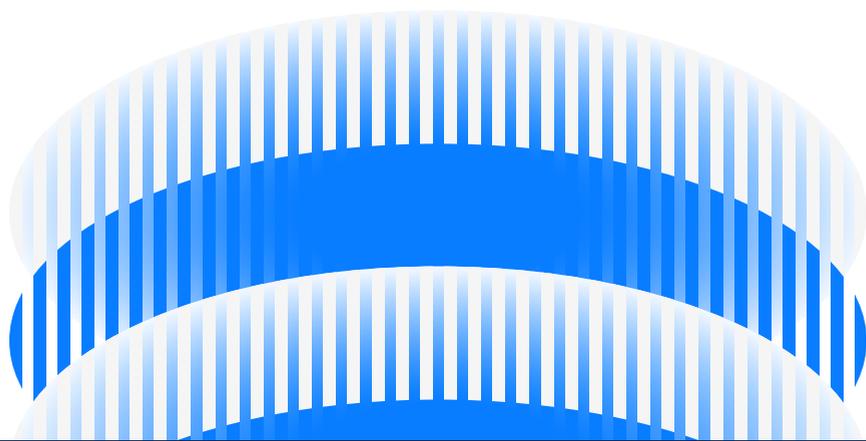


PAISAJE COMO INFRAESTRUCTURA



Capítulo 5



INFRAESTRUCTURA COMO PAISAJE

Claudio Cuneo (editor)

PAISAJE COMO INFRAESTRUCTURA INFRAESTRUCTURA COMO PAISAJE

Claudio Cuneo (editor)

Valeria Takano
Kelly Quispecondori
Adriana Rojas
Miguel Ángel Santiviáñez
Scolli Huaranga
Claudia Borja

**FONDO
EDITORIAL**

**ARQUITECTURA
PUCP**



Primer Premio del Fondo Extraordinario de Apoyo
a la Investigación para Estudiantes de la Facultad de
Arquitectura y Urbanismo - PUCP

**PAISAJE COMO INFRAESTRUCTURA
INFRAESTRUCTURA COMO PAISAJE**

Claudio Cuneo (editor)

© Los autores, 2023

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Fondo Editorial

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

<http://facultad.pucp.edu.pe/arquitectura/>

Telf. (511) 6262000, anexo 5580

publicacionesfau@pucp.pe

Editor: Claudio Cuneo

Diseño, diagramación y revisión de textos:

Arquitectura PUCP Publicaciones

Prohibida la reproducción de este libro
por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Primera edición, enero 2024

Tiraje: 250 ejemplares

ISBN: 978-612-49509-4-0

Hecho el Depósito Legal en la

Biblioteca Nacional del Perú: 2024-00893

Edición digital, enero 2024

<http://repositorio.pucp.edu.pe>

e-ISBN: 978-612-49509-5-7

Hecho el Depósito Legal en la

Biblioteca Nacional del Perú: 2024-00894



ARTE, PAISAJE Y DESIERTO

Emilio Rodríguez Larraín y *La máquina de arcilla* (1987)

Scolli Huaranga

Resumen

La relación que la mujer y el hombre peruano han establecido con el desierto ha cambiado a lo largo del tiempo. Gran parte de esta relación es reflejada en las huellas que dejaron sobre este territorio arenoso, que nos hacen reflexionar sobre la cosmovisión del peruano antiguo hasta la relación naturaleza-desierto de los habitantes actuales de la costa del Perú. Esta investigación plantea que el entendimiento del vínculo entrañable entre la sociedad peruana y el paisaje desértico se da a través del arte. Las claves que ofrece esta manifestación tienen algo que decir. El paisaje es pues potencialmente un lienzo para diferentes manifestaciones artísticas y construcciones simbólicas del territorio desértico peruano. El principal caso de estudio será la obra de Emilio Rodríguez Larraín titulada *La máquina de arcilla*.

Scolli Huaranga Galarza

Arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En el año 2020 presentó la versión extendida del presente artículo para la obtención del grado de bachiller, con el que ganó el Premio Fondo Extraordinario de apoyo a la Investigación. Sustentó su Proyecto Final de Carrera (2022) y ha sido pre docente en la sección de Teoría e Historia de la Facultad de Arquitectura PUCP. Actualmente trabaja en proyectos urbanos-paisajísticos en la costa y andes peruanos, donde colabora en proyectos que revaloran el territorio peruano. Sus intereses abarcan métodos de construcción sostenible, arte e investigación. Contacto: scolli.huaranga@pucp.edu.pe.

Palabras clave: desierto peruano, paisaje costero, intervenciones territoriales, Land Art, arte contemporáneo.

Abstract

The relationship that Peruvian women and men have established with the desert has changed over time. Much of this relationship is reflected in the footprints they left on this sandy territory, which make us reflect on the worldview of the ancient Peruvian to the nature-desert relationship of the current inhabitants of the coast of Peru. This research suggests that the understanding of the endearing link between Peruvian society and the desert landscape occurs through art. The keys offered by this manifestation have something to say. The landscape is therefore potentially a canvas for different artistic manifestations and symbolic constructions of the Peruvian desert territory. The main case study will be the work of Emilio Rodríguez Larraín titled The Clay Machine.

Keywords: Peruvian desert, coastal landscape, territorial interventions, Land Art, contemporary art.

ARTE, PAISAJE Y DESIERTO

Emilio Rodríguez Larraín

y *La máquina de arcilla* (1987)*

Scolli Huaranga

Sobre arte, paisaje y desierto

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.

La relación que la mujer y el hombre peruano han establecido con el desierto ha cambiado a lo largo del tiempo. En la época prehispánica se lo concebía con tal sacralidad y respeto que se establecían vínculos que rebasaban lo utilitario; esto se refleja en las huellas que dejaron los habitantes de ese entonces. Durante la Colonia la vinculación se destruyó, y se pasó a concebirlo solo como algo vacío que debía ser llenado. Esta mentalidad sobrevive en muchos peruanos hasta el día de hoy.

El arte suele surgir como un mediador ante los problemas. Permite, por ejemplo, que el humano desentrañe vínculos profundos con la naturaleza; en este caso, con la naturaleza desértica, enfrentando el abandono de los vínculos que en un inicio lo unían a ella. Los artistas contemporáneos que reivindican el paisaje desértico se acercan a él, lo reinterpretan y le piden respuestas. En este ámbito, quizá uno de los más importantes haya sido Emilio Rodríguez Larraín, quien, a través de su obra maestra, *La máquina de arcilla* (1987), hace alusión y reinterpretación del territorio desértico, el mundo prehispánico y las diferentes costumbres que por muchos años han formado parte de la cultura desértica paisajística.

Este trabajo plantea su estudio a profundidad partiendo de los conceptos más representativos del *land art*: lugar, materialidad, proceso, tiempo, escalas y ancestralismo. Apela sobre todo a la observación aguda de la intervención, así como a compararla con el resto de la obra de Rodríguez Larraín y con los vestigios de Chan Chan. Asimismo, para entender las razones profundas del artista, se vale de una entrevista pormenorizada con su hijo, Sebastián Rodríguez Larraín.

*El presente artículo resume un documento extenso de investigación titulado Arte, paisaje y desierto: Emilio Rodríguez Larraín y las reinterpretaciones del desierto en el arte peruano a finales del siglo XX. Realizado en el Taller de Investigación en Arquitectura PUCP dirigido por el Prof. Dr. Wiley Ludeña Urquiza, para la obtención del grado de bachiller en arquitectura. La versión extendida incluye a otros cuatro autores, entre artistas y arquitectos, que espero publicar próximamente.

La intención es que los alcances del estudio promuevan la preservación de tan importante monumento; asimismo, que llamen la atención sobre el valor que debe tener el cultivo de la relación entre los peruanos y el medio en el que conviven, sobre todo del desierto, dada la amplitud de los datos que informan sobre la relación entre ambos a lo largo del tiempo.

Esta investigación se inició en 2020, cuando aún se podía encontrar la obra *La máquina de arcilla* en la playa de Huancaquito, Trujillo. Desafortunadamente, desde marzo de 2022 solo quedan escombros; esto, debido a la destrucción del monumento, presuntamente perpetrada por inmobiliarias para facilitar la ocupación del lugar.

Arte sobre paisaje

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

Para que existan *paisajes* debe haber primero un sujeto que los observe reflexivamente; esta práctica dará origen a su descubrimiento como tal (Maderuelo 2006: 20). Por tanto, el paisaje no es *lo encontrado allí*, sino todo lo que vemos en un territorio específico bajo reflexión.

Basta con saber de dónde viene el concepto para entender su origen: «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» (Maderuelo 2007: 13).

El arte, puesto que forma parte de la cultura del ser humano, lo ha acompañado desde sus inicios, ayudándolo a construir sociedades reflexivas y a conectar con el paisaje de forma única. La sensibilidad que requieren el entendimiento y la realización de esta labor permite que el paisaje sea reconocido en el territorio, beneficiando a este último mediante su revalorización gracias a las complejas convivencias que se generan con el ser humano.

Así, a través del arte se puede apreciar 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).

Desierto

Según el Diccionario de la lengua española el desierto es 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.

El desierto ilustra de forma didáctica y espectacular la transformación de un país (territorio) en paisaje, sobre todo entre las culturas occidentales europeas, que primero lo catalogaban como «lo que yo llamo el grado cero del paisaje, en este caso, el país más ingrato, inhóspito y abandonado, salvo por...» (Roger 2007: 115); sin embargo, con el progreso de la mecanización, el descubrimiento de yacimientos petroleros y el

surgimiento del turismo ascético hacia el Sahara lo han pasado a considerar como paisaje (Roger 2007).

La *permanencia* es el rasgo más común en todos los desiertos, como lo destaca Carlos Brignardello (2016). Conservan un orden inmortal que debería ser respetado; pero, a la vez, transmiten vacío, muerte, etcétera. El desierto es, pues, vida, trascendencia y permanencia, como tierra en muerte, pero sin muerte (Brignardello 2016).

Interpretaciones del desierto peruano a través de los años

El territorio desértico peruano 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 él.

Para los ciudadanos prehispánicos, el territorio y la cosmovisión representaban una unidad indivisible en la que cada elemento conformante era sagrado y, por consiguiente, tratado como tal. 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 (Brignardello 2016).

Muchas culturas notables se desarrollaron en ese entorno y lograron comunicar, con su asentamiento territorial y las huellas que ahí dejaron, qué significaba para ellas. Lo concebían como un espacio donde se dibujaba y construía una nueva y vital sensibilidad mágico-religiosa (Ludeña 2004). Era resignificado como un lienzo en el que la ansiedad por llenar el vacío, *horror vacui*, producía expresividad artística. Se dibuja, se construye y se ocupa con la sensibilidad que genera el paisaje en uno.

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:

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 dominado por la lógica ambiental y estética del urbanismo seco de raíz árabe-italo-ibérica. Una forma compulsiva de secularizar el paisaje natural (Ludeña 2004: 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.

A partir de la década de 1920, a más de medio siglo del término de la Colonia, surgieron en el Perú movimientos artísticos reivindicativos que apostaban por el país y su redescubrimiento; y en este afán, posaron su mirada en el paisaje desértico peruano. El *indigenismo*, por ejemplo —que también

abarcar temas como el indio peruano y las raíces prehispánicas—, cuyas artes plásticas tuvieron artistas como Teófilo Castillo, que representa en sus obras paisajes de la costa peruana (figura 47), o Sérvulo Gutiérrez, quien expresa dramáticas evocaciones del desierto de Ica (figura 48).

Tres décadas más tarde Reynaldo Luza propondrá una nueva forma de interpretar el desierto, reconquistando para el arte el paisaje costero a través de una mirada lírica representada en su obra titulada *Salinas*¹. Esto abrirá el territorio a instaladores y ceramistas como Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Carlos Runcie Tanaka, Esther Vainstein y Ricardo Wiesse (Paredes Laos 2018).

Jorge Eduardo Eielson, quien en su obra pictórica *El paisaje infinito de la costa del Perú*² se apropia no sólo del territorio desértico al recrearlo, sino también de sus materiales —arena y vestigios diversos—, evocando así el pasado mítico del desierto. En paralelo, su contemporáneo Emilio Rodríguez Larraín ejecuta obras que se abrían hacia la intervención directa en el territorio, explorando el desierto y poniendo en relieve su cualidad de soporte artístico (figura 49).

Así, el Perú contemporáneo ha parido múltiples artistas que han devuelto la mirada al desierto como un territorio complejo y digno de reflexión y arte. Sin embargo, las taras coloniales respecto a este territorio siguen presentes.

Land art: *entre escultura y arquitectura*

A principios de la década de 1960 surgieron intervenciones sobre diversos territorios ejecutadas por artistas de distintos lugares del mundo. Muchas fueron denominadas *esculturas en el campo*; sin embargo, se empezó a cuestionar si esta realmente era la categoría adecuada para aquellas novedosas y heterogéneas creaciones. Rosalind Krauss explica este acontecimiento:

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 (1979: 59).

Así, en un contexto posmoderno, la escultura pasó a apropiarse de conceptos arquitectónicos (paisaje), mientras que la arquitectura hizo lo mismo con los conceptos escultóricos, dejando de lado el funcionalismo. Estas obras luego serían agrupadas bajo el término de *land art* (Crousse 2011).

Land art es un concepto que permite agrupar trabajos provenientes de una nueva manifestación artística ligada al paisaje y el territorio. Es importante aclarar que esta terminología no denomina ni condiciona; solo agrupa una actividad artística que no tiene manifiestos estéticos (Raquejo 1998).

Este tipo de arte nace como reacción frente al *pop art*, en el que la sensibilidad y la reflexión sobre el medio natural habían sido dejadas de

¹ Se puede encontrar Poema, obra de Jorge Eduardo Eielson en el siguiente link: <http://bit.ly/3ZUii9m>

² Se puede encontrar Salinas, obra de Reynaldo Luza en el siguiente link: <https://bit.ly/3PYWSDJ>

FIGURA 47

Chorrillos, Teófilo Castillo, 1915.

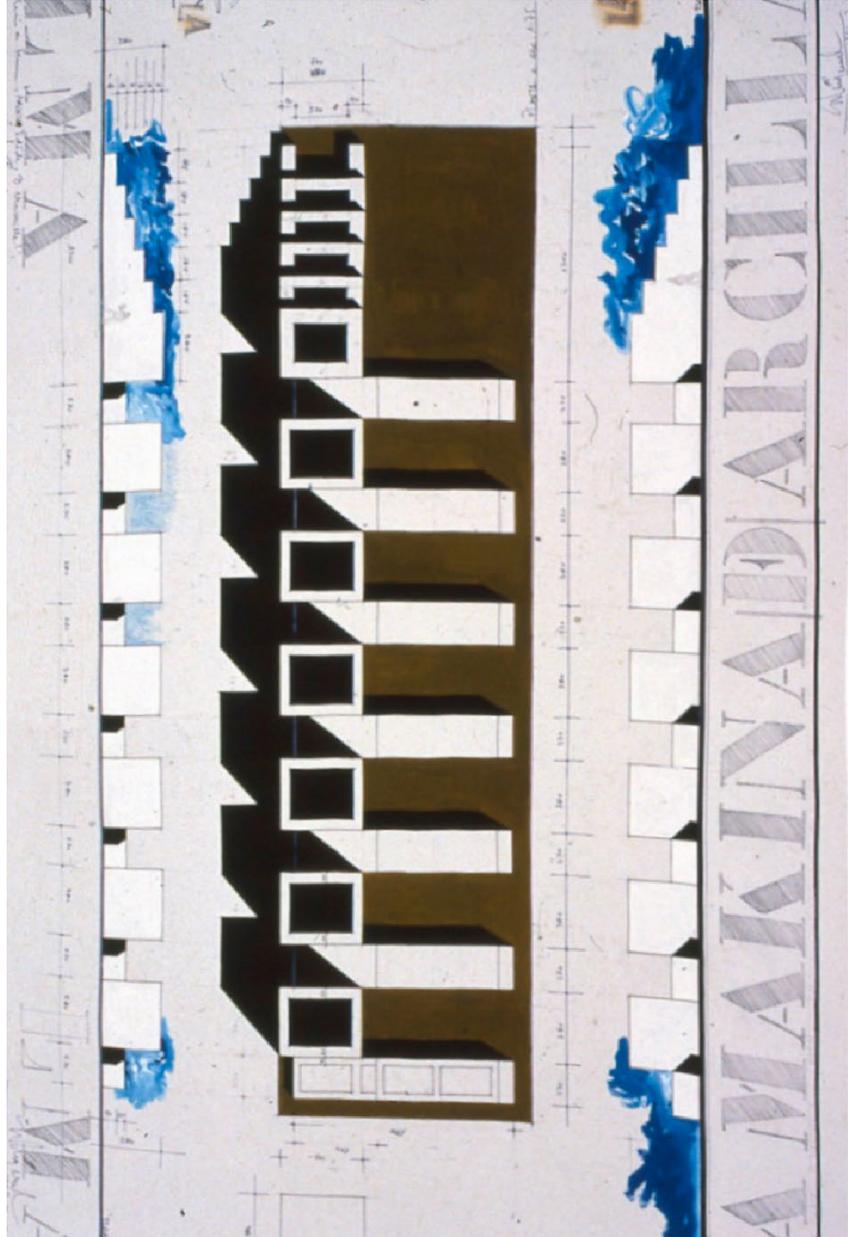
FIGURA 48

Atardecer en la laguna, Sérvulo Gutiérrez, 1950.



FIGURA 49

Plano original de *La máquina de arcilla*, de Emilio Rodríguez Larraín. Bienal de Trujillo, 1987.
Fuente: Archivo Histórico Emilio Rodríguez Larraín.



lado y el arte se percibía como un objeto más de consumo masivo (Gómez Martín 2009). El *land art* propone un regreso a la naturaleza, buscando paisajes olvidados y a menudo ignorados por el hombre. Esto permitió que los artistas abrieran sus horizontes creativos hacia el exterior, hacia la exploración de territorios y la apreciación de paisajes diversos, ya no trabajando sobre ellos sino trabajando en ellos.

La filosofía del *land art* pone más énfasis en los procesos de interacción con el medio —partiendo de distintas corrientes o involucrando múltiples disciplinas— que en los objetos como resultado. Su heterogeneidad incluye manifestaciones artísticas como textos, sketches, pintura, videos, fotografías, instalaciones y acciones permanentes en el territorio basadas en procesos y reflexiones (Raquejo 1998). Para interpretar toda obra de *land art* es importante entender los elementos esenciales que la componen.

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). En el lugar empiezan todas las reflexiones del artista; por eso, es necesario recorrerlo y descubrirlo para adquirir un grado de sensibilidad y reflexión acerca de los elementos que componen su naturaleza.

Este tipo de arte se ejecuta comúnmente 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 o sus experiencias.

Se puede elegir una intervención sutil y armoniosa, en la que la obra se camufle con el medio, como hace Richard Long, o ejecutar algo más impositivo o artificial, que genere un contraste y una dialéctica con el lugar, y llame la atención sobre sus cualidades paisajísticas (Madeuelo 2008), como hacen Christo y Jeanne-Claude.

Es esencial entender el lugar de intervención como un territorio concreto, acotado, con fronteras, y con una naturaleza, historia y cultura únicas que, de alguna, manera, le exigen al hombre adaptarse a él: «se impone e impone sus reglas de comportamiento y de acceso; el paisaje está asilvestrado y exige al artista, cuando menos, una transformación en sus costumbres» (Raquejo 1998: 69). También, comprender que cada artista tiene una relación y experiencia distinta con el territorio. Todo esto —que se conoce como *site-specificity*— hace que cada intervención sea única.

Materialidad y proceso

Lo más distintivo de las obras del *land art* es su carácter procesal (Gómez Martín 2009). El proceso define la manera en que el artista relaciona su obra con la naturaleza. En el transcurso se generan relaciones entre artista e intervención, con repercusiones simbólicas en ellos y en los espectadores. Ya que la naturaleza ahora es concebida como sujeto, el proceso

pasa a ser una forma de reinterpretarla. Por eso, «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» (Raquejo 1998: 14).

Es necesario llevar un registro para entender el proceso a profundidad. Muchos artistas consideran que esto permite generar mayores reflexiones en el espectador que no estuvo presente. El registro, en este sentido, es un testimonio: «el carácter procesual de la obra queda testimoniado en documentos que pueden ser desde fotografías del lugar, mapas, videos o películas que reflejen el desarrollo de la obra» (Raquejo 1998: 13-14). El caminar, observar y registrar se convierten en prácticas importantes del proceso artístico del *land art*. Solo esta mera acción puede derivar en una obra de arte.

Los materiales empleados en las obras también influyen en las relaciones entre artista y lugar. Su procedencia puede ir desde el extremo autóctono hasta el extremo foráneo (Raquejo 1998). Esta ambigüedad es utilizada como una herramienta crítica que invita a la reflexión.

Cuando se eligen 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 queda 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.

Por la sensibilidad que reviste, el primer contacto del artista con el entorno podría considerarse el inicio del proceso; el final, por otro lado, sería la materialización de la intervención.

Tiempo y acción

La referencia al tiempo en el *land art* está ligada a su concepto cíclico (Raquejo 1998). Según este, el humano actual y el antiguo se reconocen similares en torno a sus reflexiones sobre el lugar. Algunos territorios propician mejor este acercamiento gracias a su historia, o porque en su paisaje aún existen huellas de intervenciones 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). Por último, es importante destacar que el *land art* también reflexiona sobre lo efímero del tiempo y lo arbitrario de su concepto.

Escalas

En las obras del *land art* la escala es una forma de emplazarse en el territorio (Lacour 2015). Esta variable tiene una estrecha relación con el lugar y con cómo lo percibe el artista. Se refiere a la dimensión de la intervención en relación a su medio.

Existen territorios difíciles de escalar, pues no tienen puntos de referencia, como el desierto. En este se produce un efecto particular: por su inmensidad, incluso obras gigantes se perciben como pequeñas; y por la falta de puntos de referencia, las obras chicas se pueden percibir como gigantes.

La escala se refiere a la dimensión de la intervención en relación con su medio; no solo depende del tamaño. Michael Heizer propone distinguir escala monumental de tamaño monumental. Para él, la primera es la que tiene trascendencia debido a la armonía de sus elementos y su gran efecto en los espectadores; el segundo caracteriza a un objeto de grandes dimensiones (en Biczel 2016).

Ancestralismo

Algunas intervenciones en el paisaje evocan a culturas primigenias y sus relaciones con el entorno. Guardan ciertas similitudes y resaltan aspectos no percibidos, en primera instancia, en la fuente original primitiva. Así, llaman la atención sobre la relevancia de la reflexión acerca de nuestro pasado. Esta evocación y parecido no son accidentales. Implican un acercamiento consciente a culturas primigenias cuyos comportamientos estético y humano están cargados de simbolismo (Raquejo 1998).

La aproximación en busca de lo primordial, hacia la forma de actuar y pensar del hombre primitivo frente a su paisaje, es un tema recurrente del *land art*. Se intenta recuperar el lenguaje arcaico, es decir, los códigos que usaban los hombres antiguos en su relacionamiento con la naturaleza: las formas de construir, de marcar el suelo, etcétera. Con la intención de revelar lo primordial, aquello que expresa las relaciones entre hombre y naturaleza de manera única. En esta línea, numerosas obras proponen una superposición de culturas muy lejanas en el tiempo.

Metodología

El presente estudio sigue una línea histórica básica, para lo cual se sirve de metodología histórica-comparativa, deductiva-inductiva y ensayística. Se ha revisado a fondo bibliografía sobre paisaje, arte y paisaje, *land art*, desierto, desierto peruano; asimismo, manifestaciones artísticas últimas ligadas a la idea del paisaje desértico del país; y la vida, obra y motivaciones de Emilio Rodríguez Larraín.

El estudio propone el análisis de la obra más importante de Rodríguez Larraín, *La máquina de arcilla* (1987), apelando a los conceptos esenciales de las obras de *land art*: lugar, materialidad y proceso, tiempo, escalas y ancestralismo. Asimismo, a través de su comparación con el resto de la obra del artista y con los vestigios de Chan Chan, a los que claramente hace referencia en su intervención.

Para ello se vale de la observación participante y detallada, así como de la interpretación artística y discursiva de la obra, apoyándose en mapas, fotografías y planos; así como en literatura académica anterior sobre el asunto. Recurre también a una conversación con Herman

Schwarz, fotógrafo partícipe de la inauguración de *La máquina de arcilla* en 1988. También, a una entrevista pormenorizada con Sebastián Rodríguez Larraín, hijo del artista y director del Archivo Histórico del artista, para conocer más acerca del proceso creativo de su padre, de sus motivaciones, su ideología y su biografía (Huaranga 2021).

Leyendo obras de arte en el desierto: *La máquina de arcilla*

La máquina de arcilla (1987) es la obra más importante de Emilio Rodríguez Larraín y el caso de estudio elegido, debido a su complejidad constructiva y simbólica. Es una de sus obras que se llegó a construir, y la que perfila mejor su acercamiento al desierto peruano. Se terminó de ejecutar en 1988 y, emplazado en la playa Huanchaquito, en el departamento de La Libertad, formó parte de la III Bienal de Arte de Trujillo (figura 50). El mismo Rodríguez Larraín señaló que es un homenaje a Trujillo y los antiguos artesanos constructores del valle de Moche (Ledgard 1987).

Lugar y espacio: el desierto como lienzo

Julio Ramón Ribeyro, amigo cercano al artista, destaca reiteradamente la permanente invocación de Rodríguez Larraín al desierto peruano mientras ejecutaba una de sus primeras obras, *Cuadros del cielo* (1976):

Muchas tardes Emilio me llevaba a conocer los alrededores [de la playa Carboneras, en España]. 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 (Ribeyro 1982: 57-58).

Más tarde, en *El cubo encinta* (1978, figura 51) Emilio hace referencias más específicas al desierto peruano. En sus dibujos se distingue 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 y el desierto de Nasca.

Estas dos obras revelan de modo significativo la inclinación del artista por el desierto, que él relaciona con el infinito, el paso del tiempo, lo sagrado y el encuentro con el mundo prehispánico. Esto se repite en *La máquina de arcilla*. En esa época, 1987, al lugar todavía no había llegado la ciudad contemporánea con sus grandes e invasivas edificaciones.

Como se puede observar en la figura 50, los únicos monumentos que acompañaban la obra en esta utopía desértica eran los vestigios de las culturas prehispánicas Chimú y Mochica: Chan Chan, la huaca del Sol y la huaca de la Luna respectivamente. El artista, en un acto poético de despliegue de planos frente a la huaca del Sol, subrayó la presencia de estos vestigios prehispánicos y su valor simbólico para el desarrollo y entendimiento de su obra (figura 52).

FIGURA 50

Plano de ubicación de *La máquina de arcilla* y restos arqueológicos aledaños. Redibujado de Otto Holstein, «Chan Chan: Capital of the Great Chimú», *Geographical Review*, vol. 17, n.º 1, Taylor & Francis, Ltd., 1927.

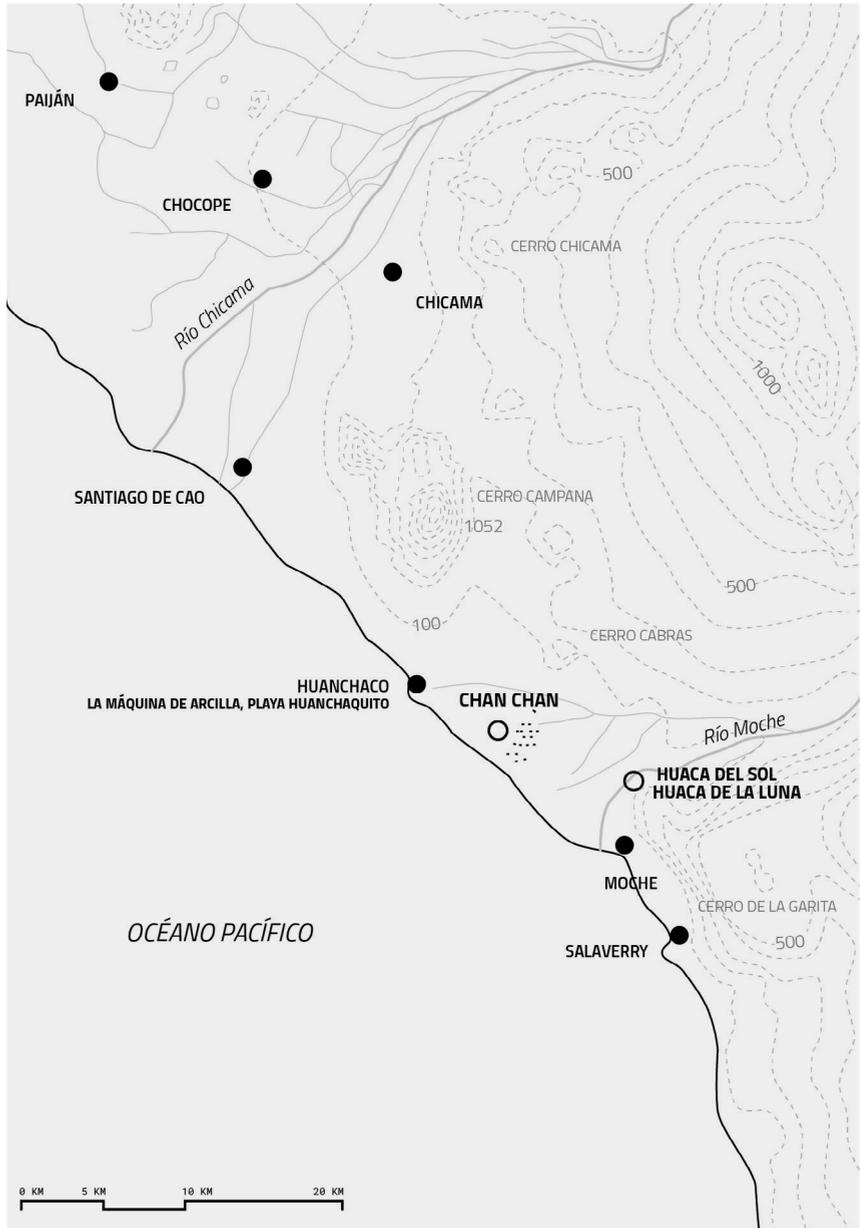
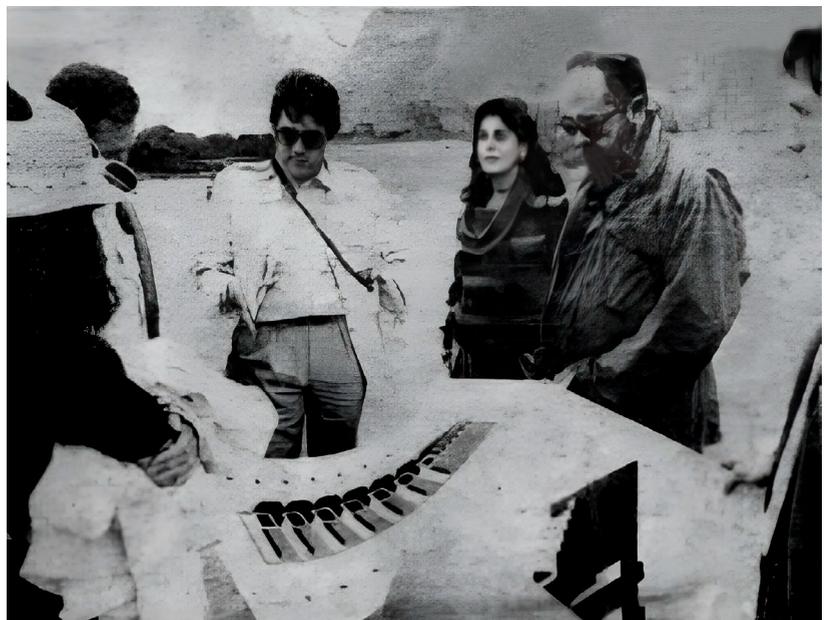
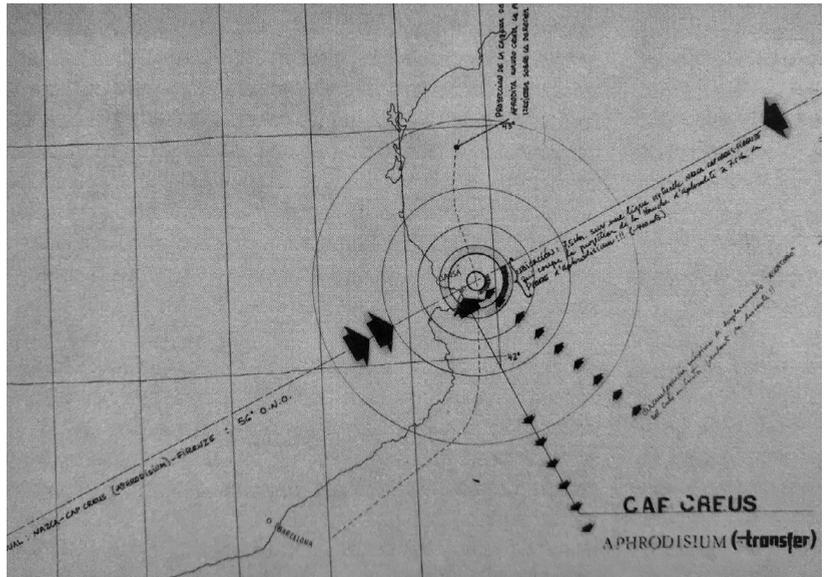


FIGURA 51

Plano de la escultura sumergida. Emilio Rodríguez Larraín, 1980. Fuente: Archivo Histórico Emilio Rodríguez Larraín.

FIGURA 52

Emilio Rodríguez Larraín desplegando los planos de *La máquina de arcilla* frente a las huacas del Sol y de la Luna. Fuente: Reynaldo Ledgard, «Una escultura monumental», Lundero, suplemento del diario La Industria, 1987, p. 8.



La relación que establece *La máquina de arcilla* con el lugar enfatiza y revela las virtudes 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 presencia, además, tiene cualidades sagradas, pues resalta la solemnidad del paisaje y restaura el respeto de hace siglos a los elementos de la naturaleza.

Materialidad y proceso: arte de la tierra

Emilio vivió buena parte de su juventud en Europa, donde también se dedicó al arte. Si algo cambió en términos materiales cuando regresó al Perú en la década de 1980, esto se manifestó a través de la construcción con tierra y la experimentación con materiales autóctonos, en la que, además, integró arte y arquitectura.

Sus obras construidas con tierra reflejan indirectamente su rechazo al colonialismo y sus efectos en la sociedad limeña de la época. Dos de sus primeras construcciones con este material fueron *La tumba de los reyes católicos* (1984) y *Refugios de los Andes* (1985). Esta última proyectada en el callejón de Conchucos, en la sierra de Áncash, funcionaría como albergue en el camino que unían a las comunidades de la región y su diseño fue planteado para ejecutarlo con los habitantes de las mismas comunidades.

Sebastián Rodríguez Larraín menciona que su padre calificaba su obra como una «inmensa locura de adobe con la cual he firmado el fin del colonialismo» (en Huaranga 2021). Citando un documento antiguo, sostiene que la intención de su padre de construir mediante este material tenía un claro componente social:

Esta pretensión mía de levantar monumentos de tierra en aquellas soledades de países explotados y olvidados hará tomar conciencia 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 (en Huaranga 2021).

Se evidencia 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. Sus obras integrarían las costumbres de construcción milenarias con los habitantes de las comunidades, en un gesto simbólico de apreciación y continuación de la cultura peruana constructiva

La máquina de arcilla es el último proyecto que Emilio elaboró con tierra. Los encargados de hacer realidad esta escultura de tierra fueron convocados por el artista: una cuadrilla de obreros y artesanos locales

FIGURA 53

Proceso de construcción: artesanos constructores expertos en la técnica constructiva conocida como tapial costeño y Emilio Rodríguez Larraín en la playa Huanchaquito, 1987.
Fuente: Archivo Histórico Emilio Rodríguez Larraín.



FIGURA 54

Entierro del cello, performance de Manongo Mujica y Julio Algendones, se observa también en la foto a Emilio Rodríguez Larraín y Jorge Piqueras. Fuente: Archivo fotográfico de Herman Schwarz.



expertos en la técnica constructiva conocida como tapial costeño. Es así como se encargaron de hacer realidad la escultura usando más de una tonelada de arena sacada de la zona (Hare 2014).

En el registro fotográfico del proceso constructivo (figura 53) se observan a las personas que congregó la realización de la obra, todas construyendo con las mismas técnicas y materiales de la región que muchos años antes se habían usado para construir Chan Chan. La obra demuestra que se entendía el poder de la tierra como material tangible, lleno de memoria y que resignifica la conexión entre generaciones, espacios y tiempos; así como a un pueblo olvidado y un imaginario perdido a raíz de la conquista, menospreciado por el capitalismo y rechazado por la ignorancia.

El ritual congregó a artesanos y constructores que conocían su tierra y sabían extraerla, mojarla, modelarla, secarla y reagruparla, para concluir con el nacimiento de una construcción imposible, sacada de las entrañas del desierto. Cuando se terminó su construcción, Emilio Rodríguez Larraín presentó *La máquina de arcilla* en la III Biental de Trujillo como un homenaje a esta ciudad y a los antiguos artesanos constructores del valle de Moche (Ledgard 1987). En Enero de 1988 se

FIGURA 55

Inicio de la performance de Manongo Mujica y Julio Algedones (arriba) y culminación del acto con la quema del cello (abajo). Fuente: Archivo fotográfico de Herman Schwarz.



realizó el evento de inauguración. Manongo Mujica y Julio Algedones realizaron la performance titulada *Entierro del cello* a pocos metros de *La máquina de arcilla*.

Esta performance comienza con la música acústica de Manongo, quien fue el encargado de concebir un espacio sonoro a manera de ritual ancestral contemporáneo. En un primer acto se realiza el entierro del cello en su ataúd, a un costado de la obra. En las imágenes retratadas por Herman Schwarz se puede observar a Manongo arrodillado en la arena frente al cello y en un segundo plano a Emilio Rodríguez Larraín y Jorge Piqueras, apoyados sobre un muro de la obra. En un segundo acto, Manongo desentierra el cello, para, a continuación, llevarlo en brazos hacia una fogata dormida. Finalmente, enciende el cello y este empieza a arder en las llamas que terminan por consumirlo. Este acto final se realizó bajo el compás de los tambores de Julio Algedones, el perfecto aliado experimental de Manongo (figuras 54 y 55).

FIGURA 56

Apacheta, 1985-1986. Archivo de Arte Peruano, MALI. Fuente: Natalia Majluf y Sharon Lerner (2016), Emilio Rodríguez Larraín. Lima: MALI, p. 187.

FIGURA 57

Restos de rituales en recinto de Chan Chan, 1925 (arriba) y restos de rituales modernos en *La máquina de arcilla* (abajo). Fuentes: Otto Holstein, «Chan Chan: Capital of the Great Chimú», *Geographical Review*, vol. 17, n.º 1, Taylor & Francis, Ltd., 1927; fotografía de S. Rodríguez Larraín., 2018, Archivo Histórico Emilio Rodríguez Larraín (izquierda). Chan Chan, 2020 (arriba) y *La máquina de arcilla*, 1988 (abajo). Fuentes: Elaboración propia y Archivo Histórico Emilio Rodríguez Larraín.

Numerosas personas montadas en los muros de la obra han sido testigos del espectáculo lírico. De esta manera, Manongo y Julio dan por culminado este ritual constructivo, marcando el inicio de una reflexión sobre la tierra y la construcción erigida desde sus entrañas.

Manongo se ha sentado mirando hacia el mar. Un pescador se le ha acercado y le ha comentado algo sobre la obra, sobre su performance. Algo sobre la vida y la muerte. (H. Schwarz, comunicación personal, 13 de octubre de 2023).

Tiempo y acción: ruina contemporánea en el desierto

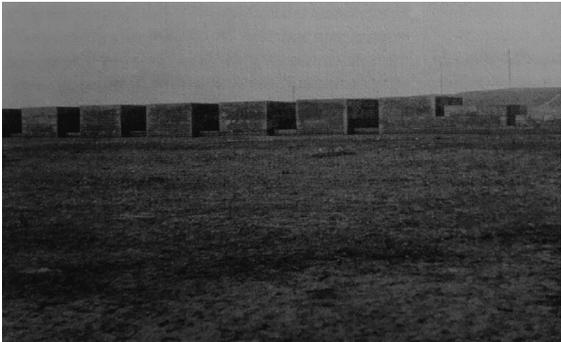
Los pensamientos de Emilio sobre el tiempo parecen reflejarse en su primera obra efímera sobre el desierto peruano, *Apacheta* (1986). El artista colocó en Ica, a la altura del kilómetro 333 de la carretera Panamericana Sur, un montículo conformado por tres rocas del lugar, al modo de los pequeños altares que los viajeros les dedicaban a las divinidades para encomendar su camino (figura 56).

En el pequeño monumento efímero el artista refleja sus reflexiones sobre el desierto, al concebirlo 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.

No es casualidad que a unos kilómetros de *La máquina de arcilla* se encuentren las ruinas de Chan Chan, uno de los vestigios arqueológicos más importantes del antiguo Perú por su estado de conservación; y no es difícil encontrar similitudes entre ambos monumentos respecto a la temporalidad (figura 57). La sensibilidad de los constructores de Chan Chan para instalar la ciudad en el territorio del paisaje desértico hace 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 a las actuales, en tiempos cronológicos muy diferentes.

La máquina de arcilla también ressignifica la naturaleza del lugar desértico. Si se camina por la playa Huanchaquito, desde la lejanía se perciben imágenes de lo que podría ser una huaca. Al acercarse, se entiende la real magnitud de la obra, que permanece aún unida a la arena a pesar de la inclemencia de los vientos y las huellas que sus numerosos visitantes le han dejado. Esto solamente acrecienta su valor simbólico en el desierto. El viento vuelve a moldear sus bordes; la obra y la arena empiezan a convertirse en uno solo gracias al tiempo.

Elio Martucelli reflexiona sobre esto: «*la máquina de arcilla* nació con la intención de convertirse en ruina» (2016: 6), sostiene. El artista quería establecer un vínculo con el pasado que sirviera también para las futuras reinterpretaciones del desierto. Ello se evidencia en la figura 57, donde se comparan imágenes de ciertos elementos de *La máquina de arcilla* con la ciudad precolombina de adobe: Chan Chan.



Actualmente, la obra se encuentra muy vandalizada y degradada. Su estado también habla de lo negativo que puede ser el impacto del paso del tiempo, sumado a la indiferencia de los ciudadanos.

Escalas: monumentalidad desértica

Antes de su regreso al Perú, Emilio Rodríguez Larraín diseñó un monumento para ser emplazado en el Tablazo de Ica en la década de 1970, *Milpatas* (1982). 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. De la misma manera que Chan Chan es visible en la época actual, Emilio quería hacer una obra para el futuro: «Esta obra rescatará algo de la humanidad actual para el futuro, como un símbolo de fe en el futuro del hombre» (en Huaranga 2021).

La gran escala de esta obra revela sus primeras impresiones del desierto y lo que quería rescatar de él. En algunos *collages* se reconoce un objeto monumental por las dimensiones que se leen, pero deviene minúsculo frente a la inmensidad del paisaje desértico (figura 58).

La máquina de arcilla tiene una *escala monumental* ateniéndose a la teoría de Michael Heizer (Biczel 2016), pues si bien su tamaño, comparado con el entorno, no es inmenso y está adaptado al ser humano, tiene trascendencia debido a la armonía de sus elementos y el gran efecto que genera en los espectadores (Biczel 2016). Deambular en su interior es como hacerlo entre vestigios prehispánicos perdidos, que ahora sirven para ritos modernos. Esta monumentalidad tiene el poder de reunir múltiples comunidades a lo largo del tiempo: a artesanos constructores expertos en la técnica del tapial para su construcción y a personas curiosas o que disfrutaban del paisaje de la playa como lugar de descanso o de recreación, así como a nosotros, interesados en esta investigación (figura 59).

Ancestralismo: huaca moderna en Huanchaquito

Verónica Crousse (2011) define las cualidades espaciales y estéticas distintivas del paisaje precolombino que podrían reflejarse en el arte contemporáneo peruano: proporcionalidad, austeridad, síntesis, geometría, precisión, materialidad y racionalidad.

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 no buscan competir contra el inmenso paisaje desértico; su escala humana sirve como punto de referencia, y brinda equilibrio y ordenamiento frente a la sinuosa inmensidad del paisaje.

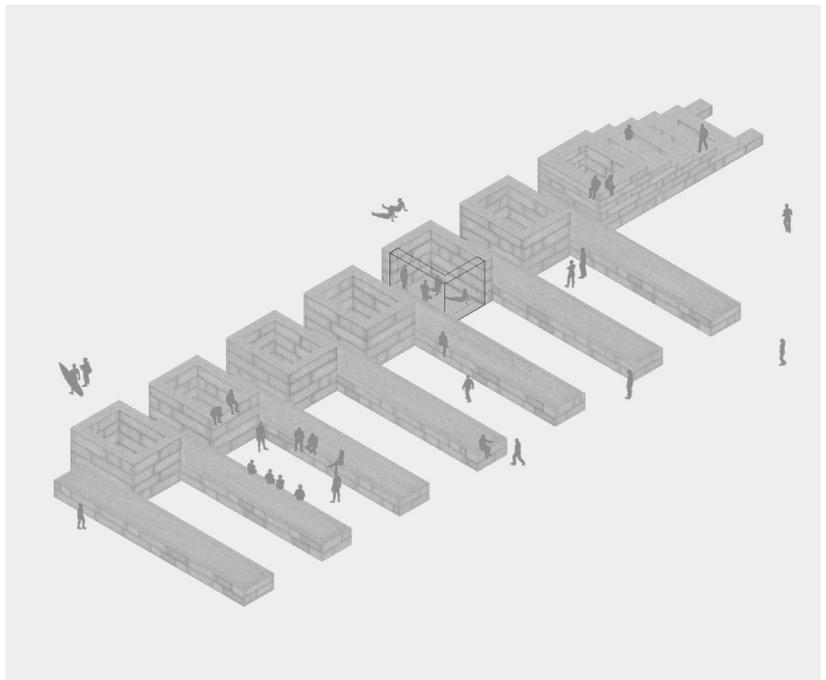
En el caso de los vestigios de Chan Chan, la escala de sus elementos es monumental con respecto a la obra de Rodríguez Larraín; sin em-

**FIGURA 58**

Simulación del *Monumento al tablazo de Ica*, 1980. Archivo de Arte Peruano, MALI. Fuente: Natalia Majluf y Sharon Lerner (2016), *Emilio Rodríguez Larraín*. Lima: MALI, p. 146 (izquierda). *La máquina de arcilla* en la playa Huanchaquito. Imagen de Google Earth (derecha).

FIGURA 59

Ciertas ocupaciones a lo largo del tiempo en *La máquina de arcilla*. Concepto: Scolli Huaranga Galarza; elaboración: Alonso Gallardo Otiniano, 2021.



bargo, las proporciones horizontales de los elementos que conforman los complejos arquitectónicos político-administrativos se asemejan a las formas dibujadas 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 por estas estructuras tiene lugar mediante estrechos corredores laberínticos.

La máquina de arcilla también presenta similitudes con Chan Chan en cuanto a síntesis y austeridad. En ambos casos estas cualidades se ven reflejadas en la aparente severidad y rigidez con que las líneas arquitectónicas se proyectan sobre el lienzo desértico. A pesar de tratarse de obras de un alto grado de complejidad, su esencialidad recae en esta cualidad simple de expresión. En el caso de Chan Chan se debe a lo complejo que implica asentarse en un territorio duro y hostil como el desierto peruano; en el caso de *La máquina de arcilla*, tiene que ver con un afán reivindicativo de este tipo de asentamientos (figura 60).

Conclusiones

La máquina de arcilla (1987, figura 61), 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, pone énfasis en 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:

[...] la cuadriculada superficie desértica convertida en ciudad seca dio inicio a un proceso histórico de desertificación *desde adentro*. Hoy, después de 500 años, Lima [y se podría decir que buena parte del Perú donde se asientan los territorios desérticos] ha conseguido encontrarse con el verdadero desierto. El desierto *de adentro* se hizo más desierto en su encuentro con el desierto *de afuera* (Ludeña 2004: 12).

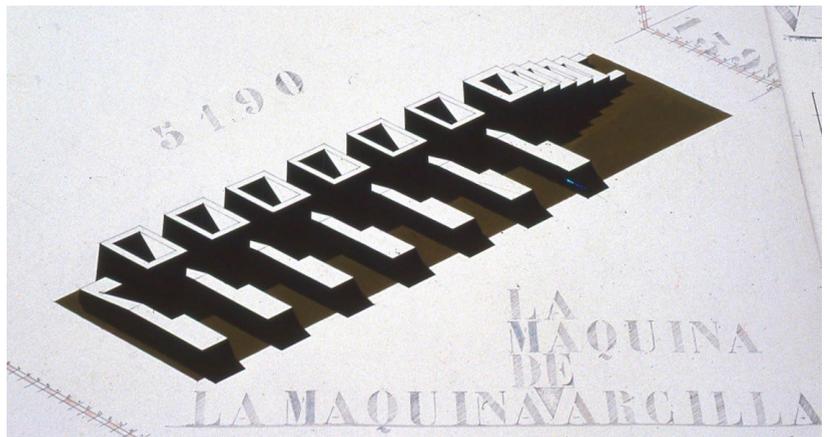
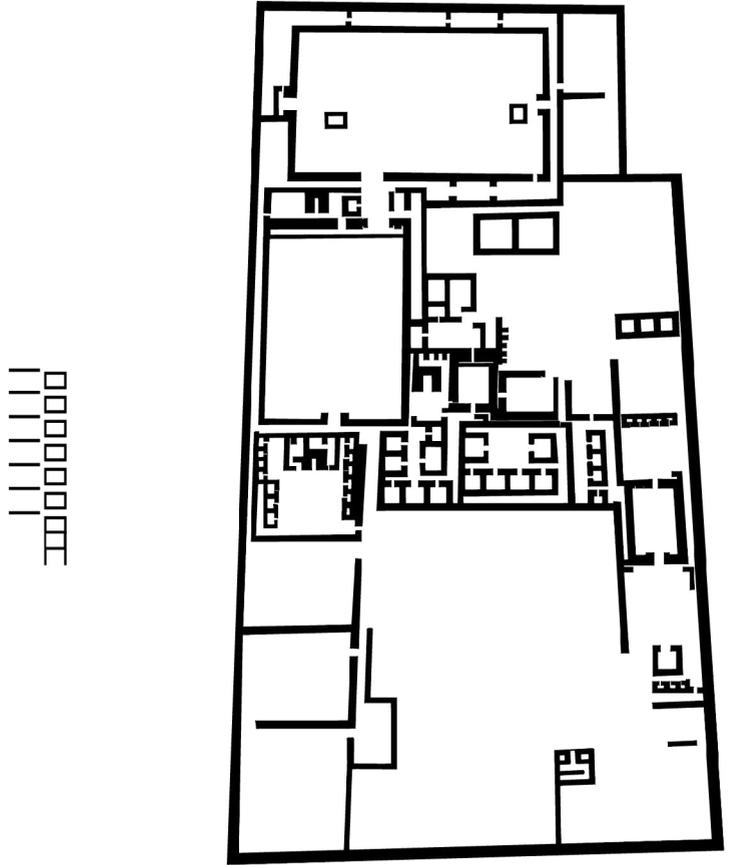
Además de entender el desierto morfológicamente como territorio árido que se compone de arena, mar y sol, Emilio entiende la cultura inherente a este paisaje, su pasado prehispánico y lo que representa el desierto en el imaginario de los peruanos el día de hoy. En *La máquina de arcilla* se yuxtaponen capas de diferentes tiempos cronológicos, costumbres, procesos, dimensiones y simbologías. El desierto es reinterpretado como un soporte artístico ideal en el que la obra parece emerger de su superficie maleable, y es modelada continuamente por el viento que refresca la aridez desértica.

FIGURA 60

Comparación de escalas y formas. Chan Chan. Plano de la unidad 10, correspondiente a un complejo arquitectónico de élite. Redibujado de José Canziani (2009), *Ciudad y territorio en los Andes: contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Fondo Editorial PUCP (arriba). La máquina de arcilla. Redibujado de Emilio Rodríguez Larraín (abajo).

FIGURA 61

Isometría original. Fuente: Archivo Histórico Emilio Rodríguez Larraín.



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.

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.

La máquina de arcilla nos podía llevar a un nivel de reflexión en el que se pueden reconocer valores que permitirían apreciar y encontrar, en el insólito desierto, una herramienta que lleva al reconocimiento de las raíces y de la historia, y a rescatar lo esencial para la época actual.

Desafortunadamente, este monumento central de interés ya no existe. Actualmente, solo han quedado escombros en la playa de Huancaquito de lo que alguna vez fue *La máquina de arcilla*. Este suceso debe exhortarnos a entender con qué valores se debe construir el Perú y generar un cambio de los paradigmas establecidos en épocas de opresión cultural. Épocas que tanto daño le ha hecho a nuestra sociedad, con consecuencias incluso hasta el día de hoy.

Bibliografía citada

BICZEL, Dorota

2016 «Perú como (para-)ficción: los emplazamientos fugitivos de Emilio Rodríguez Larraín», en Natalia Majluf y Sharon Lerner (editoras), Emilio Rodríguez Larraín, pp. 40-67. Lima: Museo de Arte de Lima, MALI.

BRIGNARDELLO, Carlos

2016 Simbología prehispánica del paisaje. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

CANZIANI AMICO, José

2009 Ciudad y territorio en los Andes: contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CROUSSE RASTELLI, Verónica

2011 «Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú». [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona]. Deposit Digital. <http://diposit.ub.edu>

GÓMEZ MARTÍN, Luis Javier

2009 «Breve introducción al Land Art». Revista de Claseshistoria, 6, 13. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5162657>

HARE, Andrés

2014 *La máquina de arcilla*. La Mula. <https://redaccion.lamula.pe/2014/07/13/la-maquina-de-arcilla/andreshare/>

HUARANGA, Scollí

2020 Entrevista a Sebastián Rodríguez Larraín. Sobre arte, paisaje y desierto. <https://bit.ly/3BG5xVC>

- KRAUSS, Rosalind
2002 «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster (coordinador), *La posmodernidad*, pp. 59-74. Barcelona: Kairós.
- LEDGARD, R. (1987). Rodríguez Larraín. Una escultura monumental. *Lundero, Suplemento de La Industria*, 8.
- LUDEÑA, Wiley
2004 Lima: Con-cierto de-sierto barroco. *ARQ*, 57, 10-13. Santiago. <https://doi.org/10.4067/s0717-69962004005700003>
- MADERUELO, Javier
2006 El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (editor)
2007 «Introducción: paisaje y arte». *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier
2008 «La construcción del paisaje contemporáneo». Huesca: CDAN, pp.35.
- MARTUCELLI, Elio
2016 «Intervenciones artísticas en el paisaje peruano». *Arquitextos*, 23 (31), 103-114.
- RAQUEJO, Tonia
1998 Land Art, volumen 1. Donostia, San Sebastián: Nerea. <https://doi.org/10.4324/9780429264320-5>
- RIBEYRO, Julio Ramón
1982 Carboneras. Oíga, V etapa, 95, pp. 57-58. Lima.
- ROGER, Alain
2007 Breve tratado del paisaje (No. Sirsi) i9788497426817). Madrid: Biblioteca Nueva.
- LACOUR, Rafael
2015 «Acción urbana y arte conceptual. La transformación del espacio público contemporáneo», *Dearq*, 16, pp. 60-75. <https://doi.org/10.18389/dearq16.2015.04>