es la obra elegida para ser caso de estudio complementario. Se la ha elegido porque da luces sobre el tiempo, el ancestralismo y la acción sobre el lugar.

4.1.5 Ricardo Wiese

Ricardo Wiese es pintor de profesión. Desde mediados de 1998, su obra demuestra su preocupación por representar distintos paisajes arqueológicos de la costa mediante técnicas pictóricas figurativas. (Agusti Pacheco-Benavides, 2015). Él mismo reconoce la influencia que tuvo Emilio Rodríguez Larraín en su aproximación al paisaje. Esta lo hizo aventurarse hacia él y empezar a usarlo como soporte del discurso visual (Wiese, 2005)

Pachacamac pintado (1999) es la obra pictórica que se ha elegido como estudio de caso complementario. Esta se desarrolla en el desierto limeño. Dará luces sobre las reflexiones en torno a la vivencia del proceso artístico en el lugar desértico.

4.2 Criterios de análisis de casos: Cómo leer una obra de arte en el desierto

Con el análisis propuesto, se busca descifrar y entender el vínculo complejo entre el hombre y su entorno desértico a través del arte producido en la segunda mitad del siglo XX en el Perú. Específicamente la obra denominada *La máquina de arcilla* ejecutada por Emilio Rodríguez Larraín.

Los criterios utilizados se basan en los conceptos establecidos en el marco teórico, específicamente del libro *Land art* (1998) de Tonia Raquejo, donde abarca temas sobre materialidad, ancestralismo, proceso, lugar y tiempo de las obras. Se ha complementado estos conceptos con los términos explicados por Verónica Crousse en su tesis doctoral *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú* (2011), donde explica las características estéticas del paisaje precolombino y su influencia en el arte contemporáneo. Crousse a su vez se basó en el artículo de Wiley Ludeña *Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica* (2008) donde también se explican conceptos necesarios para complementar el estudio del vínculo entre el hombre y el paisaje peruano.

Además, como se ha delimitado que el eje principal de la investigación es la obra de Emilio Rodríguez Larraín, es importante remitirse en cada criterio a la lectura que realizan Sharon Lerner y Dorota Biczel sobre la obra del artista en el libro *Emilio Rodríguez Larraín* (2016).

El desarrollo del análisis empieza con la lectura y disección, para una mejor comprensión de las claves que transmite la obra principal de Emilio Rodríguez Larraín titulada *La máquina de arcilla*. Se realiza un análisis de esta con respecto a cada una de las variables señaladas, exhibiendo mapas, fotos y planos para su sustento. Además, se realizan comparaciones con obras anteriores a *La máquina de arcilla*, donde el autor expresa

pensamientos tempranos sobre el desierto que repercutieron en su obra final y ayudan a su entendimiento. Finalmente, se realiza el análisis de los casos complementarios, diseccionados bajo las mismas variables utilizadas con la obra de Emilio Rodríguez Larraín. El objetivo es encontrar similitudes o diferencias que puedan enriquecer el entendimiento de las claves que nos revelan las obras de arte en el desierto.

4.2.1 Lugar y espacio

El primer criterio utilizado nos remite al lugar desértico y los elementos que lo componen. Al ser este el origen de la concepción de la obra, Tonia Raquejo explica que es importante que el artista realice un viaje que lo vincule en cierto nivel con el lugar antes de intervenir en él. Entonces, para poder analizar la relación entre el desierto y la obra es necesario remitirnos al acercamiento del artista al lugar.

En este caso, se debe analizar la experiencia del artista con el paisaje desértico peruano. Para ello se debe revisar las obras anteriores que establezcan referencias o reflexiones sobre este lugar y a través de esto comprender qué lo atrae. Además, entender cómo a partir de sus reflexiones nos revela en su obra las cualidades simbólicas del lugar. Finalmente, lo importante es analizar en qué sentido la obra se relaciona con el lugar desértico, bajo qué reflexiones emerge de este y cómo lo resignifica.

4.2.2 Materialidad

En este criterio se busca explorar la materialidad utilizada en la obra y cómo se ha realizado su elección en relación con el lugar, espacio y tiempo. Como ya se ha mencionado en el marco teórico, muchos artistas que ejecutan obras *Land Art* eligen materiales autóctonos del lugar para establecer un acercamiento armónico con la naturaleza de este.

Para el caso de las obras de arte en el desierto peruano, debemos remitirnos a las reflexiones sobre el lugar y los materiales predominantes en su paisaje y desubrir qué motivó al artista a ejecutar su obra con estos. Es importante tomar en cuenta la época en la que fue ejecutada la obra y las influencias artísticas que pudo recibir el artista de su entorno. Es importante tomar en cuenta la posible referencia a las construcciones prehispánicas en el paisaje desértico peruano y la materialidad que se utilizaba para estos. Generalmente, utilizaban materiales presentes en el territorio y específicamente en el desierto peruano las construcciones son a base de ladrillo de adobe.

Lo importante es descifrar qué reflexiones realizó en el lugar o a lo largo de su carrera que influenciaron su acercamiento a la construcción con materiales autóctonos de la región y sobre todo qué reflexiones nos deja esta elección con respecto al paisaje, el lugar desértico y la cultura de la región.

4.2.3 Proceso

Este criterio permite poner en relevancia las dinámicas que se llevaron a cabo en la realización de la obra. Como ya se explicó en el marco teórico, el énfasis del *land art* no recae sobre el objeto artístico en sí, sino en el proceso del *hacer* (Raquejo, 1998).

Este proceso brinda claves indispensables para comprender la obra en su totalidad. Las fotografías, documentación y registro que se realizan durante el *hacer* de ella serán definidos como testimonios. Es importante revisar los testimonios y descifrar las claves de él sobre la relación entre el hombre y su medio.

En el caso de las obras de arte realizadas en el desierto peruano es necesario realizar la revisión del acercamiento que ejecuta el artista hacia el terreno y entender qué claves toma del lugar para realizar esta ejecución.

4.2.4 Tiempo y espacio

En este criterio se analiza las distintas nociones del tiempo que la obra artística pone en relevancia, esto permite identificarla con facilidad y reflexionar sobre ella. Las reflexiones pueden ser en torno al concepto cíclico del tiempo, el tiempo como una ficción y la temporalidad de las intervenciones del hombre sobre la tierra.

El desierto, producto de su morfología compuesta por una superficie maleable y hedónica, además de la lírica asociada a su inmensidad se convierte en el lugar ideal para que se produzcan encuentros atemporales de diferentes culturas y propicio para la reflexión acerca de la temporalidad de nuestras intervenciones en la tierra.

4.2.5 Escalas

En este criterio se busca analizar las dimensiones utilizadas por el artista para definir su intervención en el territorio. El efecto de esta acción es proporcional a la escala de la intervención utilizada por el artista.

De alguna manera, el artista intenta reflejar en su obra la escala del lugar donde se encuentra. Sin embargo, existen algunos territorios que son difíciles de escalar como el desierto. En estos espacios se produce un efecto particular, el producto de su inmensidad hace que incluso las obras más monumentales sean percibidas como pequeñas y viceversa.

En este criterio se busca entender cuáles son las dimensiones que el artista ha escogido y qué efecto producen en el espacio desértico, tomando en cuenta su la inmensidad.

4.2.6 Ancestralismo

Se busca encontrar a nivel conceptual afinidades entre lo precolombino y la obra de arte. Estas afinidades no solamente se encuentran en lo formal, sino en las motivaciones e ideas que están en el origen y es necesario evidenciar para comprender en qué medida están relacionadas.

La cosmovisión precolombina, como ya hemos visto, estaba basada en la complejidad, la dualidad y lo indeterminado. Estos conceptos están muy relacionados hoy con el arte contemporáneo (V. Crousse, 2011). De la misma manera, la relación que establece lo construido con su entorno en la época prehispánica se ve reflejado en las obras de arte actual y las relaciones que establece con su paisaje (Krauss, 1979). Trasladado al *Land art* peruano, esto podría significar que existe una afinidad que podría encontrar su punto de origen en las reflexiones similares sobre el paisaje realizados por los antiguos peruanos y los que hoy se acercan a este para resignificarlo a través de su arte.

Verónica Crousse (2011) define las cualidades espaciales y estéticas distintivas del paisaje precolombino que podrían reflejarse en el arte contemporáneo peruano, estos son: proporcionalidad, austeridad, síntesis, geometría, precisión, materialidad y racionalidad. A partir de estos conceptos se analizarán los casos de estudio seleccionados.

4.3 Emilo Rodríguez Larraín: *La máquina de arcilla* (1987)

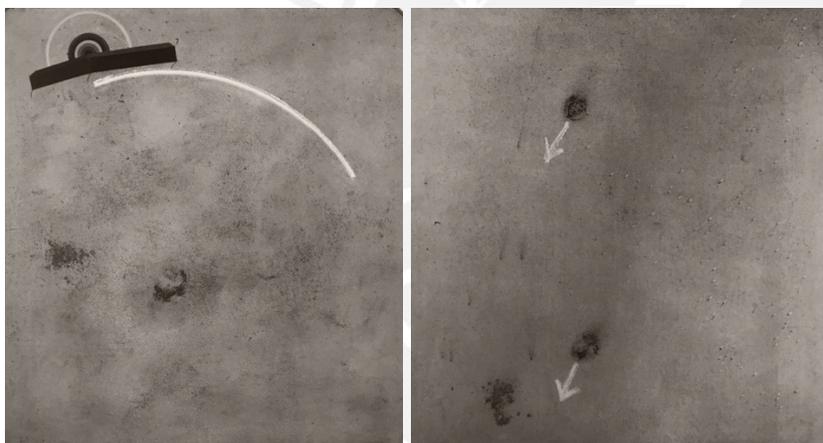
4.3.1 Lugar y espacio: el desierto como lienzo

Para entender la relación que establece *La máquina de arcilla* con el lugar, es necesario remitirse a los primeros acercamientos del artista hacia el desierto peruano. Esto permitirá comprender su atracción por él, las reflexiones que realiza al respecto a lo largo de su carrera y cómo estas devinieron en su obra.

Las pistas están en las obras que realizó durante su exilio en Europa. En primer lugar, *Cuadros del cielo* (1976), en la playa Carboneras de España en 1976. Para su realización, el artista colocó tablas preparadas con cacaína en el techo de su taller, las que intervino con tierra y frutos de la región. Luego, las dejó en la intemperie por tres meses. Pasado este tiempo, el artista acentuó las marcas que el transcurrir había dejado sobre sus tablas. Así se crearon estos cuadros que Emilio denominaría como *mapas celestiales*.

Figura 9

Cuadros del cielo, técnica mixta sobre aglomerado de madera, 1976



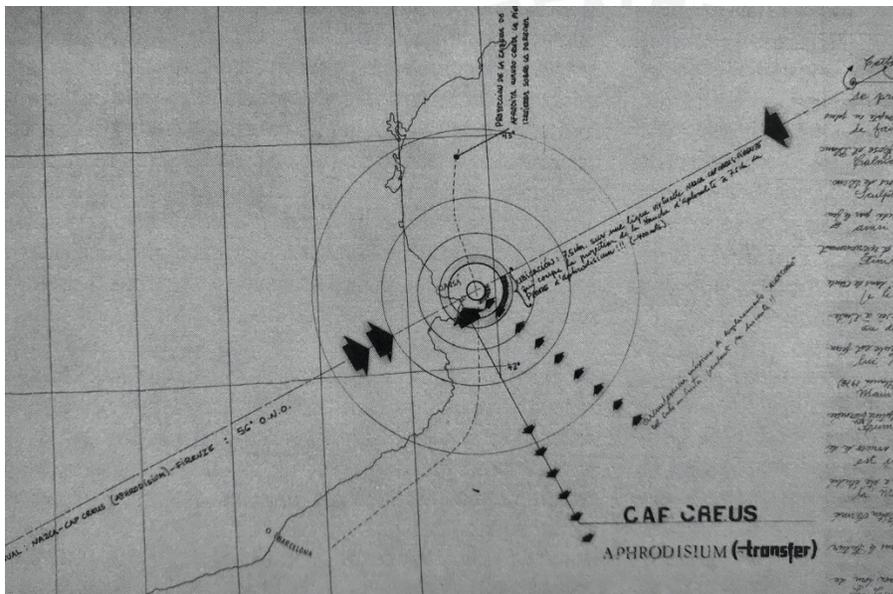
Julio Ramón Ribeyro fue un amigo cercano al artista y en el artículo que escribió sobre *Cuadros del cielo* (1976) para la revista *Oiga!* en 1982 destaca reiteradamente la ilusión que Emilio lleva consigo sobre el desierto peruano durante la realización de estos cuadros. Ribeyro (1982) explica así un viaje que realiza por Carboneras con el artista.

Muchas tardes Emilio me llevaba a conocer los alrededores. Comprendí entonces por qué había elegido esa región para instalarse: era como estar rodeado por la costa peruana. La misma soledad, las playas grises, los cauces de los ríos secos, los cerros pelados, las huellas terrosas que se perdían en planicies pardas y por la que Emilio, Señor de los Arenales, me conducía con un instinto infalible. [...] Los cuadros Carboneras se sirven verticalmente de la Chimenea celeste que lleva al infinito y horizontalmente de la costa almeriense que, por analogía, es una reducción de la costa peruana. Son cuadros astrales y terráqueos y por ello se pueden mirar como mensajes estelares o como sedimentos de geografía. Pero sobre todo como síntesis de ambas presencias, anudadas por la mano de Emilio.

Otra obra donde el artista hace referencias al desierto peruano de forma más específica es en *El Cubo en Cinta*, de 1978. Para ella, realizó un emplazamiento específico que unía virtualmente espacios geográficos concretos. En los dibujos que el artista realizó para su obra se puede distinguir el perfil de la costa norte española en el Mediterráneo, y se observa una línea que conecta el Cabo de Creus con la ubicación del emplazamiento específico y también con el desierto de Nazca en Perú.

Figura 4.2

Plano de la escultura sumergida, detalle, 1980, tinta sobre papel, archivo Museo de Arte de Lima



Estas dos obras, más allá de hacer alusiones o señalar puntos específicos geográficos, revelan a modo significativo las inclinaciones del artista por el desierto, que el relaciona con el infinito, el paso del tiempo, lo sagrado y el encuentro con el mundo prehispánico. No es sorpresa que a su regreso a Perú el artista realice una de sus obras más importantes en este territorio, el desierto es lo suyo y su entendimiento particular de este lugar es plasmado en *La máquina de arcilla*.

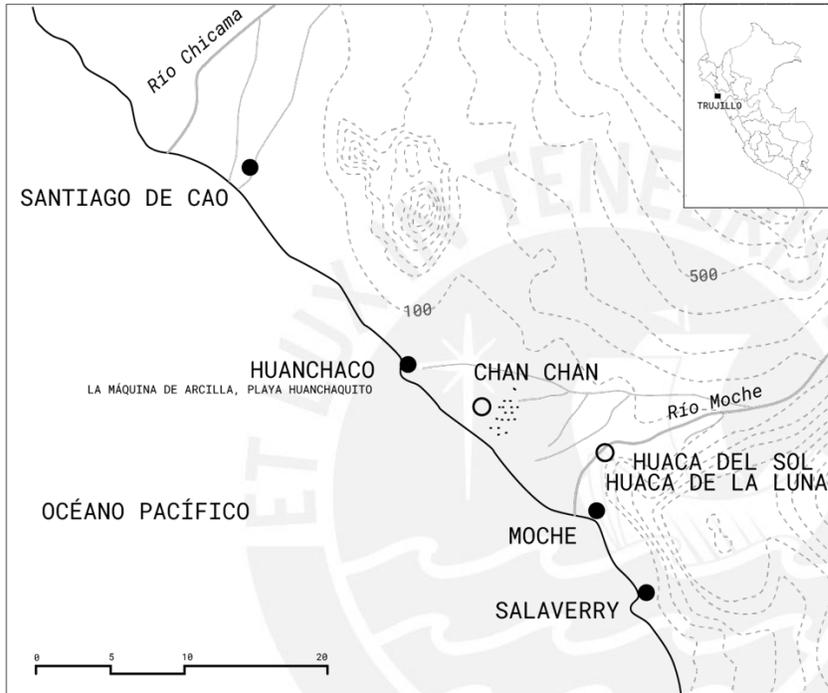
Entendiendo el acercamiento inicial del artista al lugar desértico en general y qué tipo de reflexiones realiza en torno a este, a continuación, se analiza de manera específica la localización de *La máquina de arcilla*. Se describe el lugar desértico peruano donde se encuentra y qué elementos de él han ejercido un rol importante para su concepción.

El lugar que eligió Emilio Rodríguez Larraín para construir *La máquina de arcilla* fue la playa de Huanchaquito, al norte del Perú en el departamento de la Libertad. A este lugar, en el año 1987, todavía no había llegado la ciudad contemporánea con sus grandes e invasivas

edificaciones. Como se puede ver en las imágenes se trataba de un lugar casi prístino ubicado en una utopía ideal del desierto costero a donde acudían bañistas que disfrutaban de la playa o caminantes del desierto.

Figura 4.3

Plano de ubicación de La máquina de arcilla y restos arqueológicos aledaños. Redibujado de American Geographical Society's Millionth Map of Hispanic America



Los únicos monumentos que acompañaban a *La máquina de arcilla* en esta utopía desértica eran los vestigios de la ciudad de Chan Chan, la Huaca del Sol y la Huaca de la Luna. El artista, en un acto poético de despliegue de planos frente a la Huaca del Sol ponía en relevancia la presencia de estos vestigios prehispánicos y su valor simbólico para el desarrollo y entendimiento de su obra.

Figura 4.4

Emilio Rodríguez Larrain desplegando los planos de La máquina de arcilla frente a la Huaca del Sol y de La Luna.



La relación que establece la obra con el lugar enfatiza y revela las cualidades del espacio desértico peruano. Su cualidad atemporal y permanente al mismo tiempo lleva a pensar que podría tratarse de una huaca perdida en el desierto. Aquí donde todos los tiempos parecen converger, aparece frente a los ojos del espectador la imagen de un monumento como vestigio prehispánico aferrado a este paisaje hasta el día de hoy. Su cualidad sagrada revela la solemnidad de este paisaje, adorado como una divinidad en épocas pasadas restaurando el respeto que se tuvo en ese tiempo a los elementos de la naturaleza, pero que hoy representa el olvido.

La máquina de arcilla se enfrenta a un lugar simple y a la vez complejo de entender: el desierto. Los elementos que la componen son la arena, el viento y el mar. La arena que es el elemento predominante en este paisaje se disuelve en las manos y llega a un punto de solidez cuando sentimos (con las mismas manos) la intervención. Esta arena solidificada revela el carácter ficcional de la obra, es una construcción realizada por el hombre desde la tierra. Pero ambos se mezclan a tal punto que la obra parece tallada por otro agente que compone este paisaje: el viento de la brisa marina, que ha moldeado la mismísima tierra por años y tiene gran poder escultórico sobre el paisaje.

La máquina de arcilla se enfrenta también a un sol inclemente que la sacraliza y baña de luz sus paredes de tierra. Este refleja su realidad: es una ruina contemporánea que muy bien pudo haber sido usada hace millones de años como un lugar de adoración a las deidades prehispánicas pero que ahora es el lugar de recreo de bañistas que lo usan para un día de playa y desatar sus deseos pasionales al oscurecer. Los espectadores buscan la experiencia de vivir el desierto, en una construcción que nace de ella. La huaca es ahora un espacio para los rituales modernos.

Figura 4.5

Detalle de La máquina de arcilla erosionada, 2018Entier. Fuente: Sebastián Rodríguez Larrain



Figura 4.6

Lugar de rituales modernos. Fuente: Sebastián Rodríguez Larrain



Finalmente, se puede concluir que la inclinación del artista por el lugar desértico empezó desde su exilio en Europa, y que sus reflexiones en torno a este territorio sobre el infinito, el paso del tiempo, lo sagrado y el encuentro con el mundo prehispánico pueden reconocerse también en *La máquina de arcilla*. Esta, a pesar de ser una intervención de grandes dimensiones, logra relacionarse con su medio de manera sutil y profunda a la vez. Lleva al ser humano a apreciar cada elemento que conforma este lugar, tanto natural, humano, prehispánico o moderno. Sin embargo, el valor de esta intervención es mucho más que la suma de estos elementos, es la armonía que genera entre ellos al introducirse en este lugar. Esta acción

resignifica el paisaje desértico peruano, enfatizándolo y poniéndolo en relevancia ante nuestros sentidos.

4.3.2 Materialidad: arte de la tierra

Si algo cambió en términos materiales en la obra de Emilio Rodríguez Larraín cuando regresó a Perú en la década de los ochenta, se manifestó a través de la construcción con tierra. Durante esta época el artista empezaba a sumergirse en la materialidad de la cultura popular ochentera de Lima.

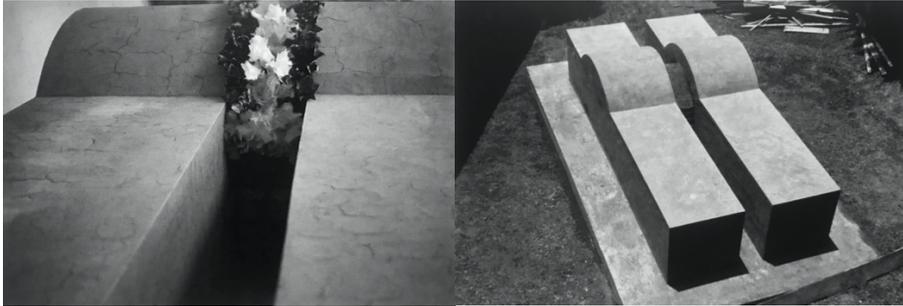
Es necesario conocer el por qué de la elección de la tierra y cómo cobra sentido a partir del lugar. Esta indagación permitirá entender las reflexiones del artista frente al desierto, cómo percibe la naturaleza del paisaje y cómo esto repercute en su obra con respecto a su materialidad.

Cuando Emilio Rodríguez Larraín regresó de Europa a Perú encontró en Lima una cultura popular emergente con un estilo muy marcado por los movimientos sociales y cambios urbanos de la época. Esto propició el encuentro del artista por materiales que empezaron a revalorarse en la cultura popular. Es cierto que en la obra artística de Emilio no se encuentra un componente social explícito, sin embargo, sus obras construidas con tierra reflejan indirectamente su rechazo al colonialismo y los efectos que este tuvo en la sociedad limeña de la época.

Una de las primeras construcciones que realizó con tierra fue *La tumba de los Reyes Católicos* en 1984. Fue realizada en la casa del arquitecto Emilio Soyer, y utilizó para su elaboración adobe tarrajado con barro. Sebastián Rodríguez Larraín (2020) referencia un escrito recuperado de la correspondencia de Emilio con un amigo, en el que este calificaba a *La tumba de los Reyes Católicos* (1984) como una “inmensa locura de adobe con la cual he firmado el fin del colonialismo”.

Figura 4.7

La Tumba De Los Reyes Católicos, 1984



El último proyecto que realizó con tierra, evidenciando un carácter más perfilado, y quizás su obra de mayor relevancia hasta el día de hoy fue *La máquina de arcilla*. Desde su concepción, el artista planteó que su construcción sería un “homenaje a Trujillo y a los antiguos artesanos y constructores del valle de Moche” (Ledgard, 1987). Motivo por el cual se utilizó la mismísima tierra del lugar y una técnica constructiva regional conservada hasta la fecha por los artesanos de la región.

Sobre este último punto, Sebastián Rodríguez Larraín (2020) comenta que Emilio siempre tuvo una respuesta en su arte para las personas y costumbres olvidadas. Referencia también unos textos escritos por el artista sobre sus obras de tierra en el desierto:

Esta pretensión mía de levantar monumentos de tierra en aquellas soledades de países explotados y olvidados hará tomar consciencia a la gente de lo terrible que sigue siendo la miseria de aquellos nuestros pueblos tercermundistas. Mi respuesta a esta situación es el proyecto, mi arte será para aquellos hombres del abandono.

Utilizar la tierra como un material constructivo para emplazarse en el territorio desértico, cuyo paisaje es dominado precisamente por dicho elemento, es una forma acertada de adaptación tanto material como temporal al paisaje. Habiendo entendido las diferentes dimensiones del paisaje desértico y los elementos que lo conforman, la tierra es el material constructivo predilecto que ha sido usado desde tiempos prehispánicos para asentarse en este lugar. La capacidad de aprender a construir con él refleja una sensibilidad de adaptación que ha sido conservada y perfeccionada con el tiempo. Sin embargo, Emilio intentaba ir más allá de lo que pudiera estar en armonía con el lugar. El mensaje de su arte se basaba en la resignificación del pueblo olvidado.

Él entendía que la tierra es el material tangible que resignifica la conexión entre generaciones, espacios y tiempos. *La máquina de arcilla* reúne tradiciones milenarias,

contemporáneas y paisajes desérticos que sumergen en una atemporalidad donde solo el contacto con la tierra recuerda que aún estamos aquí.

Figura 4.8

Llegada de materiales de construcción, tierra y piedras, 1987



Figura 4.9

Detalle de piedras en los muros de La máquina de arcilla.



4.3.3 Proceso: construcción milenaria en el desierto

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, experimentar con materiales autóctonos es una práctica que marcó la obra Emilio Rodríguez Larraín en su regreso a Perú. Esto no solo significó su regreso al ejercicio de su profesión como arquitecto constructor, sino que le brindó una herramienta más para la realización de sus obras artísticas. El artista logró de una manera mucho más perfilada en sus últimas obras la integración entre arte y arquitectura.

Para entender el carácter procesual de *La máquina de arcilla* es necesario remitirse a alguna experiencia previa del artista con el proceso constructivo que empleó para esta obra. También, se revisará a profundidad las imágenes o testimonios del proceso. Esto permitirá entender a mayor profundidad cómo se realizó la obra, quiénes participaron, qué procesos constructivos se utilizaron para su elaboración y finalmente, cómo este proceso establece y acrecienta la relación simbólica de la obra con el desierto.

La primera construcción con adobe que planeó el artista a su regreso de Europa fueron *Los Refugios de los Andes* en 1985, ubicados en el Callejón de Conchucos en la sierra de Áncash. Estas construcciones funcionarían como albergues ubicados en los caminos que unían las comunidades de la región. El diseño estaba planteado para ser ejecutado con los mismos habitantes de las comunidades, pero nunca se concretó.

Figura 4.10

Refugio de Los Andes 1 y 2



Esta obra fue el inicio del interés del artista de construir con tierra, no sólo desde una perspectiva plástica sino a través de su profesión inicial como arquitecto, a través de la cual quería resignificar la construcción con este material. La obra integra las costumbres de construcción milenarias con los habitantes de las comunidades en un gesto simbólico de apreciación y continuación de la cultura peruana constructiva (Anexo 1) En los años siguientes diseñaría más proyectos que involucraban la construcción con tierra, en los que también formarían parte constructores peruanos que aún conservan los conocimientos de esta técnica milenaria.

Cuando Emilio Rodríguez Larraín terminó de realizar el proyecto de *La máquina de arcilla* para la Tercera Bienal de Trujillo en el año 1988, la presentó como un homenaje a Trujillo y a los antiguos artesanos y constructores del valle de Moche (Ledgard, 1987). El artista

mostraba intenciones claras de querer resignificar el desierto con una acción milenaria que tiene sus raíces en los primeros asentamientos prehispánicos en la costa del Perú: la construcción con tierra.

Los encargados de hacer realidad esta escultura de tierra fueron una cuadrilla de obreros locales expertos en la técnica constructiva conocida como *tapial costeño*. Usaron más de una tonelada de arena sacada de la zona (Hare, 2014). En el registro fotográfico del proceso constructivo se puede observar la cantidad de personas que congregó la obra para su realización. Todos construyendo con las mismas técnicas y materiales de la región que hace muchos años se usaron para construir Chan Chan, ubicada solo a unos kilómetros de distancia.

Figura 4.11

Proceso de construcción con técnica tapial costeño, 1987



Figura 4.12

Emilio Rodríguez Larrain durante el proceso de construcción, 1987



El arte de construir con tierra, además de tener como centro al material predilecto del paisaje desértico involucra a todos en su proceso. La tierra remite al territorio y obliga a

construir *insitu* y de una manera que alguna vez fue ejecutada en el mismo lugar por los antiguos peruanos. El ritual congrega a artesanos y constructores que conocen su tierra y saben extraerla, mojarla, modelarla, secarla y reagruparla, concluyendo con el nacimiento de una construcción imposible, sacada de las entrañas desérticas.

En las fotografías, se puede observar a Emilio Rodríguez Larraín dirigiendo e involucrándose en la construcción de su obra. Con regla y lápiz en mano el arquitecto revisa cada detalle, desde la modelación de los adobes hasta su colocación en los moldes que al momento de secar erigirán los muros de *La máquina de arcilla*, un monumento de gran escala que evidencia la relevancia de la técnica constructiva que lo hizo posible.

El artista entiende lo importante que es preservar esta tradición que en su momento erigió las ciudades más grandes del valle de Moche. El proceso constructivo es el acontecimiento más importante de registrar, este reunió a muchos artesanos y constructores expertos, quienes en cada momento de la obra resignificaban la presencia de sus antepasados en los mismos medios desérticos.

Al finalizarla, se rindieron los homenajes respectivos. Manogo Mujica y Julio Algondones realizaron una performance titulada Entierro del Cello al interior de *La máquina de arcilla*, en la inauguración de la Bienal de Trujillo en el año 1988. En las fotografías registradas de este evento se muestra una gran cantidad de personas montadas en los muros de la obra, rodeando el espectáculo lírico mientras un cello es consumido por el fuego.

Figura 10

Entierro del Cello, inauguración de la Bienal de Trujillo, 1988



Figura 4.14

Performance de Manogo Mujica y Emilio Rodríguez Larrain al costado de La máquina de arcilla, inauguración de la Bienal de Trujillo, 1988



Emilio Rodríguez Larrain está sentado sobre la arena y apoya su cuerpo sobre su obra finalizada mientras escucha la música y presencia el final de un proceso milenario resignificado. De esta manera, Manogo y Julio mediante un acto poético dan por culminado este ritual constructivo, marcando el inicio de una reflexión sobre la tierra y la construcción erigida desde sus entrañas.

4.3.4 Tiempo y acción: ruina contemporánea en el desierto

Para entender las reflexiones sobre el tiempo que se suscitan con *La máquina de arcilla* es necesario remitirse a su concepto cíclico, el cual nos encuentra con el pasado prehispánico y sus reflexiones sobre el desierto que aún permanecen aferradas al paisaje. También, al concepto efímero, pensando en cómo podría establecer la obra una relación tan estrecha con el desierto para con el tiempo diluirse en él.

Los pensamientos del artista sobre el tiempo quizás puedan reflejarse en su primera obra efímera en el desierto peruano. En 1986, Emilio colocó en el desierto de Ica, a la altura del kilómetro 333 de la carretera Panamericana Sur, un montículo conformado por tres rocas que se encontraban en el lugar, al cual denominó *Apacheta* (1986), como los pequeños altares que realizaban los viajeros a las divinidades para encomendar su camino. Sebastián Rodríguez Larrain (2020) manifestó que la *Apacheta* (1986) tiene que ver con muchas de las obras de su padre, que los gestos simbólicos eran para reconocer la importancia y belleza de la naturaleza, y que considera que todas las obras de Emilio son ofertas simbólicas a la naturaleza.

Figura 4.15

Apacheta, 1985-1986.



Este pequeño monumento efímero es conocido por retratar el acercamiento del artista al trabajo con la tierra y costumbres prehispánicas simbólicas y místicas, características que define su obra artística en el Perú. Además, refleja sus reflexiones sobre el desierto, concibiéndolo como un lienzo en el que utiliza los materiales que el lugar le ofrece, esbozando una obra sutil pero potente, que con el tiempo se perderá en él.

La máquina de arcilla fue concebida en el año 1987 para la III Bienal de Arte de Trujillo e inaugurada oficialmente un año después. La obra, como ya sabemos, fue ejecutada en la playa Huanchaquito en el departamento de La libertad al norte del Perú. No es casualidad que a unos kilómetros de este lugar se encuentren las ruinas de la ciudad de Chan Chan. Este recinto es uno de los vestigios arqueológicos más importantes del antiguo Perú por su estado de conservación y en el año 1986 recibió el reconocimiento de la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

No es difícil encontrar similitudes entre los vestigios de Chan Chan y La máquina de arcilla. Su cercanía en el espacio y su sensibilidad para instalarse en el territorio del paisaje desértico hacen reflexionar sobre la permanencia de las intervenciones territoriales. En las ruinas se reconoce a los antiguos peruanos que vieron el mismo paisaje que percibimos hoy, estableciendo relaciones y reflexiones similares en diferentes tiempos cronológicos.

Por otro lado, la naturaleza del lugar desértico también es resignificada en *La máquina de arcilla* por el paso del tiempo. Si se camina por la playa de Huanchaquito, desde la lejanía

se pueden percibir imágenes de lo que podría ser un vestigio tipo huaca como las que encontraríamos en Chan Chan. Al acercarse, se entiende la real magnitud de la obra. Es que esta permanece aún unida a la arena a pesar de la inclemencia de los vientos y las huellas que sus numerosos visitantes han dejado en ella. Estos sucesos solamente acrecientan su valor simbólico en el desierto, el viento vuelve a moldear sus bordes, la obra y la arena empiezan a convertirse en uno solo.

Las cuestiones sobre el tiempo, que pone en relevancia esta obra, remontan al pasado y acercan también al futuro. Elio Martucelli (2016) reflexiona sobre esta analogía temporal: “La máquina de arcilla nació con la intención de convertirse en ruina”. El artista quería establecer un vínculo con el pasado que sirviera también para las futuras reinterpretaciones del desierto. El desierto se convierte en un lienzo donde se reflejan diferentes tiempos, que se confunden entre sí.

El paso del tiempo a veces puede tener consecuencias negativas cuando a este se le suma la indiferencia de los ciudadanos. Este es el caso de la obra elegida, pues actualmente las autoridades pertinentes no establecen normas de cuidado y conservación de este monumento al pasado proyectado para el futuro. En el 2017 se realizó un homenaje a la mítica III Bienal de Arte de Trujillo de 1987 titulado *El desafío de la realidad*, donde se recordaron obras como *La máquina de arcilla* y se realizaron comentarios acerca de su situación de conservación actual, Villar (2017) la describe así:

El desafío de la realidad ha sido la iniciativa que ha permitido recordar, a 30 años de distancia, un esfuerzo que los artistas trujillanos no quieren que quede en el olvido. Por el contrario, quieren recuperar y restaurar, empezando por “La máquina de arcilla” (“una de las obras mayores del arte público en el Perú”, según Buntinx) que había sido vandalizada y casi derruida por la indiferencia de las anteriores autoridades. “Es un escándalo que, mientras más ricos somos como país, más embrutecidos nos volvemos culturalmente”, añade indignado.

El paso del tiempo sostiene el poder de acrecentar los valores simbólicos de las acciones del humano en la tierra y pone en relevancia ante nosotros lo primordial, lo que trasciende. Al entender el tiempo como cíclico uno se encuentra con el hombre antiguo, con el que se reconoce similar por las reflexiones sobre el entorno. Por ello, es necesario generar un esfuerzo por conservar estos elementos que generan reflexión sobre el humano y su cultura. *La máquina de arcilla* es una obra de carácter permanente construida en el desierto, a la cual la naturaleza moldea de manera continua a través del tiempo, reclamándola como parte suya. Lo natural se manifiesta como acción sobre la obra, es entonces cuando esta cobra sentido y hace reflexionar

sobre el pasar del tiempo, las huellas que trascienden y lo que dejamos para el futuro como sociedad.

Figura 4.16

Chan Chan (1925) en la parte superior y La máquina de arcilla (2017) en la parte inferior



Figura 4.17

Chan Chan (2020) en la parte superior y La máquina de arcilla (1988) en la parte inferior.

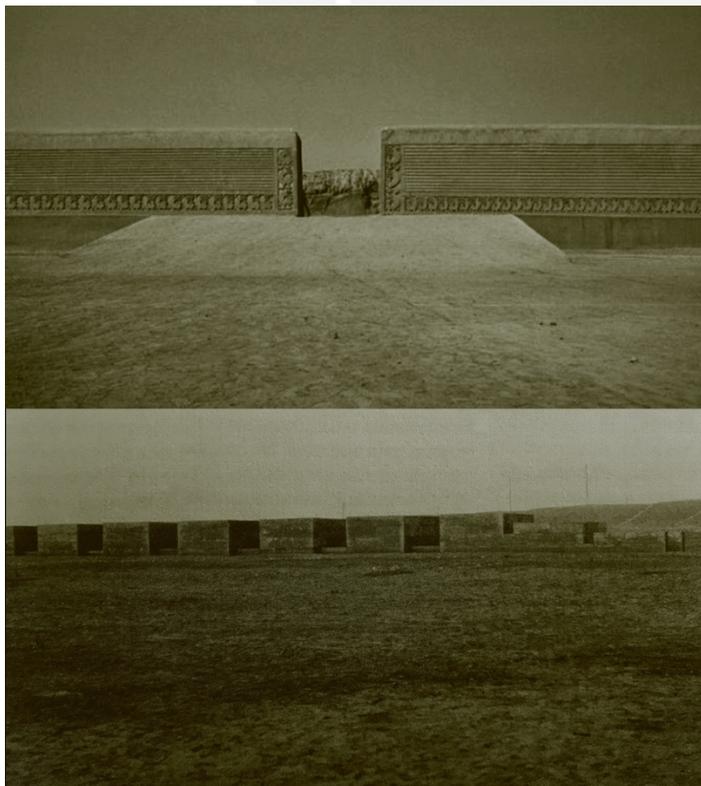


Figura 4.18

Restos de rituales en recinto de Huaca de la Luna, en la parte inferior restos de rituales modernos en La máquina de arcilla.



4.3.5 Escalas: monumentalidad desértica

Para entender cuál es la relación de escalas entre el desierto y la máquina de arcilla es necesario investigar las reflexiones del artista respecto a la inmensidad del paisaje desértico peruano. También, se debe entender qué es lo que el artista intenta resignificar con la escala que utiliza, si es que refleja la inmensidad del desierto o trata de establecer un punto de referencia en este.

Antes de su regreso al Perú, Emilio Rodríguez Larraín diseñó un monumento para ser emplazado en el Tablazo de Ica en la época de 1970. *Milpatas* (1982), según el artista, era una devolución al Perú por las injusticias del colonialismo. Sus descomunales proporciones causaron revuelo en la escena artística local. Muchos críticos tildaron de utópica la idea de invertir en un memorial hecho de concreto de 89 metros de largo y 34 metros de alto en una época donde el país atravesaba una crisis económica y social.

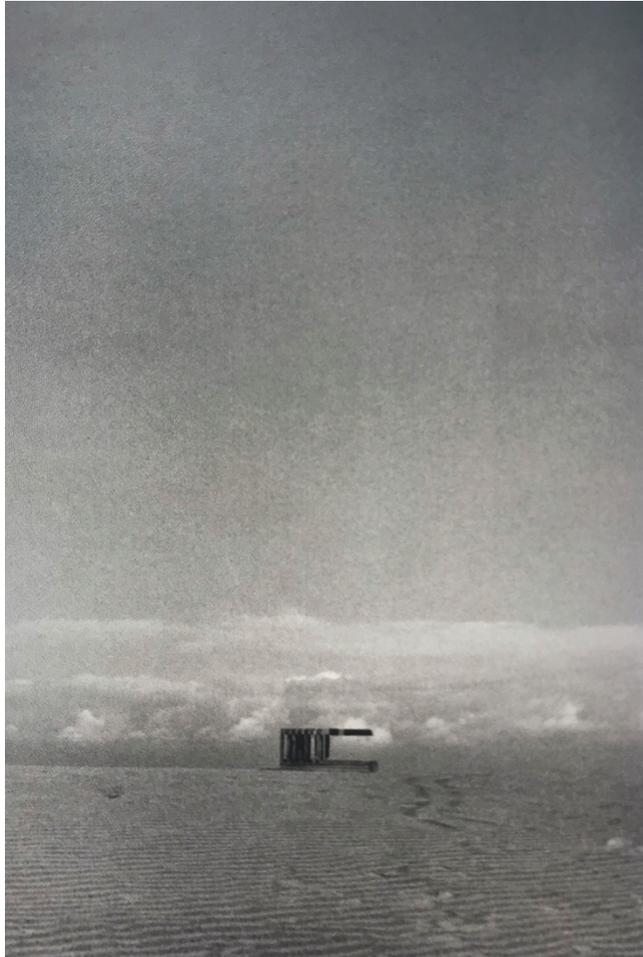
En una conversación con Sebastián Rodríguez Larraín (2020), reveló que su padre tenía una visión sobre el futuro cuando diseñaba sus proyectos. De la misma manera que Chan Chan es visible en la época actual, su padre quería hacer una obra para el futuro. En palabras de su padre “esta obra rescatará algo de la humanidad actual para el futuro, como un símbolo de fe en el futuro del hombre” (ver anexo 1).

Milpatas (1982) es la primera aproximación que tuvo el artista hacia el desierto. Su gran escala revela sus primeras impresiones del lugar y lo que quería rescatar de él. En algunos

collages que se realizaron para la obra, se reconoce un objeto que se aprecia monumental por las dimensiones que se leen en las descripciones, pero que se reconoce minúsculo frente a la inmensidad del paisaje desértico. Solo los dibujos de las referencias humanas en el paisaje recuerdan su monumentalidad.

Figura 4.19

Simulación del Monumento al Tablazo de Ica, 1980 Fuente: archivo particular



En sus planos iniciales, La máquina de arcilla fue proyectada para ser un volumen piramidal de adobe y tapial de 13 metros de alto. Posteriormente, el artista modificaría la escala de esta construcción para adaptarla a la escala de los visitantes y hacerla mucho más vivencial. Actualmente abarca un área de trescientos metros cuadrados y supera los dos metros de altura. Sin embargo, el efecto que se produce al observarlo en la lejanía es el mismo que sucede en los collages de *Milpatas* (1982) el monumento es concebido como una pequeña construcción de tierra dentro de la inmensidad del desierto y del océano Pacífico que se encuentra a unos metros de distancia.

Figura 4.20

La máquina de arcilla en la playa Huanchaquito. Fuente: Google Earth



En algunas fotos se puede ver el acercamiento de los visitantes para su recreación. La sensación al interior de La máquina de arcilla es como deambular entre vestigios prehispánicos perdidos, pero que ahora sirven para ritos modernos. Algo importante de rescatar es que, si bien el tamaño está adaptado al humano, la escala sigue siendo indiscutiblemente monumental. Michael Heizer, artista relacionado con obras Land Art, distinguía dos tipos de monumentalidad: una escala monumental y un tamaño monumental. La primera es la que tiene trascendencia debido a la armonía de sus elementos y gran efecto en los espectadores, la segunda es una característica de un objeto de grandes dimensiones (Biczel, 2016).

La máquina de arcilla tiene escala monumental, su presencia cala en nuestro interior e intensifica nuestra reflexión. Ha reunido a muchos artesanos constructores expertos en la técnica del tapial para su construcción, reúne a personas curiosas o que disfrutan del paisaje de la playa como lugar de descanso o de recreación y continúa reuniéndonos hasta el día de hoy en esta investigación. Ese poder de reunir a personas para recrear técnicas milenarias, servir ritos modernos y hacernos cuestionar continuamente sobre el paisaje desértico peruano es lo que lo hace monumental.

4.3.6 Ancestralismo: huaca moderna en huanchaquito

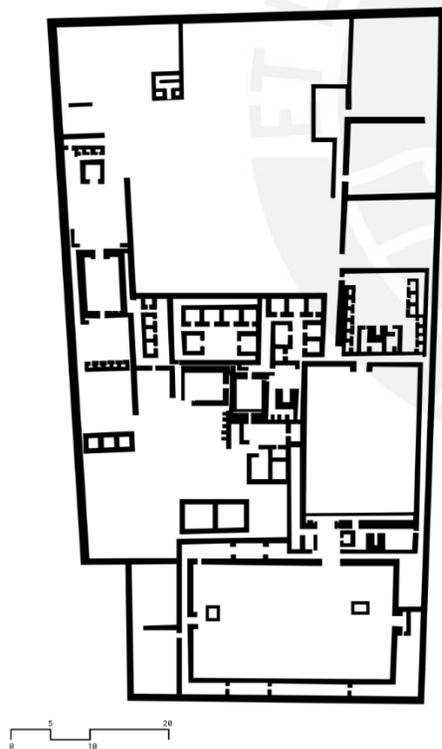
A partir de los criterios establecidos en el marco teórico, para poder encontrar una afinidad entre las motivaciones e ideas establecidas en la época prehispánica en sus intervenciones

territoriales y *La máquina de arcilla* de Emilio Rodríguez Larraín es necesario evidenciar las cualidades espaciales y estéticas en común.

Sin ir muy lejos, a unos kilómetros de la ubicación de *La máquina de arcilla*, en dirección a la ciudad de Trujillo, se encuentran las ruinas de Chan Chan, ciudad capital del Estado Chimú que se asentó en el valle de Moche en el periodo histórico conocido como Intermedio Tardío (1000 y 1400 d.C.). Estos vestigios son uno de los más sobresalientes del antiguo Perú por su notable extensión y su estado de conservación. No es muy difícil encontrar las similitudes entre estos vestigios y la obra de Emilio Rodríguez Larraín y quizás no sea casualidad el hecho de que el propio artista considere importante revisar y conocer estos complejos asentamientos prehispánicos en el desierto antes de visitar su obra (Ledgard, 1987).

Figura 4.21

Chan Chan. Plano de la unidad 10 correspondiente a un complejo arquitectónico de elite (Redibujado de Canziani)



La proporcionalidad, austeridad y síntesis de la geometría de la obra podrían ser comparadas con los vestigios mencionados anteriormente. *La máquina de arcilla* está compuesta por volúmenes geométricos rectangulares adaptados a la escala humana que se suceden simétricamente formando pasadizos y precisos espacios de luz y sombra. Estas formas adoptadas no buscan competir contra el inmenso paisaje desértico, su escala humana sirve como punto de referencia y brinda equilibrio y ordenamiento frente a la inmensidad sinuosa del paisaje. En el caso de los vestigios Chan Chan, la escala de sus elementos son monumentales

con respecto a la obra de Emilio, sin embargo, las proporciones horizontales de los elementos que conforman los complejos arquitectónicos políticos-administrativos se asemejan a las formas dibujadas por el artista para *La máquina de arcilla*. Esto es especialmente evidente en los sectores centrales de los complejos, donde se encuentran estructuras en forma de U o cuadradas asociadas al culto y rituales funerarios. El recorrido a través de estas estructuras se realiza mediante estrechos corredores de recorrido laberíntico. Estas formas geométricas de ordenamiento prehispánico parecen haber influenciado a la estética utilizada por el artista en su obra.

Asimismo, podemos percibir cierta austeridad y síntesis producto de la aparente severidad y rigidez con la que las líneas parecen haber sido proyectadas en el lienzo desértico. En el caso de Chan Chan, esto se debe a la complejidad que implica asentarse en un territorio duro y hostil como el desierto peruano y las condiciones que afrontaron las antiguas civilizaciones prehispánicas no fueron menos severas. A pesar de tratarse de obras de alto grado de complejidad, su esencialidad recae en esta cualidad simple de expresión.

Como se ha mencionado en el capítulo titulado *Materialidad* quizás una de las influencias más grandes que recibió el artista de la estética prehispánica es la construcción usando materiales presentes en el territorio como ladrillos de adobe a través de una técnica milenaria utilizada también para la construcción de los vestigios cercanos a la obra como Chan Chan. Esto permite que la obra se mimetice armónicamente con el paisaje.

Figura 4.22

La máquina de arcilla, 1988



Otra similitud que podemos encontrar, esta vez con obras realizadas anteriormente por el artista, es en los planos dibujados para *Refugios de los Andes* en 1985. El refugio número 10

donde utiliza elementos horizontales para cobijo del sol y el viento se asemejan a la forma que concebiría dos años después para *La máquina de arcilla*. Algo que resulta interesante son las descripciones vertidas por el autor en sus planos de los refugios, muchos de ellos hacen referencias a la cultura occidental.

Figura 11

Refugio de los Andes 10

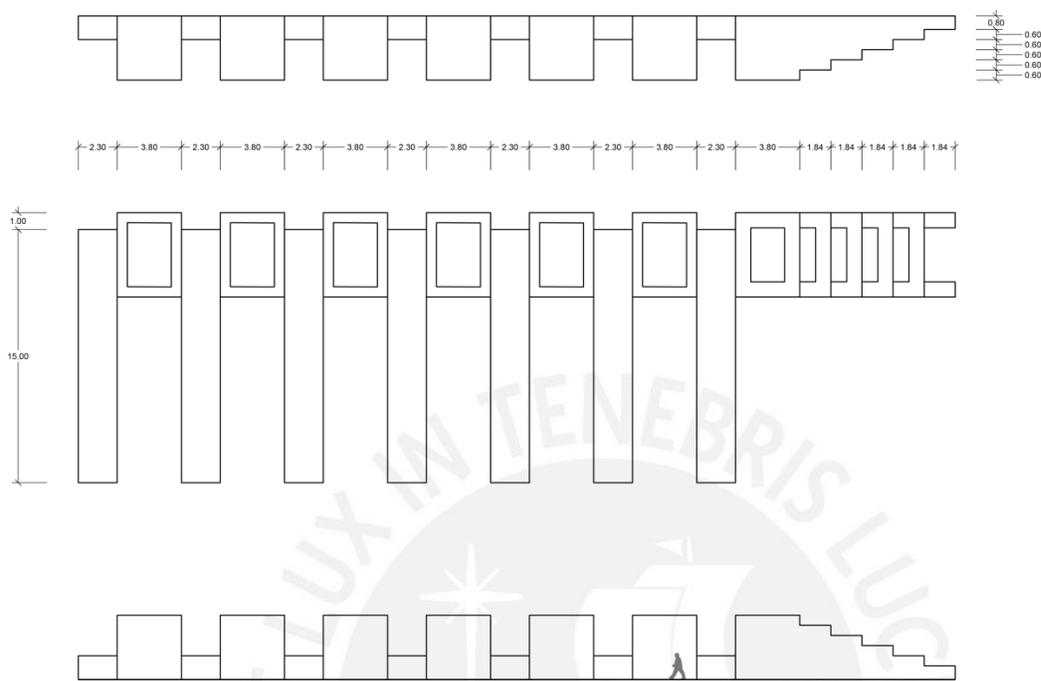


En conversaciones con Sebastián Rodríguez Larraín (2020) menciona que su padre tenía muy en cuenta la cultura occidental al momento de dibujar en el papel las formas que su imaginación traía. La secuencia sagrada conocida como Sucesión de Fibonacci, según Sebastián, era un patrón importante en todos los dibujos de Emilio.

Finalmente, se puede encontrar cierta influencia estética prehispánica en *La máquina de arcilla*, debido a la semejanza en las formas, proporciones y materialidad utilizadas por el artista con los vestigios cercanos al lugar de emplazamiento de la obra. Sin embargo, también es necesario resaltar la influencia occidental que forma parte del bagaje cultural de Emilio Rodríguez Larraín producto de haber pasado varios años de su vida entre las vanguardias europeas. Esto hace posible que en su obra confluya una mixtura interesante entre la cultura occidental y la prehispánica.

Figura 12

La máquina de arcilla, dimensiones



4.4 Reinterpretaciones del desierto peruano

4.4.1 Juvenal Baracco: La casa Ghezzi (1983)

Esta obra, construida en 1983 en la playa Los pulpos, fue una de las primeras casas en ocupar este sector de la playa en Lurín. El diseño se esta se proyecta en forma de U y se abre hacia el paisaje a través de su espacio central. Su modulación está compuesta por 25 cuadrados de igual dimensión (3,6 x 3,6) que sirven hacia un gran vacío central translúcido en forma de cubo (7,20 x 7,20).

Uno de los mayores logros de esta casa es su relación con el lugar desértico en el que se encuentra. Si bien es cierto, Juvenal Baracco la explica en términos de materiales de construcción utilizados y la invasión que representa una intervención de esta magnitud, lo cierto es que La casa Ghezzi es el resultado de un desarrollo de ideas en torno a la construcción en el desierto peruano (Leguía, 2018).

Para poder entender su relación con el lugar es necesario remitirnos al encuentro previo del arquitecto con el desierto. Juvenal Baracco contó en una conferencia realizada vía zoom para la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP sobre las primeras interacciones

artísticas que tuvo en el desierto con el pintor Rafael Hastings algunos años antes de diseñar la que sería su primera intervención en el desierto: La Casa Ghezzi.

Entre los años 1975 y 1978 formó parte de un grupo de artistas conformado por Emilio Soyer, José Casals y Rafael Hastings. Durante ese tiempo nacieron dos proyectos artísticos, uno en Puruchuco que desarrolló José Casals con Emilio Soyer y otro proyecto teórico-artístico que fue realizado por él y Rafael Hastings. Este proyecto experimental fue el inicio de lo que el arquitecto describe como “percibir el espíritu del desierto” (Baracco, 2020).

El proyecto teórico-artístico se desarrolló en base a vivencias de un grupo de artistas que realizaron un ritual de doce días en el desierto de Ica, el cual culminaba con la levitación de estos en la punta de una torre metálica en un cerro ubicado al final de la bahía de Independencia. En una conversación con Sebastián Rodríguez Larraín (2020), comentó que el organizador de dicho viaje fue su padre Emilio Rodríguez Larraín, quien mantenía una amistad con Juvenal Baracco y pudo guiar a los demás artistas a través del desierto de Ica, en busca de inspiración.

La experiencia se materializó a través de dibujos. Por un lado, los artistas mapeaban los lugares que se debía recorrer en el desierto de Ica; y por otro lado, se dibujaban las experiencias y reacciones sensibles que tenían los personajes ante el lugar. Rafael Hastings se encargó de dibujar a los artistas y sus reacciones corpóreas frente al paisaje desértico y Juvenal Baracco fue el encargado de dibujar los hábitats que formarían parte de la aldea de pescadores y donde se recluirían los artistas en su deambulación por el lugar. Algunos de estos hábitats eran viviendas que reflejaban influencias del modo de asentamiento que tuvieron culturas prehispánicas como Chimú o Paracas, destinados al descanso y recreación con fuego a manera de ritual.

La Casa Ghezzi es el espíritu del desierto hecho arquitectura. En su interior la estructura principal está hecha de elementos encontrados en el entorno como madera de eucalipto y el piso de trozos de laja recicladas, materiales de invasión. En este ambiente se percibe una similitud con las atmósferas dibujados en el proyecto comentado líneas arriba, y es que la intención del arquitecto es recrear el espíritu del desierto en su arquitectura.

Un espacio que no solo se relaciona visualmente con el paisaje desértico, sino que lo resignifica en su totalidad. Establece vínculos entre una espacialidad interna y la manifestación del desierto como experiencia en el exterior. Pone en relevancia las sensaciones que se experimentan en el lugar y crea su propio desierto en el desierto sin cerrarse completamente a este.

Por la noche, el sol se oculta y desde este espacio traslúcido se puede contemplar las ruinas de Pachacamac a lo lejos, el proyecto es un farol en la oscuridad que atrae a todos. Es el espíritu del desierto que nos revela su permanencia y vigencia a pesar del tiempo y del olvido.

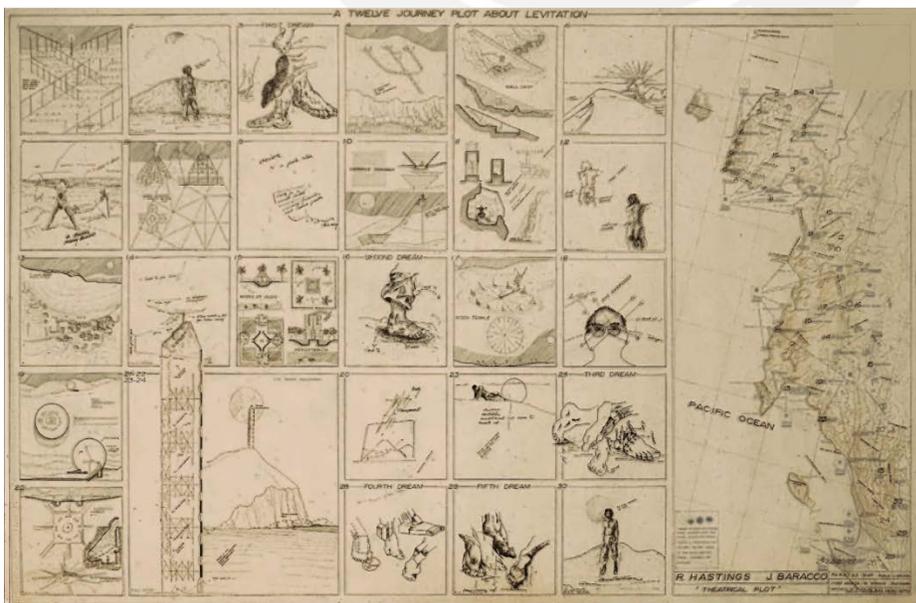
Figura 13

Vista exterior de la Casa Ghezzi, playa Pulpos, Lima.



Figura 14

Theatrical plot. Juvenal Baracco y Rafael Hastings.



4.4.2 Esther Vainstein: Adobes Chancay (1987)

El interés de Esther Vainstein por el desierto la llevó a realizar largos viajes por la costa del Perú. Educada como pintora, registraba cada duna, cada viento, cada encuentro que sostenía con el paisaje desértico en sus lienzos. Este viaje la llevó a encontrarse inevitablemente con el pasado prehispánico, y los antiguos peruanos que habitaron los lugares que ella describía en sus lienzos. Estos son descritos así por la crítica de arte Susana Torruella Leval (1987):

El hermoso dibujo proporciona gráficos caprichosos para el ojo y la mente. Aquí la realidad arqueológica y la fantasía mítica coexisten tan cómodamente como en Macondo de García Márquez. Sus fuertes contrastes claros/oscuros, su alternancia de emociones muy personales con una disciplina imparcial refleja el proceso como el corazón de la obra (p.3)

Es precisamente el trabajo con la tierra a donde la llevó su primer acercamiento con las construcciones prehispánicas como Chan Chan, ubicada en el desierto de Trujillo, conocida por haber sido construida con adobes que pesan cien kilos y miden dos metros de alto. Esta ciudad representa todo un acontecimiento constructivo que implica entender la tierra como elemento natural predominante del paisaje que al ser entendido nos lleva a establecer relaciones que permitan erigir ciudades enteras. Como ya se ha mencionado en el capítulo sobre la cosmovisión andina, esta forma de relacionarse con el medio y sus elementos proviene del pensamiento prehispánico donde cada elemento natural es sagrado y por lo tanto debe ser tratado y manejado como tal.

Es evidente en la obra de Esther la curiosidad y el interés que tenía por el desierto y sus construcciones prehispánicas. Encontrándose en su viaje con sitios como Nazca, Paracas y Chancay que están presentes en sus primeras obras pictóricas. Estas construcciones despertaron la curiosidad de la artista por entender cómo habían sido posibles, sumergiéndose en la arqueología para su mejor entendimiento constructivo.

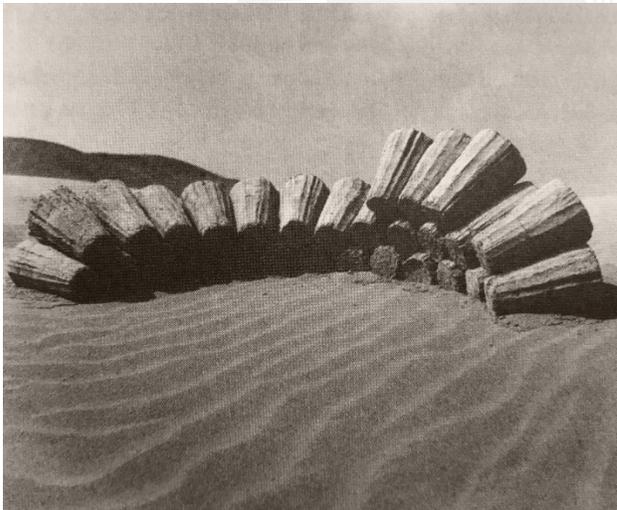
Esther Vainstein utilizó en un principio los grandes adobes, construyendo una especie de tumba/vientre que representaba la vida y la muerte, que como hemos visto antes es una dualidad presente en la cultura prehispánica y también una evocación que nos remonta a las inmediaciones del desierto. Adobes Chancay es una versión a escala más pequeña de los adobes originales. Esther los colocó en forma de dunas en el desierto. Resignificando la relación entre lo naturales y lo ficticio, como un elemento producido por el hombre en contacto con su medio. Como una ofrenda sagrada, que transforma a la construcción en un ritual que todavía se conserva en el Perú, en las manos de los constructores y artesanos de la región. Esther (2009) explica así su acercamiento a materiales vernáculos:

El uso de la tierra y la arena en mi trabajo tiene que ver tanto con el significado religioso de la Pachamama (Madre Tierra) en el Perú como con el hecho de que estaba buscando raíces en un país en el que estaba, como peruano de primera generación

Esther refleja en sus obras la cualidad de investigar, leer, y salir de sus límites hacia otros campos de entendimiento, y es precisamente esto lo que desencadenó su acercamiento a otros tipos de expresiones artísticas, mucho más relacionadas a intervenir en el territorio con instalaciones en el desierto, utilizando materiales vernáculos. De esta manera, Esther Vainstein nos brinda otra manera de leer el paisaje y aproximarnos a las raíces prehispánicas que nos conciernen por ser parte de nuestra identidad. Con Adobes Chancay, propone una visión artística que pone en relevancia, así como La máquina de arcilla, el acercamiento a un material natural que ha sido conservado como técnica constructiva heredada de nuestros antepasados, los primeros peruanos que construyeron con la tierra.

Figura 15

Esther Vainstein, Adobes Chancay, 1987. Instalación de 100 adobes cónicos en el desierto.



4.4.3 Carlos Runcie Tanaka: Cerámicos en el desierto (1987)

Las acciones de Carlos Runcie Tanaka en el año 1986 reflejan una primera apertura y apropiación del paisaje desértico costero. En esa ocasión el artista colocó un espacio del inmutable e indiferente a todo del desierto ubicado a la altura del kilómetro 45 de la Panamericana Sur un grupo de adobes naturales tomados de un río seco que se encontraba cercano al lugar. Aquello que alguna vez fuera tierra mojada, ahora era tierra agrietada y seca. El artista en un acto quizás inconsciente buscaba encontrar al lugar al que pertenecían las piezas.

Así, sin perturbar la arena ni la quietud del espacio escogido el artista se coloca simétricamente frontal al barro en un acto de reflexión ante la intervención recién realiza. Quizás dentro de esos pensamientos el artista reflexionaba a cerca de la pertenencia de las cosas a determinados lugares, y cómo el desierto se convierte en un soporte artístico que propicia este encuentro simbólico.

Desde mediados de los ochenta Runcie Tanaka recibió influencias de artistas como Jorge Eduardo Eielson con quien compartía la misma curiosidad por el desierto peruano y las formas prehispánicas y Emilio Rodríguez Larraín, quien había retornado al Perú en el año 1980. Carlos reconoce la gran influencia que recibió de Emilio en su comprensión de cómo deshacerse de los parámetros establecidos por las disciplinas tradicionales como la escultura que le impedían acercarse a una interacción hacia el espacio abierto del paisaje de la costa peruana (Villacorta Chávez, 2012^a, p. 245).

Hacia el año 1987 el artista empezó a hacer arte de instalación a su manera. Transformaba las galerías modernas de arte de Lima en un paisaje desértico. Construido este paisaje, el artista procedía a colocar sus cerámicas de forma orgánica sobre la tierra. Dichas cerámicas eran elaboradas con texturas y formas volumétricas que combinaban la tradición japonesa con la prehispánica.

La sensibilidad en la producción ancestral de cerámicos llevó a Carlos Runcie Tanaka a regresar al desierto y realizar en él instalaciones efímeras. Dichas instalaciones transmiten un pensamiento de paisaje de la memoria individual o colectiva, donde el desierto se vuelve una utopía que alimenta un acto reflexivo.

Cerámicos en el desierto realizados en 1987 simboliza un acto que resignifica el espacio desértico con los objetos de la propia producción del artista. Al colocarlos encima de la superficie arenosa, Carlos Runcie Tanaka intenta acercarse al espíritu de los tiempos a través de su imaginación. En sus propias palabras explica este proyecto de la siguiente manera: “Podemos hacer una analogía sencilla, sabemos que el plato pertenece a la mesa. Pues bien, yo quiero averiguar a dónde pertenecen mis cerámicas” (Villacorta Chávez, 2012^a, p. 33)

Las piezas están colocadas en la arena de tal manera que las remite al desierto, su emplazamiento a la morfología desértica es tan natural que parece como si estas pertenecieran a este desde su concepción que a su vez nos lleva a reflexionar a cerca de la relación naturaleza-artificio. Las cerámicas están a nuestros pies, sin una barrera que nos separe o nos impida tropezar, observar y reflexionar. Tal como sucede cuando caminamos en la playa o arenales y encontramos desde conchas hasta pedazos de cerámicos de procedencia incierta.

Figura 16

Carlos Runcie Tanaka, performance en el desierto, kilómetro 45 de la Panamericana Sur, 1986.



Figura 17

Carlos Runcie Tanaka, performance en el desierto, kilómetro 45 de la Panamericana Sur, 1986.



Figura 4.30

Carlos Runcie Tanaka, Cerámicos en el desierto.



4.3.4 Ricardo Wiese: Pachacamac pintado (1999)

El trabajo artístico de Ricardo Wiese dio un giro en los años noventa cuando empezó a reflejar en sus obras su constante cuestionamiento sobre la identidad peruana. Sus manifestaciones artísticas apuntaban al autorreconocimiento colectivo en contraste con la respuesta que estaban dando los peruanos con sus paisajes culturales de la época, donde se veía el enorme peso de la colonia enquistado en el pensamiento colectivo.

Desde mediados de 1998, la preocupación por esta realidad aparentemente incontenible motivó a Wiese a retomar de manera sistemática el ejercicio pictórico figurativo (Agusti

Pacheco-Benavides, 2015). El paisaje desértico de la costa peruana siempre ha estado en sus cuadros, donde ha buscado esta identidad peruana y la ha reflejado en sus obras. Ricardo Wiese (Wiese, 2005) describe su obra así: “Como pintor «abstracto» intento contruir, ocupar, habitar superficies, vincular color y materia en técnicas mixtas que usualmente remiten a los planos arenados del litoral” (p. 34).

En 1999 emprendió un largo camino por la pintura figurativa que lo llevó a recorrer lugares del desierto peruano con el propósito de aprender a ver el paisaje y plasmar ese prístino primer encuentro en sus cuadros. Ricardo Wiese entendió que para poder representar de forma sertera el paisaje desértico peruano debía vivirlo, sentirlo y dejó que el paisaje le enseñe a ver con las múltiples experiencias que brinda el solo hecho de caminar colocar el caballete en la arena y empezar a pintar.

Este proceso es como un viaje que saca de su zona de confort al artista y lo lleva a las inmediaciones del desierto donde se ubican los vestigios arqueológicos que busca poner en relevancia. Esto lo obliga a experimentar la inclemencia del sol que ilumina y revela volúmenes y vacíos de Pachacamac, reflejando también entonaciones cromáticas que cambian según su intensidad durante el día y los vientos que mueven las arenas livianas de las dunas creando una atmósfera solemne, y es precisamente esta la que intenta capturar Wiese en sus cuadros.

Pintar in situ, al óleo y sobre tela fue el proceso elegido por el artista que resignificó totalmente el observar y poner en relevancia los vestigios prehispánicos de Pachacamac. En una época que parece similar a la actual, donde no existe un aprecio por la historia y la cultura peruana, Ricardo Wiese (2005) nos recuerda las raíces de nuestra identidad y su proceso es un rito que rinde culto al Oráculo de Pachacamac y su paisaje desértico, al cual describe así: “Sus templos al pie del mar, con el Sol poniente, instalaron al paisaje funerario por excelencia en la mente aborígen que vio en ellos y en su entorno escenográfico el cosmos resumido. Ojalá pudiésemos vincularlos con similar empatía a nuestro espacio vital” (p. 36).

Figura 4.31

Ricardo Wiese pintando en las ruinas de Pachacamac



CONCLUSIONES

La máquina de arcilla de Emilio Rodríguez Larraín rescata y resignifica el carácter simbólico, mágico y ancestral del paisaje desértico peruano. El artista traslada sus convicciones sociales y sensibles a esta obra, y expone la importancia de generar una resistencia a la ignorancia y el olvido. Para ello, enfatiza las riquezas culturales y ancestrales de un país que parece pasar por alto los vestigios y huellas territoriales de su pasado. Estas últimas se encuentran aferradas a su urbe y son consumidas lentamente por el crecimiento acelerado de una ciudad sin identidad.

Además de entender el desierto morfológicamente como territorio árido que se compone de arena mar y sol, el artista entiende la cultura inherente a este paisaje, su pasado prehispánico, y lo que representa el desierto en el imaginario de los peruanos el día de hoy. En *La máquina de arcilla* de Emilio Rodríguez Larraín se yuxtaponen capas de diferentes tiempos cronológicos, costumbres, procesos, dimensiones y simbologías. El desierto es reinterpretado por Emilio como un soporte artístico ideal donde la obra parece emerger de su superficie maleable, y es modelada continuamente por el viento que refresca la aridez desértica. La inmensidad del mar y sus olas completan este paisaje costero peruano que en otras épocas era percibido como sagrado y hoy vuelve a ser resignificado completamente por la obra artística que ahora forma parte de él.

Dentro de la solemnidad del desierto, la obra acondiciona el encuentro simbólico entre los peruanos del pasado y los que hoy habitan este territorio. El hecho de construir la obra artística con la tierra del lugar pone en relevancia las técnicas milenarias utilizadas por los artesanos constructores del valle de Moche. Por otro lado, su escala se acomoda a la interacción humana de los habitantes de la ciudad, pero propone un encuentro personal entre nosotros mismos y los límites de nuestra imaginación, en ese sentido es monumental el impacto que genera para la modelación de nuestras identidades individual y colectiva.

También, se puede concluir que a finales del siglo XX las intervenciones que Emilio Rodríguez Larraín realizó en el desierto abrieron las vías para abordar no solamente las galerías sino el mismo espacio territorial desértico, en búsqueda de una expresividad auténtica que pudiera devenir en el encuentro de un símbolo de identidad peruana. Así, artistas como Esther Vainstein, Carlos Runcie Tanaka y Ricardo Wiese reconocen la influencia de Emilio en sus obras e instalaciones en el desierto. Ellos, además de querer encontrar respuestas de sus dramas individuales, contribuyeron a la construcción de una reinterpretación llena de vida, memoria e identidad.

Sobre el último punto, *La máquina de arcilla* y los otros trabajos expuestos de diferentes artistas en el desierto, nos llevan a un nivel de reflexión en el que se pueden reconocer valores que permitirán apreciar y encontrar dentro del insólito desierto una herramienta que lleve al reconocimiento de las raíces e historia, y rescatar lo esencial para la época. De esta manera, se puede entender bajo qué valores se debe construir El Perú y generar un cambio en los paradigmas establecidos en las épocas de opresión que tanto daño le ha hecho a nuestra sociedad con consecuencias incluso hasta el día de hoy.

Para concluir la presente investigación es necesario reflexionar a cerca de un tema que ha motivado a la misma: el arte a través de sus distintas formas y reinterpretaciones permite encontrar el vínculo entrañable entre el habitante peruano de la costa y el desierto. El paisaje desértico peruano es entendido como un ámbito natural a partir del cual se han ido gestando diversas manifestaciones artísticas y construcciones simbólicas que han ayudado a la continua construcción de una identidad. Es importante reconocer esta cualidad y la necesidad del arte en un país cuya situación política y social carece de reconocimiento y respeto por lo propio. Resulta necesario afrontar esta situación con un alto grado de compromiso emocional e intelectual para la generación de una identidad que no solo sea un producto exótico comercializable, sino que ayude a construir un país consciente del valor de su pasado como la base de una nueva esperanza para su futuro.



ANEXOS

ANEXO I: ENTREVISTA A SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN

Lima 11 de diciembre de 2020

Miraflores, casa taller de Emilio Rodríguez Larraín

SH: ¿Por qué tu padre decidió estudiar arquitectura y no artes plásticas? esto fue a lo que finalmente se dedicó. La mayoría de sus obras son pinturas, esculturas y *Land art*.

SRL: Mi papá nació en el año 1928. Él quería estudiar pintura porque pintaba desde los 14. Pero fue a la Escuela Bellas Artes y no le gustó la enseñanza en lo absoluto. Él me repitió mil veces que para ellos el arte era copiar la naturaleza y nada más. Mi papá pensaba que el arte era mucho más que observar y copiar la naturaleza. Ya que él era bueno con matemáticas y su hermano era ingeniero su hermano le dijo, ¿por qué no estudias en la UNI? Entonces estudió allí y tuvo profesores de la Bauhaus como Paul Linder. Después se unió a la Agrupación Espacio y supuestamente mi papá firmó el manifiesto, pero yo nunca vi su firma. Es un pendiente que tengo por investigar también. La influencia de su educación arquitectónica en su *Land art* es evidente. Se percibe su *architectural imagination* en *La máquina de arcilla* definitivamente.

SRL: ¿Sabes como mi papá me puso de apodo? Chan. Porque durante todo el proceso de *La máquina de arcilla* estuve en la barriga de mi mamá. Yo nací en noviembre de ese año y cuando se hizo la intervención de Manolo Mujica para la inauguración en la Bienal de Trujillo yo tenía uno o dos meses de nacido. Entonces mi papá me puso Chan porque *Chan Chan* tiene mucho que ver con *La máquina de arcilla*. Para mi papá ese proyecto fue muy importante. Yo nací acá pero me fui a Estados Unidos a los 4 años y por eso me cuesta expresarme en español a veces.

SH: Uno de mis objetivos en la investigación es encontrar cuál fue la relación que estableció tu padre con el desierto, qué lo movía dentro de sus reflexiones para generar sus intervenciones en el paisaje desértico peruano. Cuál fue su primera experiencia con este paisaje tan rico.

SRL: Puedo contarte una anécdota sobre eso. Mi papá se gradúa de arquitecto, hace una casa y después entabla una relación amical con Sérvulo Gutiérrez. Él era mayor que mi padre, pero se volvieron muy buenos amigos, eran unos borrachos así tremendos. Lo que hacían era ir a Ica porque Sérvulo era de Ica. Mi papá iba mucho a Ica, tomaba pisco y se tiraba en la arena del desierto con Sérvulo a mirar el cielo. Yo creo que su primer contacto fue con el desierto de Ica. *La Milpatas* (1982) y *Cubo en Cinta* (1978) tienen referencias directas a este lugar. Yo todavía no sé todas las razones, pero sé que puede ser por Sérvulo su primer acercamiento. Conociendo más de la historia de Ica se podría entender, mi papá tenía un conocimiento amplio de la historia

precolombina. Yo creo que el poder del desierto y estar tirado ahí mirando las estrellas, imagínate. Yo creo que esa experiencia lo marcó para toda su vida. Era una persona muy mística, el realismo mágico definió toda su vida. Él creía en la magia, no creía en Dios yo creo, pero sí en la magia. Él pensaba que los objetos eran animados, entonces el desierto que parece un lugar muerto en realidad para él era un lugar lleno de vida.

SH: Tu papá incluso estando en Europa, seguía haciendo alusiones al territorio desértico peruano en muchas de sus obras plásticas y cuando finalmente regresó lo primero que hizo fue intervenir en el desierto.

ERL: Mi papá regresó a Perú en el 1981 para hacer el proyecto de *Milpatas* (1982) que lo denomina también como el monstruo. Iba a medir 42 metros de alto, 102 metros de largo y un área de 106 243 m². Un mecenas de España iba a financiar su proyecto y mi padre le escribió en una carta lo siguiente: “Este es un símbolo de fe en el futuro del hombre”. Él lo veía como una pieza muy importante. Las maquetas que se realizaron dieron como resultado un collage donde la pieza, a pesar de conocer las medidas de su monumentalidad, se siente como un grano de arena más en el desierto. Y mi padre también dice en la carta “el *Cubo en Cinta* es el primer gesto artístico que he cumplido para poder llegar al monumento del tablazo de Ica titulado *Milpatas*” Entonces, yo creo que existe una línea entre el *Cubo en Cinta* (1978), *Milpatas* (1982) y *La máquina de arcilla*. También creo yo que *Apacheta* (1986) forma parte de esta cadena de trabajos referidos al desierto.

SH: Yo sé que la Apacheta es conocida por ser un símbolo sagrado de los viajeros hacia las divinidades.

SRL: Yo creo que eso tiene que ver con todo. Creo que mi papá intentaba hacer gestos simbólicos para reconocer la importancia y belleza de la naturaleza. En general yo creo que todas sus obras realizadas en el paisaje desértico son ofertas simbólicas. Pero, además de eso mi padre se refería a sus obras como “obras que rescataran algo de la humanidad actual para el futuro”. Él tenía esa visión de hacer algo para el futuro, de la misma manera que vemos a Chan chan en la actualidad él quería hacer una obra para el futuro, no para la actualidad.

SH: De aquí a varios años, vamos a encontrar los vestigios de *Chan Chan* y las ruinas de *La máquina de arcilla* (1987) y las personas se va a confundir en un primer momento, pensarán que ambas fueron hechas en el mismo tiempo cronológico.

SRL: A él le encantaba eso. Imagínate a *Milpatas* que iba a ser una cosa gigante, imagínate sin contextos sin nada en diez mil años encontrarlo. Qué pensarías de la sociedad que lo concibió. Armarías todo un cuento. Mi papá era un outsider a la sociedad de la época, no le gustaba el *stablishment*. Por eso mi mi papá no se desarrolló mercantilmente como pudiera. Todos sus

amigos de Europa se volvieron millonarios, mi papá además de no querer vender su arte tenía muchos defectos que le impidieron de gestionar su propia vida. Pero sí era una figura antisistema.

SH: Sobre la materialidad. Sé que a tu padre le gustaba trabajar con la tierra. Cómo empieza esta aproximación, cómo llega a él.

SRL: Yo creo que viene con las intenciones de él de revalorizar, en una época donde surgieron muchos cambios con la modernización de Lima, culturas precolombinas que ni tenían la rueda pero que lograron tanto. Esa cultura primitiva tenía algo de valor. Yo no tengo todas las respuestas, pero sé que hay un rol de la magia, la misticidad, su vínculo. Por eso eligió la tierra, entrando en diálogo con el contexto, con Chan Chan y los otros monumentos existentes. Sobre su visión mi papá escribe: “tengo una obsesión que me llega como fuera del tiempo y esta obsesión es el monumento. Yo soy el sujeto y existe un vínculo invisible que nos mete o mantiene en relación el uno con el otro. Ese vínculo creo que es una emanación del objeto y es así que cuando el hipnotizador (el objeto) entra en relación conmigo me sugiere a la distancia y en el tiempo actos que debo cumplir”. Creo que esto dice bastante de mi padre. Él nunca inventaba sus esculturas, sino los captaba. Él veía formas preexistentes y su cuerpo era el canal lo suficientemente sensible para ver en otras dimensiones y plasmarlo en la realidad. Y ahí creo que lo arquitectónico es tan interesante porque la arquitectura de alguna forma es el medio entre la realidad y el concepto. Él materializa conceptos a través de su técnica.

SH: Hacerlo aterrizar.

SRL: Aterrizarlo literalmente.

SRL: Todo esto me inspira bastante, se siente la pasión en las palabras de mi padre y es auténtico. Acá pone algo muy interesante también: “todas estas palabras suenan raras en este tiempo de desmitificación y no solamente eso, sino también de desunión entre el arte y la vida. Yo quisiera que aquel monumento y la historia nazcan en un mismo acto inaugural. En esta obra aparentemente insensata por su grandiosidad, necesito de Ulloa quien pensará como yo para entregarla como un depósito por millares de años en el desierto peruano, aquel pueblo humilde y altivo que es el del Perú”. Él tenía siempre esa visión del futuro.

SH: Sobre los múltiples géneros artísticos que tu padre exploró, qué me puede decir de este espíritu de romper lo establecido.

SRL: Mi padre era amigo de Marcel Duchamp. El pensamiento surrealista trataba de unificar el arte con la vida y romper cualquier división fue la influencia que mi papá tuvo de él. Justamente el surrealismo juega con lo mágico y estos mundos que salen de lo lógico. Este mundo no aprecia las dimensiones más poéticas y místicas. Dentro de lo poético y místico hay

conocimiento, hay sentido. Es un sentido que va más allá de lo lógico y esa dimensión era muy importante para mi papá. Por eso creo que no le gustaba hablar o explicar su obra. Hay cosas que no tienen explicación, solo se pueden sentir. Como respuesta a esas preguntas sobre su obra donde le decían ¿cuál es el contenido? Surgió su obra *Tablas de Lima*, que realizó con las cajas de madera en las que transportó sus esculturas de Europa a Lima. ¿Quieren contenido? Ahí está. Él era muy gracioso. Tenía sus demonios, me pone muy triste que él nunca supo manejarlo. Para mí mis veintes fueron mucho sobre sanar, porque yo no quería volverme como él en ese sentido. Por otros sentidos sí lo admiro y quiero volverme como él pero en el otro sentido veo su vida como una tragedia. Mucho potencial mal gastado.

SH: Yo conozco al Emilio artista, pero me gustaría saber cómo era el Emilio padre.

SRL: Yo conozco a Emilio padre a partir de los 60 años, no conozco al que mis hermanos conocían porque nuestra diferencia de edades es bastante. Mi papá era muy cariñoso, con animales, con niños, con la naturaleza. A veces con algunas personas no tanto. Pero mi papá era muy cariñoso. Yo lo disfruté bastante. Él era alcohólico, él decía que no, pero que sí era un borracho de mierda, porque él no tenía que levantarse en la mañana y comenzar a tomar. Pero si comenzaba a tomar, no paraba. Cuando era más joven tenía más energías y creo que Sofía y mis hermanos sufrieron más. Además, yo no vivía con él, yo vivía con mi mamá y lo venía a visitar. Mi papá tenía una memoria de elefante. Piqueras me dijo esa frase. Era muy sarcástico, amigüero y reservado a veces. Necesitaba el alcohol porque no se podía desenvolver sin él. En su correspondencia con Julio Ramón Ribeyro hablaban a cerca de la libertad absoluta. Lo trágico es mi papá nunca encontró esa paz. Mi papá era la oveja negra de la familia, vivió en la “pobreza” aunque venía de una familia “pituca”. Mi papá nunca pedía ayuda. Él decía que los pitucos son los menos cultos de toda Latinoamérica, él tenía un rechazo sobre ese aspecto de la “alta sociedad limeña”. También, él era muy bueno con las matemáticas. A mi me encantan sus dibujos isométricos.

SH: Siento que sus dibujos netamente técnicos podrían ser también obras de arte.

SRL: Esos dibujos están en una zona liminal entre el arte y la arquitectura.

SH: Yo leí en internet que el estado actual de *La máquina de arcilla* es deplorable. Algunas personas piensan en destruirlo.

SRL: Yo creo que es bueno tratar de entender por qué la gente piensa así. Armar un debate y entender de dónde surge este deseo de destruir la cultura y nuestra historia. Quiero leerte esto que es la correspondencia entre mi padre y un amigo de España que iba a financiarle un proyecto. “Mi querido Carlos, olvida un momento el confort de Europa y regresa por estas tierras infértiles, estas tierras que son mas bien arenas sembradas de ruinas y restos de hombres

extraños que no querían emplear la rueda y se culeaban las llamas, dejándose conquistar por una mancha de porqueris venidos de Extremadura, provincia de la España regida por los reyes católicos Isabel y Fernando. A los cuales acabo de construir su verdadera tumba. Inmensa locura de adobe tarrajado de barro, plumeros magenta y amarillo limón y placas de fibra de vidrio. He firmado el fin del colonialismo, he cortado las orejas y rabos de los reyes en una corrida inventada justo al borde del Océano Pacífico sur por mi y con la única ayuda de un albañil negro llamado Castilla como Isabel y sus tres hijos. Al mismo tiempo en este país que fue genial durante la época en que sus habitantes despreciaban la rueda y se culeaban las llamas, está habitado por otros artistas que se esfuerzan en utilizar la rueda, matando sus llamas y dejándose culear por cualesquiera Picasso, pariendo luego mierdecillas que quieren oler a channel número 5 y no oler la mierda de comedores de pescado, conchas y otras cosas de nuestro océano, única casi fuente de alimento que no llegan ni siquiera a comer los habitantes de hoy destrozados aún por la monstruosa fuerza de aquellos furiosos guardianes de cerdos de antaño, de allá en Extremadura. He allí por que quisiera regresar a granada para mirar nuevamente la soberbia falsa tumba de los reyes de la España reconquistada”. Ahí siento que revive mi papá.

SH: Siento un discurso que expresa molestia por los estragos del colonialismo en nuestra sociedad.

SRL: Eso se ve también en su propuesta *Refugios de los Andes* (1985). Mi papá describe “Con las esculturas Refugio quiero crear una expresión plástica que responda cabalmente al mestizaje cultural del país. Espero lograrlo empleando un nuevo sentido ético, estético utilitario de la escultura con el aporte de la mano de obra de los campesinos que se han ofrecido voluntariamente para construirlas y emplear las técnicas que derivan del uso de la tierra, adobe, maderas y piedra de la región dentro de la difícil topografía serrana. Mi respuesta artística. Esta pretensión mía de levantar monumentos en aquellas soledades de país explotado y abandonado hará tomar consciencia a la gente de lo terrible que sigue siendo la miseria de la aquellos nuestros pueblos tercermundistas. Mi respuesta a esta situación es el proyecto. Mi arte es para aquellos hombres del abandono”. Esto impacta. Su respuesta a esta tragedia es el proyecto en los Andes. Él entiende por qué esta haciendo las cosas, por qué y para quién. Siento que dentro de esta realización existe una tragedia. Mi padre no gestionó mejor su vida para poder aportar más a estas personas que sufren tanto. Era un discurso sin acción.

SH: Tu padre siempre estuvo entre dos mundos, sus raíces peruanas y su influencia occidental.

SRL: Eso se refleja en la geometría sagrada que utilizaba. Fibonacci era todo para él. El patrón sagrado. *La máquina de arcilla* tiene la secuencia Fibonacci. Yo creo que en las formas es

donde se encuentra la tradición occidental en la obra de mi padre. Mi padre es la confluencia entre lo occidental y lo prehispánico.

SH: En mi trabajo escogí a algunos artistas relacionados a la obra de tu padre para poder complementar una investigación más amplia del *Land art* en el Perú. Los escogí ya sea por influencias directas que los mismos artistas refieren de tu padre o por el acercamiento particular que ellos realizan hacia el desierto. Por ejemplo, elegí a Juvenal Baracco porque explicó en un conversatorio de mi facultad sobre un viaje que realizó al desierto que le permitió conocer el espíritu de este lugar. De ahí es que pudo construir luego la Casa Ghezzi y otras casas en los balnearios de Lima. Me pareció que Juvenal, desde su rama, tenía procesos muy similares a los de tu padre para entender el desierto e intervenir él.

SRL: Juvenal y mi padre eran amigos.

SH: Eso no lo sabía. Mi elección fue un poco intuitiva. A mi me llamó la atención el *theathrical plot* donde explica sobre un viaje realizado al desierto de Ica con varios amigos artistas. El dice que en ese viaje descubrió el espíritu del desierto.

SRL: Hubo un viaje al desierto que mi papá hizo con un montón de personas, entre ellos estuvo Juvenal. Lo que sé es que fue una locura. Acamparon en el desierto por varios días. Mi papá fue el que inició el viaje y los dirigió en el desierto. Es un viaje del que se debería escribir bastante, Esther Vainstein debe tener muchos más detalles. Pepe Casals también formó parte del viaje y tomó fotos, mi mamá también estuvo presente en ese viaje. Es un pendiente para mí también sacar más información del famoso viaje al desierto de Ica.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, I. (2009). Naturaleza y artificio. *El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona.
- Agusti Pacheco-Benavides, L. A. (2015). *Dos lenguajes para una misma indagación : abstracción y figuración en la obra de Ricardo Wiesse*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Arguedas, J. M. (1967). El Indigenismo en el Perú. *Clásicos y Contemporáneos En Antropología*, 18.
- Baracco, J. (2020). Proyectos y obras 1967-2017. 50 años Baracco Asociados Arquitectos. In *Ciclo de conferencias FAU PUCP*. Manuel Cuadra.
- Berque, A., & Maderuelo, J. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Biczel, D. (2016). Perú como (para-)ficción: los emplazamientos fugitivos de Emilio Rodríguez Larraín. In *Emilio Rodríguez Larraín* (pp. 40–67). Museo de Arte de Lima.
- Brignardello, C. (2016). *Simbología prehispánica del paisaje* (2nd ed.). Fondo Editorial Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Bryan-Wilson, J. (2012). *Ends of the earth: land art to 1974* (Vol. 50, Issue 03, pp. 1–5). <https://doi.org/10.5860/choice.50-1267>
- Canziani Amico, J. (2009). *Ciudad y territorio en los andes: contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico* (Fondo Editorial PUCP (ed.)).
- Canziani, J. (2013). Territorio, monumentos prehispánicos y paisaje. In J. Hammann Mazuré (Ed.), *Espacio público, Arte y Ciudad* (pp. 73–89). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Crousse, J. P. (2016). *El paisaje peruano*. Arquitectura PUCP publicaciones.
- Crousse, V. (2011). *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*.
- Crousse, V. (2012). Configuración del paisaje, espacio público y arte público en el Perú. In *On the W@terfront* (Vol. 0, Issue 19, pp. 39–72).
- Fattal, L. F. (2009). Textual Tethering , Muddy Meanderings : A Conversation with the Peruvian Jewish Artist Esther Vainstein. *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal*, 6(1), 1–16.
- Galofaro, L. (2003). Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. In Gustavo Gili (Ed.), *Land & Scape Series*. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2004.85.2423>
- Gómez Martín, L. J. (2009). Breve introducción al Land Art. *Revista de Claseshistoria*, 6, 13. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5162657>
- Hare, A. (2014). *La máquina de arcilla*. La Mula. <https://redaccion.lamula.pe/2014/07/13/la-maquina-de-arcilla/andreshare/>
- Kastner, J., & Wallis, B. (1998). *Land and environmental art*. Phaidon.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. *La posmodernidad*, 59-74.
- Lacour, R. de. (2015). Acción urbana y arte conceptual. La transformación del espacio público contemporáneo. *Dearq*, 16, 60–75. <https://doi.org/10.18389/dearq16.2015.04>
- Ledgard, R. (1987). Rodríguez Larraín. Una escultura monumental. *Lundero, Suplemento de La Industria*, 8.
- Leguía, M. (2018). Reflexiones acerca del espacio. *Revista A*, 0(11), 56–61.
- Lerner, S. (2013). Formando la colección de arte contemporáneo del MALI. In MALI (Ed.), *Arte Contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima* (pp. 2–12).
- Lerner, S. (2016). Claves de lectura. Sobre la obra de Emilio Rodríguez Larraín. In *Emilio Rodríguez Larraín* (pp. 12–28). MALI.

- Leval, S. T. (1987). *Esther Vainstein Paracas : Sculptures and drawings* (M. of C. H. A. (MOCHA) (ed.)).
- Ludeña, W. (2004). Lima: Con-cierto de-sierto barroco. *ARQ (Santiago)*, 57, 10–13.
<https://doi.org/10.4067/s0717-69962004005700003>
- Ludeña, W. (2008). Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica. *Textos-Arte*, 0(4), 59–84.
- Maderuelo, J. (2006). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores.
- Maderuelo, J. (2007). *Paisaje y arte*. Abada Editores.
- Maderuelo, J. (2008a). La construcción del paisaje contemporáneo. In *Paisaje y territorio*. CDAN HUESCA.
- Maderuelo, J. (2008b). *Paisaje y territorio*. Abada Editores.
- Martucelli, E. (2016). Intervenciones artísticas en el paisaje peruano. *ARQUITEXTOS*, 23(31), 103–114.
- Mitrovic, M. (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60* (Pontificia Universidad Católica del Perú (ed.)). Arquitectura PUCP publicaciones.
- Montestruque Bisso, O. (2019). *La memoria en la ciudad de Juvenal Baracco*. 12(07), 118–125.
- Ortiz de Zevallos, A. (1983). Sobre Pazos, Rodríguez y Vainstein. *Hueso Húmero*, 18, 147–154.
- Paredes Laos, J. (2018). Ese paisaje infinito. *El Comercio*.
- Raquejo, T. (1998). *Land Art* (Vol. 1). Editorial Nerea.
<https://doi.org/10.4324/9780429264320-5>
- Ribeyro, J. R. (1982). Carboneras. *Oiga, V Etapa*, 95, 57–58.
- Roger, A., Maderuelo, J., & Veuthey, M. (2007). *Breve tratado del paisaje* (No. Sirsi) i9788497426817). Madrid: Biblioteca nueva.
- Russoli, F. (1960). Rodríguez Larraín un pintor peruano en Milán. *Il Milione*, 53(Nuova Serie).
- Villacorta Chávez, J. (2012a). Runcie Tanaka: Espacio, entraña y reverberación. In *Carlos Runcie Tanaka* (pp. 238–259). Fundación Wiese.
- Villacorta Chávez, J. (2012b). Un espacio para ser tomado. In *Carlos Runcie Tanaka* (pp. 21–23). Fundación Wiese.
- Villar, A. (2017). 30 años de la bienal de Trujillo: el desafío de la realidad. *El Comercio*.
- Wiese, R. (2005). *Papeles del vacío. Arte y paisaje en el Perú*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	VISTA EXTERIOR DE RODEN CRATER.....	18
FIGURA 2	GORDON MATTA CLARK TRABAJANDO EN CONICAL INTERSECT	19
FIGURA 3	WALKING IN CIRCLES, SHARA 1988.....	21
FIGURA 4	VALLA CORRIENDO, CALIFORNIA 1972-76.....	21
FIGURA 5	MUELLE EN ESPIRAL, DESIERTO DE UTAH, 1970.....	23
FIGURA 6	JAMES PIERCE, MUJER DE LA TIERRA, PRATT FARM, 1976-77	24
FIGURA 7	RICHAR LONG, DUSTY BOOT LINE, DESIERTO DE SAHARA, 1988.....	25
FIGURA 8	DENNIS OPENHEIM, ANILLOS ANUALES, FRONTERA USA-CANADÁ, 1968.....	27
FIGURA 9	NANCY HOLT, TÚNELES DEL SOL, DESIERTO DE UTAH, 1973-76	28
FIGURA 10	RICHARD LONG, PIEDRAS DE NEPAL, 1975	30
FIGURA 11	ALEJANDRO BALAGUER, PALPA, 2002.....	32
FIGURA 12	CHAN CHAN, VESTIGIOS	33
FIGURA 13	EL VERDE VALLE DEL RÍMAC, ACTUALMENTE OCUPADO POR EL DISTRITO DE SURCO, 1943. FUENTE: MEMORIAS DE LIMA. DE HACIENDAS A PUEBLOS Y DISTRITOS, DE JUAN GÜNTHER Y HENRY MITRANI. LIMA: EDICIONES CÍRCULO POLAR, 2012.	35
FIGURA 14	TEÓFILO CASTILLO, CHORRILLOS, 1915	36
FIGURA 15	SÉRVULO GUTIERREZ, PAISAJE, 1957.....	37
FIGURA 16	EL DESIERTO SEGÚN REYNALDO LUZA, SALINAS, 1976.....	38
FIGURA 17	FERNANDO DE SZYSZLO, MAR DE LURÍN, 1990.....	39
FIGURA 18	GURPO HUAYCO, SARITA COLONIA, 1980	40
FIGURA 19	FOTOMONTAJE PARA MILPATAS, DEBASTE, LIMA, N.6. DICIEMBRE 1982.....	41
FIGURA 20	LA MÁQUINA DE ARCILLA EN LA PLAYA HUANCHAQUITO, PARA LA BIENAL DE TRUJILLO, 1987	41
FIGURA 21	CUADROS DEL CIELO, TÉCNICA MIXTA SOBRE AGLOMERADO DE MADERA, 1976.....	55
FIGURA 22	PLANO DE LA ESCULTURA SUMERGIDA, DETALLE, 1980, TINTA SOBRE PAPEL, ARCHIVO MUSEO DE ARTE DE LIMA	56
FIGURA 23	PLANO DE UBICACIÓN DE LA MÁQUINA DE ARCILLA Y RESTOS ARQUEOLÓGICOS ALEDAÑOS. REDIBUJADO DE AMERICAN GEOGRAPHICAL SOCIETY'S MILLIONTH MAP OF HISPANIC AMERICA	57
FIGURA 24	EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN DESPLEGANDO LOS PLANOS DE LA MÁQUINA DE ARCILLA FRENTE A LA HUACA DEL SOL Y DE LA LUNA.....	57
FIGURA 25	DETALLE DE LA MÁQUINA DE ARCILLA EROSIONADA. FUENTE: SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN.....	59
FIGURA 26	LUGAR DE RITUALES MODERNOS, FUENTE: SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN.....	59
FIGURA 27	LA TUMBA DE LOS REYES CATÓLICOS, 1984	61
FIGURA 28	LLEGADA DE MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN, TIERRA Y PIEDRAS, 1987	62
FIGURA 29	DETALLE DE PIEDRAS EN LOS MUROS DE LA MÁQUINA DE ARCILLA, FUENTE: SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN	62
FIGURA 30	REFUGIO DE LOS ANDES 1 Y 2.....	63
FIGURA 31	PROCESO DE CONSTRUCCIÓN CON TÉCNICA TAPIAL COSTEÑO, 1987.....	64
FIGURA 32	EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN DURANTE EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN, 1987.....	64
FIGURA 33	ENTIERRO DEL CELLO, INAUGURACIÓN DE LA BIENAL DE TRUJILLO, 1988.....	65
FIGURA 34	PERFORMANCE DE MANOGO MUJICA Y EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN AL COSTADO DE LA MÁQUINA DE ARCILLA, INAUGURACIÓN DE LA BIENAL DE TRUJILLO, 1988	66
FIGURA 35	APACHETA, 1985-1986. FUENTE: ARCHIVO DE ARTE PERUANO, LIMA	67
FIGURA 36	CHAN CHAN (1925) EN LA PARTE SUPERIOR Y LA MÁQUINA DE ARCILLA (2017) EN LA PARTE INFERIOR. FUENTES: OTTO HOLSTEIN Y ELIO MARTUCELLI	69
FIGURA 37	CHAN CHAN (2020) EN LA PARTE SUPERIOR Y LA MÁQUINA DE ARCILLA (1988) EN LA PARTE INFERIOR. FUENTES: ARCHIVO PROPIO	69
FIGURA 38	RESTOS DE RITUALES EN RECINTO DE HUACA DE LA LUNA, EN LA PARTE INFERIOR RESTOS DE RITUALES MODERNOS EN LA MÁQUINA DE ARCILLA. FUENTE IMAGEN INFERIOR: SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN.....	69
FIGURA 39	SIMULACIÓN DEL MONUMENTO AL TABLAZO DE ICA, 1980 FUENTE: ARCHIVO PARTICULAR	71

FIGURA 40	LA MÁQUINA DE ARCILLA EN LA PLAYA HUANCHAQUITO. FUENTE: GOOGLE EARTH	72
FIGURA 41	CHAN CHAN. PLANO DE LA UNIDAD 10 CORRESPONDIENTE A UN COMPLEJO ARQUITECTÓNICO DE ELITE (REDIBUJADO DE CANZIANI)	73
FIGURA 42	LA MÁQUINA DE ARCILLA, 1988	74
FIGURA 43	REFUGIO DE LOS ANDES 10	75
FIGURA 44	LA MÁQUINA DE ARCILLA, DIMENSIONES. FUENTE: SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LARRAÍN	76
FIGURA 45	VISTA EXTERIOR DE LA CASA GHEZZI, PLAYA PULPOS, LIMA.	78
FIGURA 46	THEATRICAL PLOT. JUVENAL BARACCO Y RAFAEL HASTINGS. FUENTE: JUVENAL BARACCO	78
FIGURA 47	ESTHER VAINSTEIN, ADOBES CHANCAY, 1987. INSTALACIÓN DE 100 ADOBES CÓNICOS EN EL DESIERTO.	80
FIGURA 48	CARLOS RUNCIE TANAKA, PERFORMANCE EN EL DESIERTO, KILÓMETRO 45 DE LA PANAMERICANA SUR, 1986.	82
FIGURA 49	CARLOS RUNCIE TANAKA, PERFORMANCE EN EL DESIERTO, KILÓMETRO 45 DE LA PANAMERICANA SUR, 1986.	83
FIGURA 50	CARLOS RUNCIE TANAKA, CERÁMICOS EN EL DESIERTO. FUENTE: CARLOS RUNCIE TANAKA.COM.....	83
FIGURA 51	RICARDO WIESSE PINTANDO EN LAS RUINAS DE PACHACAMAC.....	85



