

El paisaje desértico y las huacas. Apuntes para una historia de la instalación en el Perú¹

Manuel Munive Maco

“...el paisaje, es el ojo el que lo crea; ojo que es a la vez el del espectador y el de su cultura, partícipes, ambos, de aquello que se mira”.

Carlos Brignardello,
Simbología prehispánica del paisaje.

Las expresiones plásticas del Perú antiguo, concebidas como un ilimitado repertorio de formas “culturalmente disponibles” –en tanto se dieron a conocer “puras” y descontextualizadas–, han acechado cíclicamente la sensibilidad de algunos artistas de formación académica o erudita quienes, con diversos propósitos y en mayor o menor grado, recurrieron a ellas para elaborar parte de su propia obra. Ya sea representando o reinterpretando especímenes², replicando y reformulando motivos³ o recreando espacios arquitectónicos con fines escenográficos virtuales o reales⁴ –entre otras variantes– los lenguajes precolumbinos han ejercido una profunda influencia en la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño peruanos. Probablemente el cuadro *El habitante de las cordilleras* (1855), pintado por Francisco Laso en París, constituya el enigmático hito inaugural de esta prolongada e intermitente relación entre ambas vertientes estéticas.

Pero ¿aquel remoto universo plástico puede proveer también de elementos suficientes para elaborar disciplinas artísticas no tradicionales como la instalación, por ejemplo? En este artículo trataremos precisamente sobre una modalidad local de la “instalación” que se caracteriza por abreviar también de la heredad plástica prehispánica pero inspirándose no en especímenes, diseños o arquitecturas modélicas, sino en algo tan impalpable como

- 1 Este trabajo fue desarrollado inicialmente para ser dictado durante una de las clases del seminario de arte peruano que tuve a mi cargo en el Departamento de Grabado de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, durante el primer semestre del año 2010. Algunos meses después fui invitado para exponerlo en dos sesiones en la sala del Patronato de la Fundación Telefónica dentro del seminario titulado “Pensar el paisaje” donde compartí la mesa con los artistas Carlos Runcie Tanaka y Alejandro Jaime Carbonel.
- 2 Tal como sucede con el personaje que sostiene en sus manos una vasija escultórica Moche en la pintura de Laso que mencionamos al final del párrafo o como sucedió con la piedra sutilmente incisa sobre el suelo del “Templo del Cóndor” en *Machu Picchu* que inspiró algunos óleos de Julia Codesido así como con la “huanca” de Ollantaytambo que influyó en las estelas pictóricas y escultóricas ideadas por Fernando de Szyszlo.
- 3 Como hizo Piqueras Cotoí con los elementos de inspiración prehispánica dispuestos en la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1924); como las hermanas Izcue al trasladar diversos motivos al diseño textil (durante las décadas de 1920 y 1930) o como el arquitecto Seoane cuando ornamenta la coronación de uno de sus edificios con un friso Chimú (1946). (En este ítem los ejemplos abundan).
- 4 “Virtuales”, como sucede en *Los funerales de Atahualpa* (1867) o en *Abolición de la muerte* (1987) de Fernando de Szyszlo o “reales” como pasó con la fachada y pórtico del antiguo Museo Nacional de Historia (1935) o con el pabellón peruano en la Exposición Universal de París (1937).

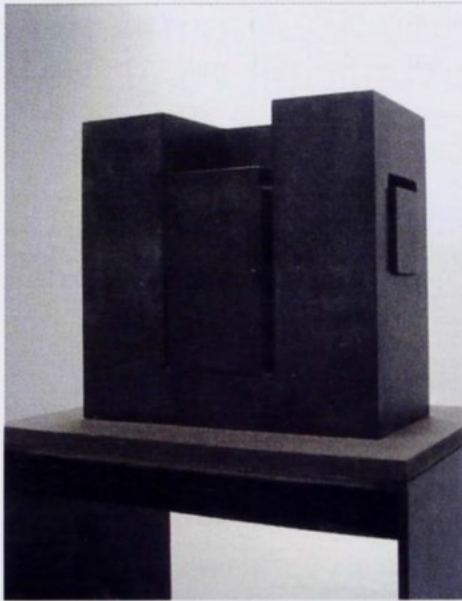


Figura 01. Lika Mutal.
Sin título. ca. 1991.



Figura 02. Hornacina inca
en Písac, Cusco.

Figura 03. Sonia Prager.
Huaca penetrable. 1988.



Figura 04. "Escalera"
tallada en afloración pétrea
de Chinchero, Cusco.



la "imaginabilidad" detonada por la experiencia del "encuentro" o la confrontación del artista con los denominados "paisajes arqueológicos", aquellos ámbitos culturales en ruinas, originados remotamente por la confluencia de una geografía "especial" –sagrada o trascendente– y el monumento arquitectónico –ahora arqueológico– que el antiguo peruano estructuró como una extensión del paisaje mismo, erigido precisamente para señalar y subrayar su sacralidad. En pocas palabras, trataremos aquí sobre la influencia de los "paisajes arqueológicos" o "huacas" en la realización de un tipo de instalación artística con características definidas.

I. Evocando vestigios: la piedra y el adobe

Por la sofisticación de su labrado y por la imponentia de sus volúmenes la piedra inca se ha constituido en símbolo del alto desarrollo cultural del Tawantinsuyu. Esto, así como las ideas de invulnerabilidad o "eternidad" connaturales a la piedra, hizo que el granito labrado fuera representado, replicado o recreado no pocas veces por la pintura y la arquitectura de los siglos XIX y XX.

Antes de referirnos a la "instalación" es necesario señalar que cierto segmento de la escultura peruana contemporánea se ha servido –y se sirve todavía– de elementos plásticos procedentes del pasado precolombino aunque estos no provengan de lo escultórico o lo ornamental sino más bien de lo arquitectónico –o lo constructivo– pero en calidad de "vestigio" o "ruina". La piedra "abstracta" inca habilitada como elemento constructivo tiende a ser percibida como volumen autónomo e independiente, disociado del monumento al

que pertenece por su condición fragmentaria y vestigial pues el sofisticado acabado que facilitaba que unas engarzaran exactamente con las inmediatas hizo de cada cual una pieza única.

Esta reelaboración plástica del volumen pétreo precolombino –primordialmente incaico– se produjo recién durante el último tercio del pasado siglo, específicamente en el trabajo de algunos artistas, entre los que destacan las escultoras Lika Mutal y Sonia Prager, cuyas realizaciones no figurativas indagan sobre el granito inca, en sus dos vertientes características: en el tratamiento ortogonal y pulimentado del aparejo y en las intervenciones similares –aunque parciales– que los antiguos cusqueños hicieron sobre algunas afloraciones pétreas como si hubieran tratado de conjugar armónicamente la impronta humana y la de la naturaleza. (Nuestra mirada contemporánea reconoce en esas piedras “intervenidas” una suerte de “esculto-arquitectura ritual”). [Figs. 1, 2, 3 y 4] Resulta singular, entonces, que un sector significativo de nuestra escultura reciente se apoye o se inspire en los restos de una arquitectura que data, por lo menos, del siglo XV y que en esta peculiar vinculación que revela a la escultura de hoy como tributaria de la arquitectura del pasado radique la fuerza de la primera.

Ahora conviene recordar que la arquitectura monumental prehispánica construida en adobe puede ser cuantitativamente mayor que la erigida en piedra. Será durante la década de los ochenta que estos monumentos de barro indisociables del paisaje desértico en que se sitúan empiezan a atraer con particular interés a algunos artistas plásticos que los procesarán como concepto, ámbito y/o materia, como veremos un poco más adelante. En cierta manera esas huacas enseñaron a mirar el desierto y viceversa, el desierto les proporcionó un paisaje o un soporte atemporal.

El adobe –aquel ladrillo o polígono de barro endurecido– es un material en apariencia más frágil que la piedra y tiene la propiedad de “expandirse” sobre el paisaje y reintegrarse a él pues la *huaca* materialmente surge del paisaje y el paisaje la sepulta cuando la sociedad que la edificó perece. El que *huacas* –o sitios arqueológicos– como Chan Chán, Caral o Cahuachi emerjan, transformándose de duna o montículo en monumento, gracias a las excavaciones científicas, habituándonos a imaginar que caminamos, literalmente, sobre el pasado, tuvo que ver con que algunos artistas partieran de estas premisas para incursionar en la instalación, disciplina artística relativamente reciente entre nosotros, involucrando la arquitectura y la arqueología del Perú antiguo.

II. La huaca, la instalación

Antonio De La Calancha nos proporciona una definición concisa del significado del término *huaca*:

“Guaca no quiere decir sólo esos edificios de paredes y promontorios, ni sólo donde encerraban con los difuntos oro i plata, sino todo aquello que se adorava, fuese Idolo en el campo, en el pueblo o en su casa, i aquello que se quería i estimaba en mucho”⁵.

Carlos Brignardello hace lo mismo en un lenguaje más cercano:

“Huaca puede ser cualquier cosa –objeto, fenómeno, lugar, ser– en la cual se han concentrado las fuerzas de lo sagrado; cuya intensidad trastorna su imagen externa y la significa mediante rasgos inusuales o extraños, particularmente hermosos u horrendos”⁶.

5 DE LA CALANCHA, Antonio. *Crónica moralizada*. Lima, Edición Ignacio Prado Pastor, 1974. p. 834. Entre otras definiciones de *huaca* citamos las de fray Domingo de Santo Tomás (1560): “*guaca*: templo de ydolos o el mismo ydolo”; y la de González Holguín (1608), “ydolos, figurillas de hombres y animales que trayan consigo”

6 BRIGNARDELLO, Carlos. *Simbología prehispánica del paisaje*. Lima, 2000. p. 36. El énfasis es nuestro.



Figura 05: De arriba hacia abajo: Pachacamac / Huaca "Parque de las Leyendas" / Huaca Huallamarca / Patio en Palacio de Puruchuco

Aunque, como acabamos de ver, el término *huaca* (o *waka*) es mucho más extenso y designa además de lugares, a personas, criaturas y objetos diversos a los que se atribuye un valor sagrado, quienes habitamos Lima al hablar de *huaca* aludimos a aquellas ruinas arqueológicas –hechas básicamente de adobe– que por su conformación parecen haber cumplido las funciones de un templo o un lugar sagrado. [Fig.5]

En el otro extremo, la instalación –“una obra de arte que integra el espacio como componente estético”⁷– que surge en los Estados Unidos en la década de los sesenta y se difunde en la siguiente, nos permite rastrear sus orígenes hasta Duchamp por su índole conceptualista así como nos remite a las experiencias rigurosas del minimalismo y el posminimalismo en cuanto a su versatilidad para ocupar el espacio expositivo –o museográfico–.

Puede decirse que la instalación se sirve de la capacidad “sacralizable” que las salas de los museos y las galerías concentran, incrementando a su vez esa capacidad de redimensionar el significado –y el valor– de lo que albergan. Y yendo un poco más lejos, podríamos sugerir que para los centros hegemónicos del arte la instalación equivale a “una ruina” del sistema artístico moderno mientras que para algunos de nuestros artistas, la *huaca* proporciona “tácticas” para renovar el sistema artístico contemporáneo.

Consideramos que en el Perú las instalaciones más originales y mejor logradas provienen de un grupo de artistas que se basaron coincidentemente en premisas conceptuales estrechamente relacionadas con lo arqueológico. Ellos son Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez-Larraín, Esther Vainstein, Ricardo Wiesse y Carlos Runcie Tanaka. La obra de cada uno de estos artistas ha sido ampliamente abordada por lo que nos referiremos aquí solamente a ese aspecto compartido.

III. Una biennial de arte contemporáneo entre pirámides de barro

La Biennial de Trujillo, iniciada en 1983, durante el gobierno que marcó el retorno del Perú al sistema democrático, ocupa un lugar especial en el proceso de la historia del arte local especialmente por su tercera y última edición (1987 - 1988) cuyo programa acogió además de la plástica tradicional, disciplinas como la fotografía o manifestaciones del arte popular efímero,

7 GROSENICK, Uta et al. *Arte de hoy*. Italia, Taschen, 2002, p. 186.

como aquel de las alfombras procesionales. Los artistas jóvenes que allí participaron se consolidaron como miembros de una generación innovadora y el Salón de Fotografía que se organizó entonces prefiguró la actual efervescencia de la actividad fotográfica en Lima. Incluso la muestra antológica dedicada a Mario Urteaga, realizada también dentro del marco de la Bienal, se convirtió –junto con su catálogo razonado, preparado por Luis E. Wuffarden y G. Buntinx– en modelo para ambiciosas exposiciones realizadas diez años después, con las que se inició una etapa de valiosa reflexión sobre nuestra cultura artística. Lamentablemente la coyuntura política hizo insostenible cualquier esfuerzo por su continuidad.

Para este escrito la III Bienal de Trujillo es particularmente valiosa pues allí confluyeron cuatro de los cinco artistas cuya obra revisaremos sucintamente⁸: Jorge Eduardo Eielson vino desde

Europa para participar sin saber que aquella sería su última visita al Perú; Emilio Rodríguez-Larraín, quien estaba radicando nuevamente en Lima, atravesaba probablemente uno de sus mejores momentos y se hallaba muy activo; Ricardo Wiese y Carlos Runcie Tanaka, pintor y ceramista, participaron entonces dentro del grupo de “Pintores y escultores jóvenes”⁹. (Esther Vainstein, quien había participado en la edición anterior, acababa de presentar una muestra personal en Nueva York).

Pero la secuencia de acontecimientos que subrayo empieza en 1979 con la publicación de un libro ilustrado dedicado a “Puruchuco”, un palacio de adobe que data del Horizonte Tardío cuya recuperación había estado a cargo del peruanista Arturo Jiménez Borja. El estudio introductorio de este volumen se le encarga a Jorge Eduardo Eielson quien, sin ser un arqueólogo, se aproxima a la circunstancia histórica mediante su clarividencia poética¹⁰.

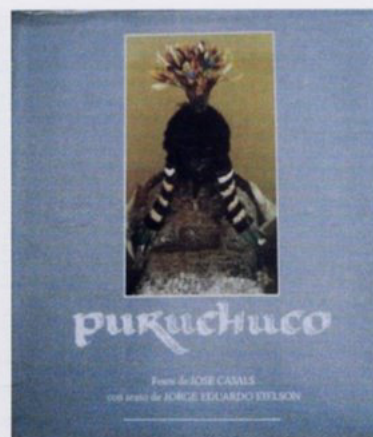


Figura 06: Portada del libro *Puruchuco*. Lima, 1980.



Figura 07: Carlos Runcie Tanaka. Piezas en Puruchuco. 1990.



Figura 08: Ricardo Wiese. Sin título. 1980.

8 En la edición anterior –abierta al público entre noviembre de 1985 y enero de 1986– participaron tres de ellos: E. Rodríguez-Larraín, E. Vainstein y R. Wiese–

9 Javier Aldana, Alina Canziani, Christopher Davis Benavides, Patricia López Merino, Charo Noriega, Ramiro Pareja, Hernán Pazos, Carlos Enrique Polanco, Rocío Rodrigo, Jaime Romero, Benito Rosas y Eduardo Tokeshi, entre otros.

10 Para escribir la introducción de *Puruchuco* se aproxima al sitio arqueológico por etapas o “capas”: a) *la Puruchuco viva*; b) *la Puruchuco en ruinas*; c) *la Puruchuco restaurada*; d) *la Puruchuco fotografiada* y e) *la Puruchuco escrita*. Posteriormente escribiría un texto introductorio para el volumen *Chavín* editado por el Banco de Crédito en 1982 y publicaría en Caracas su estudio *Escultura Precolombina de Cuarzo*, en 1985.

[Fig.6] Ese volumen ejercería una enorme influencia en artistas jóvenes como Ricardo Wiese, cuya pintura de entonces coincidía con la de Eielson en que ambas exigían que el espectador de sus cuadros asumiera un punto de vista “a vuelo de pájaro”, es decir, como si estuviera sobrevolando esos paisajes en los que siempre permanece visible el litoral. [Fig.8] Carlos Runcie Tanaka, diez años después, en 1990, hallará en el gran patio de Puruchuco el contexto sobre el cual recostar los frutos de su oficio cerámico, tal como en 1987, unas dunas al sur de Lima, acogieron sus ceramios escultóricos, iniciando así el proceso que en la III Bienal de Trujillo lo consagraría como “escultor”. [Figs.7 y 34] Por esa misma época, entre 1986 y 1988, Rodríguez-Larraín oteaba el paisaje costero como la locación adecuada para la realización de algunos de sus utópicos proyectos y Esther Vainstein, después de ejecutar dibujos tan extensos como el paisaje que los inspiraba recurre al desierto para realizar un tipo de obra en la que resultaba inseparable la creación plástica contemporánea, el oficio artesanal precolombino y la táctica arqueológica.

Sospechamos que el hecho de que la ciudad de Trujillo se hallase tan cerca de algunos de los sitios arqueológicos más valiosos del Perú tuvo que ser un estímulo para los mencionados artistas quienes estaban embarcados en procesos creativos vinculados con la potencialidad del paisaje desértico. Las *huacas* trujillanas debieron percibirse entonces como una extensión natural del espacio de la Bienal.

Alfonso Castrillón, miembro del Consejo de Arte, detectó en las participaciones escultóricas de aquella bienal los síntomas de una búsqueda que oscilaba materialmente entre lo precario y lo raigal:

“la escultura (...) parece haber superado los tradicionales condicionantes de costo y peso, para liberar su lenguaje en vista de propuestas más valiosas. Se nota en los jóvenes una opción por un material más asequible, la renuncia a la ‘eternidad’ pétreo, en busca de un lenguaje más nuestro, donde la madera o la caña o los desechos son un punto de partida. En este sentido no debe llamar la atención el crecido número de escultores que se presentan en este núcleo, mejor comprendidos por el medio y estimulados, ahora sí, por continuos concursos de importancia”¹¹.

Una época precaria política y económicamente –que no haría más que empeorar en los siguientes años– se expresaba entonces mediante una materialidad también frágil y efímera –aun cuando muchas de aquellas obras se encuentran actualmente en un óptimo estado de conservación–.

IV. a. Eielson: un palacio de barro, quipus, pirámides

“...para mí que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio. En ningún otro lugar, por mí conocido, la presencia de la muerte es tan palpable y persistente; (...) Pero en cuanto a arena se refiere, demás está decir que ella es mi aliada, mi única, vieja amiga limeña. Ella ha sido, durante mi breve infancia (casi no la recuerdo) y mi larga adolescencia playera, el gozoso escenario de mis juegos marinos, gimnasio natural de mis primeros músculos, mi primera paja, mis primeros versos (**escritos en la arena**) que ni las olas ni el tiempo han borrado todavía. Que nunca lograrán borrar. Si algo añoro de Lima es, pues, ese lado suyo, cálido y salobre como la arena: un calor, una amistad, un precario amor sin olor ni sabor, un estrellado recuerdo de juventud (...). Sólo más tarde compren-

11 Catálogo de la 3ª Bienal de Trujillo, 1987-1988, Patronato de las Artes de Trujillo, p. 18.

dería que esa misma arena (...) era también un inmenso lienzo tendido sobre la faz dorada de mis antepasados (...) ¹². [Fig.9]

En este texto –autobiográfico y ficticio a la vez– Jorge Eduardo Eielson ¹³ metaforiza a la arena del desierto costero como una marea que ha sepultado las sociedades del pasado.

Desde su primera exposición individual realizada en la Galería de Lima en 1948 este artista autodidacta dejó claro que apostaba por la ejecución de una multiplicidad de líneas creativas: pinturas, objetos escultóricos, ensamblajes. Así como el artista académico se entrena copiando calcos griegos o dibuja bodegones y desnudos, para su formación como artista Eielson se sirvió del estudio poético y técnico de los especímenes precolombinos, particularmente de los tapices y piezas de textilera. Su relación con este tipo de referentes también es temprana:

“Antes de ir a Europa, en Lima, hice una exposición en la Galería Moncloa de dibujos, pinturas y objetos. Algunos objetos eran algo surrealistas. (...) una madera incisa y quemada al fuego, como homenaje a la Puerta del Sol, de origen Tiahuanaco, a la que llamé “La puerta de la noche” ¹⁴. [Fig.10]

En 1959 inicia la inagotable serie titulada *El paisaje infinito de la costa del Perú* la misma que integró cuadros, la instalación y la performance, tal como se pudo ver en Lima durante aquella última visita al Perú. En 1967 había expuesto sus “Quipus” en la galería Moncloa. Se trataba entonces de cuadros cuya superficie estaba surcada, de extremo a extremo, por telas y fibras de colores fuertemente tensadas y anudadas en apretada torsión. [Fig. 11] Su nombre aludía al sistema de contabilidad inca constituido por hilos de lana de colores con nudos diversos. Con una serie de estos trabajos ya había representado al Perú en la XXXII Bienal de Venecia (“Nudos o Quipus”) de 1964.

Posteriormente, la instalación y la acción confluían en la realización de algunas notables obras como la pirámide de algodón –*La pirámide de Lima*– presentada en la muestra antológica que el ICPNA produjo el 2005 cuando se le otorgó el Premio Tecnoquímica. La pirámide ha estado presente a lo largo de su trayectoria y en alguna ocasión apenas virtualmente insinuada como en *Blue*

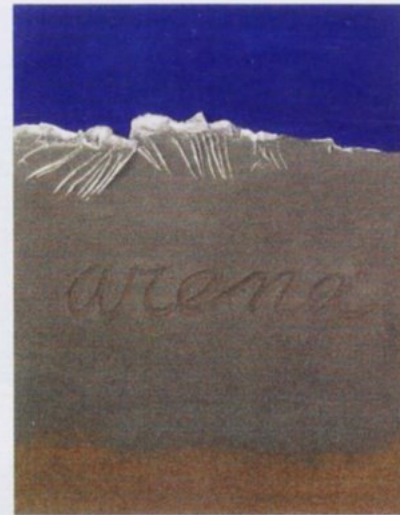


Figura 09: Jorge Eduardo Eielson. *Arena*. 1977. Col. Rafael Lemor.



Figura 10: J. E. Eielson. *La puerta de la noche*. 1952. Col. F. de Szyszlo.

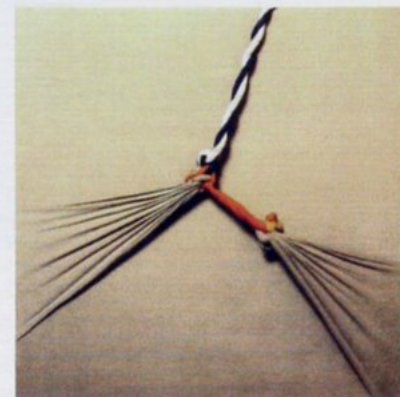


Figura 11: J. E. Eielson. *Quipu 27- T- 1*. 1978.



Figura 12: J. E. Eielson. *Blue jeans*. 1963.

12 Publicado en *Hueso Húmero* No 8, enero-marzo de 1981. El énfasis es nuestro.

13 J. E. E. Nace en Lima en 1924. Obtiene en 1945 el Premio Nacional de Poesía –por su libro *Reinos*–, en 1948 gana el III Premio Nacional de Teatro –con el texto dramático *Maquillaje*–, presenta su primera muestra individual en la Galería de Lima y viaja a París gracias a una beca del gobierno francés. En Europa se dedica a la escritura y a las artes plásticas. Representa al Perú en diversas ediciones de la Bienal de Venecia. Fallece en Italia el año 2005. Se le había otorgado el Premio Tecnoquímica el año anterior.

14 En: *Lienzo* No 8. Universidad de Lima, abril, 1988. p. 192.



Figura 13: J. E. Eielson. Sin título. Performance. 2005.



Figura 14: E. Rodríguez-Larraín. Milpatas. 1982.



Figura 15: E. Rodríguez-Larraín. Tumba de los Reyes Católicos. Versión 2007.

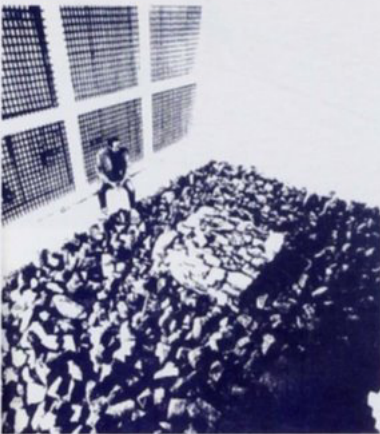


Figura 16: E. Rodríguez-Larraín. Un cuarto de escultura. 1986.

jeans, cuadro-ensamblaje de 1963, donde la separación de las mangas del pantalón configura una silueta triangular. [Fig.12] (En 1974, por ejemplo, realizó en la Kunstakademie de Düsseldorf una performance titulada *Pirámide Paracas*).

La arena, el mar, el litoral, los quipus, la textilería, la pirámide, nos remite a lo arqueológico, a la *huaca*, a una cultura cuyo desentierro está pendiente.

La instalación-acción, sin título, del personaje yacente cubierto por un manto azul, prefiguraría su muerte, acaecida poco tiempo después de la exposición limeña, a la que el artista no pudo asistir por su quebrantada salud. Bajo la sábana azul, que dentro de su lenguaje evoca indistintamente al cielo y el mar, se distinguía el perfil del varón yacente que podía verse también como paisajismo –¿una duna?– o la restitución del sujeto a la naturaleza. [Fig.13]

IV. b. Rodríguez-Larraín: apacheta, tumbas, huacas

Su formación como arquitecto explica el sesgo racionalista que signa los proyectos artísticos más ambiciosos de Emilio Rodríguez-Larraín¹⁵ así como su vocación por subvertir los formatos artísticos tradicionales y las fronteras disciplinares, principalmente aquellas que dividen lo pictórico y lo escultórico. Tanto el llamado *Pianito Conklin* (1969), “su primera obra tridimensional” según Wuffarden¹⁶ y el *Milpatas* (1982), proyecto de monumento acorde con el espíritu de las realizaciones de artistas del *Land art* como Michael Heizer, por ejemplo, devienen en esculturas de formato portátil gracias a una concepción arquitectónica que permite que reduzcan su escala. [Fig.14]

La producción de Rodríguez-Larraín durante la década de los ochenta es pródiga: en 1984 realiza para la casa del arquitecto Soyer *La tumba de los Reyes Católicos*, un doble catafalco de quincha, atribuible a la escultura, la arquitectura e incluso la instalación¹⁷. [Fig.15] En Berlín, ciudad donde viajó becado en 1985, prepara los planos y bosquejos de sus “Refugios de los Andes”, una serie de proyectos arquitectónicos ciertamente utópicos que por esa misma limitación podían transfigurarse en maquetas, esculturas o trasladarse al lienzo siendo comercializados como pinturas. En 1986 coloca su *Apacheta* en el kilómetro 333 de la carretera Panamericana Sur y presenta su instalación *Un*

15 E. R-L. Nació en Lima el año 1928. Estudió Arquitectura en la Escuela Nacional de Ingenieros de Lima entre los años 1945 y 1949. Su primera muestra individual la realiza en la Galería Lima en 1950. Participaría en 1958 en el I Salón de Arte Abstracto de Lima. Le sucedieron innumerables desplazamientos por Europa, donde residió, trabajó y expuso. Recibe varios premios en el extranjero, entre los que destacan la Beca de la Fundación William y Noma Copley, (1965) y en 1976, obtiene la Beca de la Fundación Guggenheim. Los jurados estuvieron integrados por Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Roberto Matta, Herbert Read y Roland Penrose; y por Dore Ashton, Robert Motherwell, Donald Judd y Frank Stella, respectivamente. Actualmente vive en Lima.

16 WUFFARDEN, Luis Eduardo. Muestra antológica 1982-2002. ICPNA, 2002.

17 También en 1984 presentaría en la galería Fórum la instalación *Collage collé*, de gran influencia *povertà* y en la Galería 9 como su serie “Tablas de Lima”, realizadas entre 1981 y 1983, poco después de uno de sus retornos al Perú.

cuarto de escultura en la Galería Camino Brent. [Fig.16]

Apacheta es un montículo conformado por tres grandes rocas en un recóndito y solitario kilómetro de la carretera Panamericana Sur. Por su apariencia, esta obra podría compararse también con otro elemento fundamental para la sacralización del espacio en el mundo andino: la *huanca*, es decir, con una de aquellas grandes piedras que emplazadas sobre el suelo –como un menhir– sacralizaban el espacio urbano o la “plaza” de las sociedades precolombinas. [Fig.17]

Rivero y Ustariz (1851) proporciona una contextualizada definición para el término *Apacheta*:

“...en todas las relaciones de la vida de los Indios, resalta la profunda veneración que tributaban a *Pachacamac*. Al nacer un niño, lo alzaban en brazos, ofreciéndola a esta deidad e implorando su protección para el recién nacido. Cuando subía una cuesta un pobre Peruano, descargaba su peso al llegar a la cima, hacía las reverencias usuales precedentes a la invocación del nombre de *Pachacamac*, e inclinándose decía tres veces la palabra: *Apachicta* que era la abreviación de *Apachicta muchhani* que quiere adoro al que hace llevar, doy gracias al que me ha dado la fuerza de llegar hasta aquí; y al mismo tiempo presentaba al *Apachic*, o *Pachacamac* una ofrenda que consistía en un pelo que se arrancaba de las cejas y que soplaba en el aire... (...) Aun en el día observa el viajero, en los caminos por las cumbres de las Cordilleras, (...) montones de piedras, o de tierra, resultados de esas ofrendas y todavía continúan los Indios en hacer semejantes señales en los mismos lugares aunque con muy distinta significación”¹⁸.

Una fotografía de su “*Apacheta*” ilustraba la tarjeta de invitación a la muestra en Camino Brent, titulada *Un cuarto de escultura*, instalación que requirió que todo el suelo del recinto estuviera colmado por una capa de piedras sobre las que, en un sector centralizado, dispuso de una especie de mesa ritual conformada por otros tantos bloques pétreos. Con esta instalación había realizado una curiosa inversión conceptual pues si con *Apacheta* había intervenido el paisaje con esta otra había trasladado un “paisaje” al espacio galerístico.

Estas elaboraciones sobre el paisaje natural y la posibilidad de obrar en él dejando una huella se verán consumadas cuando, dentro de las actividades de la III Bienal de Trujillo, entre 1987 y 1988, realice en la playa de Huanchaco *La máquina de arcilla*, obra monumental hecha íntegramente en adobe cuyas dimensiones motivaron que fuera vista como una

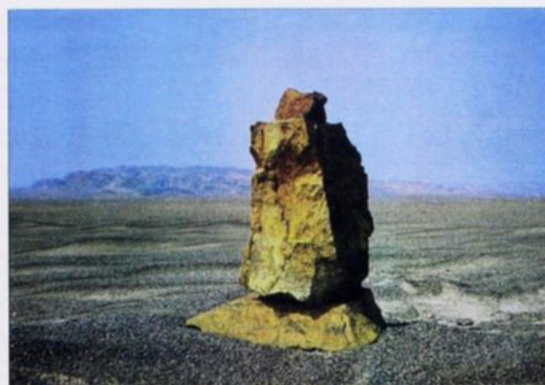


Figura 17: E. Rodríguez-Larraín. *Apacheta*. 1986.



Figura 18: E. Rodríguez-Larraín. *La máquina de arcilla*. 1987-1988. Huanchaco, Trujillo.



Figura 19: E. Rodríguez-Larraín. De la serie *Refugio de los Andes*. 1999.

18 Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz. *Antigüedades Peruanas* (1851). El énfasis es nuestro.



Figura 20: E. Vainstein. Dibujos. 1984.



Figura 21: E. Vainstein. Paisajes Paracas I y II. 1984.



Figura 22: "Estaquería" en Cahuachi, Nasca.



Figura 23: E. Vainstein. Estaquería. 1984.

"huaca moderna" la que, aún hoy, desconcierta a los turistas despistados que por allí pasan. [Fig.18] Esta obra, concebida como proyecto "arquitectónico", antes de adquirir las proporciones descritas se había convertido en una maqueta de madera.

En 1999 Rodríguez-Larraín realiza el que sería, hasta hoy, el último de sus *Refugios de los Andes*¹⁹ erigido en un espacio público –los jardines del Museo de Arte de Lima– dentro de la Bienal Arte y Empresa, evento que convocó en esa edición a algunos de los más significativos aportes artísticos dentro de lo que podríamos llamar "poéticas visuales ancestralistas"²⁰. [Fig.19]

IV. c. Vainstein: estacas, adobes, fardos funerarios

El proceso artístico de Esther Vainstein²¹ se inicia con el ejercicio del dibujo que la va conduciendo hacia la interpretación de las grafías que el movimiento del viento y la arena trazan sobre el paisaje desértico. Esta evocación gráfica del desierto la llevó a realizar dibujos que se extendían en pliegos de papel de decenas de metros con los que la artista podía rodear el espacio de la galería donde los exponía, pautando de ese modo incluso un recorrido para los espectadores. [Fig.20] La arena ondulante será siempre un motivo recurrente en su obra de esos años. (Así como en las poéticas de Eielson, Wiesse y Runcie Tanaka).

La instalación *Paisajes Paracas I y II* de 1984, realizada en la Sala del Municipio de Miraflores, anticipa la que Eielson hará allí mismo cuatro años después. [Fig.21] También comparte una reflexión semejante en lo arquitectural con Rodríguez-Larraín como lo reveló en la instalación –o "huaca"– que construyó para su exhibición antológica en el ICPNA el 2007.

Vainstein profundizará sus indagaciones en la arquitectura precolombina, particularmente cuando viaja a Cahuachi, Nasca, donde descubrirá dos elementos que utilizará modularmente en el futuro para articular sus principales instalaciones: el adobe troncocónico –elemento constructivo que define la arquitectura de Cahuachi– y los maderos de "Estaquería", ese misterioso lugar de grandes troncos y horquetas clavados en el suelo. [Figs.22

19 En 1991 realiza "El Huecazo", obra literalmente excavada en el jardín de una casa particular de Lima, también uno de los proyectos de sus *Refugios*.

20 Esther Vainstein y Carlos Runcie participaron también en esa exposición grupal.

21 E. V. Artista nacida en Lima en 1947. Realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en el Taller de Dibujo de Cristina Gálvez y en el Taller de Cinematografía de Armando Robles Godoy. Representó al Perú en la IV Bienal de Cali (Colombia, 1981); la V Bienal de Maldonado (Uruguay, 1982); la XVII y la XIX Bienal de Sao Paulo (Brasil, 1983 y 1987) y la I y III Bienal de La Habana (Cuba, 1984 y 1989). Vive y trabaja en Lima.

y 23] También en la década de los ochenta, junto al adobe y la “estaca” aparecerán unos fardos funerarios fabricados íntegramente por la propia artista, algunos de los cuales dejó abandonados en medio de las dunas del balneario limeño de Santa María después de haber hecho el respectivo registro fotográfico. Todos estos elementos lucirán reunidos en la exhibición personal que inauguró en 1986 en el –ahora desaparecido– *Museum of Contemporary Hispanic Art* (MOCHA) de Nueva York, donde se sirvió de los recursos de la museografía arqueológica para resolver sus instalaciones. [Fig.24]



Figura 24: E. Vainstein. Exposición en el Museo de Arte Hispano Contemporáneo de Nueva York.

IV. d. Wiese: geoglifos, huacas, apacheta

“Mis fugas al arenal y al pasado reflejan una búsqueda de espacios alternativos. Desde la década de 1970, he venido empleando materiales poco convencionales, pero significantes en sí mismos, portadores de aquellos aires incontaminados. Polvos de toda especie inorgánica, tramas amon tonadas, dibujo improvisado como rastro sobre el terreno (...) El trato prolongado con arenas, marmolinas, alquitrán, esmalte y óxidos me ha conducido a realizaciones en técnica mixta que produzco como variaciones sobre un mismo tema...”²².

En “Recuento”²³, especie de poema-bitácora Ricardo Wiese²⁴ anticipa algunas de sus realizaciones futuras. Incluso ese “vertedero” de ideas y conceptos –tal como lo definió en una entrevista que grabamos en su taller el año 1996– adoptaría posteriormente la forma de un ensayo que el propio artista editó: *Papeles en el vacío. Arte y paisaje en el Perú*²⁵, cuya escritura él considera que también forma parte de su contribución artística.

Como dijimos al inicio, la lectura del texto que Eielson preparó para “Puruchuco” –más el ensayo fotográfico que la publicación incluye, cuyas láminas en blanco y negro pertenecen a José Casals– ratificaría aquella orientación artística que ya había asomado cuando asistió a la exposición que el propio Eielson inauguró en la Galería Camino Brent en 1977, donde colgó parte de su serie *El paisaje infinito de la costa del Perú*.

Una de las obras más notables de la producción de Wiese es aquella que surge a partir de la proyección de una diapositiva con la imagen de su huella dactilar magnificada sobre el lienzo, la que le sirvió para trasponer simbólicamente su identidad sobre la piel de arena del litoral peruano, convirtiendo aquello que lo define fisiológicamente como individuo único en un geoglifo. [Fig.25]

22 Wiese. *Pinturas y otros ensayos*, julio 2005, p. 25.

23 “Vertientes del Pacífico. Tablados. Despoblados. / (...) Niebla de Chilca (...) **Cajamarquilla / Puruchuco**. Ancón. Las ciudades invisibles. / (...) Manto de Paracas (...) / Palpa, Nazca, algún día de 1893 (...) Hatun Rumiyc. Fuego crepuscular. Huallamarca (...) / Conchal de Otuma. Promontorio funeral de Karwa (...) / Vencejo de Ocucaje. Fosas de desaparecidos – Pucayacu / Ausangate – Hacedor de nubes. (...) Maras – Andenería circular (...) / Huaca Rajada. Sipán. (...) / Sechín. Cocachacra. Intihuatana de Checta (...) / Colcas de **Cajamarquilla** (...) / Desierto pintado (...) / Resistencia en **Pachacamac**...”. En: *Lienzo No 12*, Universidad de Lima, Diciembre de 1991. El énfasis es nuestro.

24 R. W. Artista peruano nacido en Lima en 1954. Pintor. Realizó estudios en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Católica entre 1972 y 1978; en el “Atelier 17” en París (Francia) en 1982 y 1983; y en el Slade School of Fine Art, University College London (Inglaterra) en 1986. Ha participado en la Bienal de La Habana (Cuba) en 1984 y 1991; Bienal de Trujillo (Perú) en 1985 y 1987; Bienal de San Juan (Puerto Rico) en 1986; Bienal de Cuenca (Ecuador) en 1989; Bienal de Valparaíso (Chile) en 1994 y en Cannes sur Mer (Francia) en 1995. Vive y trabaja en Lima.

25 Edición bilingüe editada por el artista en septiembre del 2005.



Figura 25: R. Wiese. *Huella digital*. 1990.

Su habilidad para pintar con tierras de colores y pigmentos pesados que deja caer directamente de sus manos lo lleva a salir del cuadro en pos de un soporte de escala mayor. Esto se produce en 1995 cuando realiza la que denomina “instalación efímera y acción pictórica” en un recinto de la metrópolis arqueológica de Cajamarquilla. El espacio elegido por el artista encierra una pequeña *huanca*, indicativo indudable de su remoto uso para celebraciones rituales. [Fig.26] (El mismo año usaría sus materiales pictóricos para officiar un ritual de reparación simbólica sobre un cerro de la localidad limeña de Cieneguilla cercano al lugar donde fueron exhumados los cuerpos de los desaparecidos de “La Cantuta”, un grupo de estudiantes universitarios y un maestro ejecutados ex-



Figura 26: R. Wiese. Cajamarquilla. Instalación efímera. 1995.

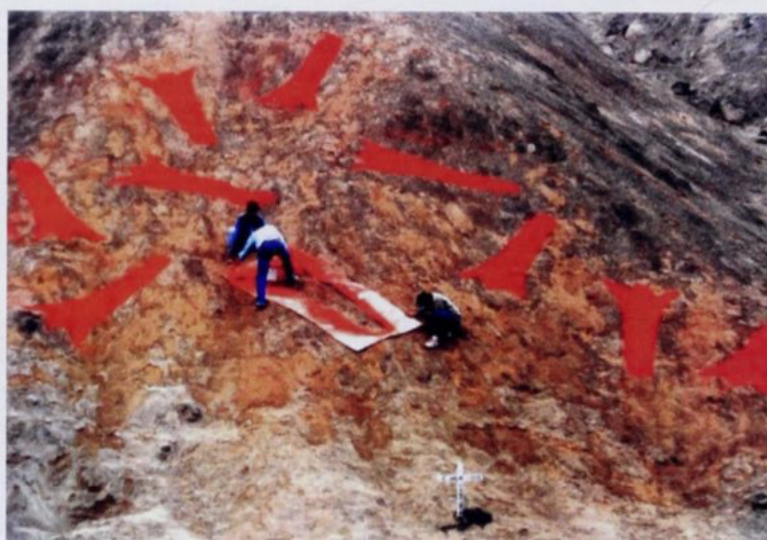


Figura 27: R. Wiese. *Diez cantutas*. Intervención. 1995.

trajudicialmente. Para esa ocasión evocó a cada uno de los muertos mediante una flor de cantuta hecha de pigmento rojo y a escala humana. [Fig.27]

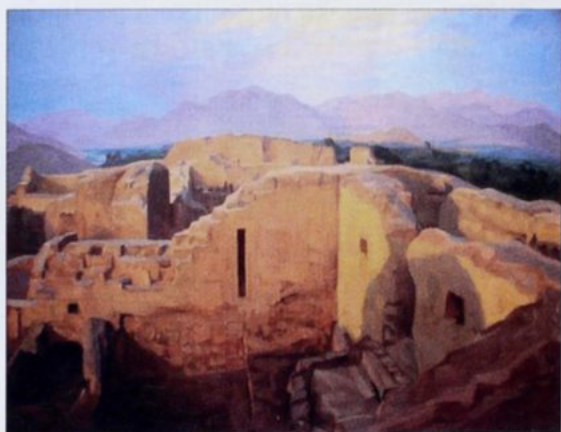


Figura 28: R. Wiese. *Pachacamac*. 2005.

Desde 1996 Ricardo Wiese deja de exponer en galerías comerciales y se dedica a pintar los diferentes sectores del gran santuario y sitio arqueológico de Pachacamac tal como lo habría hecho un viajero científico o naturalista del XIX. Ese buscar “refugio” entre las ruinas de la gran *huaca* implicó una convicción ética singular pues prefirió retirarse a trabajar en un ámbito de silencio, rodeado de muros de barro centenarios y frente a un paisaje marino cuya complejidad determinó, probablemente, la edificación de todo el santuario. [Fig.28]

(Y esto es significativo si recordamos que el gran mural cerámico de 10600 m² que diseña y realiza para la Vía Expresa entre 1991 y 1992, ampliándolo en 1996, lo había llevado a trabajar colectivamente en el centro neurálgico del tránsito capitalino.

La ya mencionada perspectiva a “vuelo de pájaro”, tal como sucede en algunas obras de Eielson, es un requisito fundamental para contemplar apropiadamente la pintura de



Figura 29: Geoglifos de Palpa, Nasca.

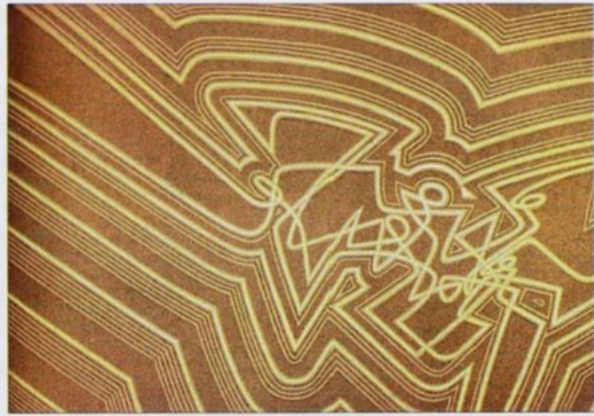


Figura 30: R. Wiese. Sin título. 1990.

Wiese: "...Las cuadrículas y dameros de tejidos paracas, gasas Chancay, muros incaicos y campos de labranza vistos a vuelo de pájaro, me impactaron decisivamente..."²⁶.

Las líneas paralelas de filiación nasquense que caracterizan su estilo reformulan un diseño que pudo ser la síntesis de la configuración de un "ámbito ritual". [Fig.30] En ese aspecto coincide con las observaciones de George Kubler sobre los geoglifos Nasca:

"Quizá resulte sorprendente (...) llamar a estas líneas, bandas y figuras un tipo de arquitectura. Son claramente monumentales, y sirven como recordatorio inamovible de que aquí tuvo lugar algo importante. Inscriben un significado humano en la naturaleza hostil, en **una memoria gráfica de un ritual olvidado** pero, en un tiempo, fundamental. Son una arquitectura de espacio bidimensional, consagrada a las acciones en lugar del refugio, y que registra una correspondencia entre la tierra y el universo, como Teotihuacán y Moche, pero sin sus volúmenes gigantescos. Son **una arquitectura de esquemas y relaciones**, con la sustancia reducida al mínimo"²⁷. [Fig.29]

De entre las obras de Wiese destacamos una que puede servir a los fines de este escrito: se trata de una pieza sin título, fechada en 1993, que por su forma puede compararse con la estructura de una *huanca* o la estilización de una *apacheta*. [Fig.31]

IV. e. Runcie Tanaka: ofrendas, apacheta, entierro

En 1997, una década después de su participación en la III Bienal de Trujillo, Carlos Runcie Tanaka²⁸ se había convertido en uno de los artistas plásticos más importantes del Perú. Ese año realiza una notable instalación en el sótano del Centro Cultural de la Escuela de Bellas Artes, la que a todas luces se



Figura 31: R. Wiese. Sin título. 1993.

26 Wiese. Pinturas y otros ensayos, julio 2005, p. 20.

27 KUBLER, George. *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Ediciones Cátedra, Segunda edición, Madrid, 1999, p. 443. El énfasis es nuestro.

28 C.R.T. Artista peruano nacido en Lima en 1958. Ceramista. Estudia Filosofía en la Pontificia Universidad Católica del Perú entre los años 1976 y 1978. Se inicia en la cerámica en el Taller El Pingüino, en 1978, y el año siguiente, en el Centro Piloto Artesanal de Miraflores. Viaja al Japón como aprendiz de los maestros ceramistas Tsukimura Masahiko (Ogaya) y Shimaoka Tatsuzo (Mashiko), entre los años 1979 y 1980. Obtuvo la Beca de la OEA y el Gobierno Italiano para seguir un Curso de Perfeccionamiento en el Arte de la Cerámica, en el Istituto Statale di Sesto Fiorentino, en Florencia entre los años 1981 y 1982, y la Beca de la OEA para asistir al VII Curso Interamericano de Diseño Artesanal en Brasilia, en 1986.



Figura 32: C. Runcie Tanaka. *Tiempo detenido*. Instalación. 1997.



Figura 33: C. Runcie Tanaka. *Desplazamientos*. Detalle. 1994.

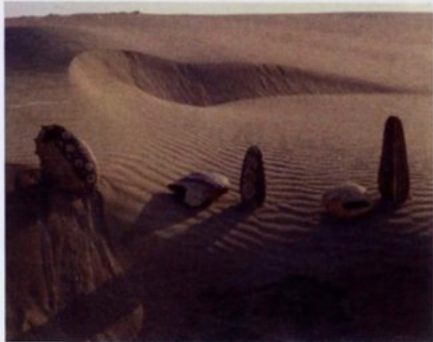


Figura 34: C. Runcie Tanaka. Sin título. Instalación en duna. 1987.



Figura 35: C. Runcie Tanaka. Sin título. Acción en el desierto. 1987.

interpreta como la reformulación de un entierro precolombino: *Tiempo detenido*.²⁹ Una figura yacente dentro de una urna de vidrio al final de un recorrido subterráneo acompañada de un regimiento de personajes idénticos expresándose mediante un silente lenguaje de señas era el núcleo de aquella instalación. [Fig.32]

Tres años antes, en *Desplazamientos*, una instalación integrada por una decena de capítulos, Runcie evidencia sus habilidades para ocupar espacios con sus piezas cerámicas de alta temperatura. [Fig.33] En todo ese conjunto se impuso la “presencia” del paisaje marino, ámbito con el cual el artista ha entretejido más de una peripecia personal y que le permite establecer un vínculo con sus ancestros inmigrantes.

La alfarería es una disciplina con la que se puede recorrer la historia cultural del Perú desde la antigüedad y por eso, al ser ceramista, Runcie Tanaka dispone del oficio que es a la vez un vehículo para desplazarse a través del tiempo. En ese sentido resultó notable la muestra que hizo en el Museo de la Nación en el 2004 en la que exhibió sus propias obras en las vitrinas de la institución, conjuntamente con ceramios precolombinos de la cultura Moche y Chancay sin que se produjera alguna fricción o estridencia.

La acción de Runcie Tanaka registrada fotográficamente por Javier Silva en 1987 nos ayuda a comprender su evolución artística en el aspecto formal así como su compromiso con el paisaje: la pequeña construcción efímera que el artista edifica con materiales de desmonte sobre la arena y frente a la cual se sienta la asemeja a una naciente *apacheta* incipiente, tributo y ofrenda de gratitud por el camino recorrido, elemento que aparecerá en dos versiones, en una escala mayor, en otro material y en un paisaje completamente distinto al costero: con sillar volcánico, en Arequipa. [Figs.35 y 36]

La evolución que lleva a Runcie Tanaka de ceramista a escultor y a instalacionista puede ilustrarse claramente si seguimos el modo en que fue variando la museografía para exhibir sus piezas cerámicas. Abandonando el pedestal para recostarlas sobre el suelo cubierto de arena, granalla –e incluso tezontle– explora el espacio de la sala para reconstituir en ella un paisaje mental. [Fig.37]

Siempre creímos factible interpretar muchas de las instalaciones de Runcie Tanaka como reformulaciones de “ofrendas” complejas y lo corroboramos a partir de estas reflexiones que evidencian el flanco visiblemente ritual de su arte.

29 La instalación formó parte del circuito de exhibiciones de la Primera Bienal Iberoamericana de Lima (1997).



Figura 36: C. Runcie Tanaka. *Apacheta*. Arequipa, 2003.

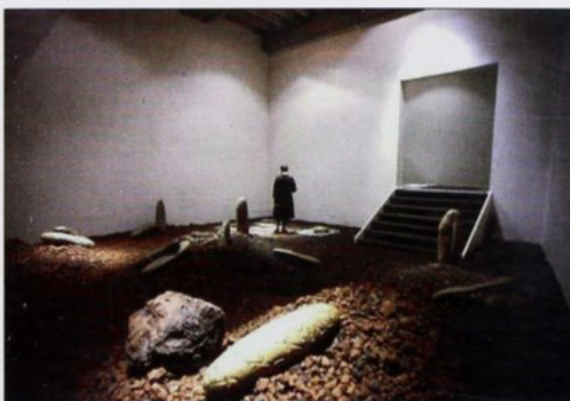


Figura 37: C. Runcie Tanaka. Instalación. México D.F., 1991.

A modo de conclusión

- A diferencia de las más grandes y célebres culturas del mundo la andina no ha conservado la evidencia de una escritura alfabética, situación que nos confina a un silencio tan inabarcable como el paisaje en el cual se mantienen las huacas a las que cada uno de estos artistas parece haberse internado para intuir “respuestas”. La “imaginabilidad” latente en las ruinas del antiguo Perú es precisamente estimulada por la dificultad –o la imposibilidad– para elaborar interpretaciones integrales y certeras sobre su significado y su origen, debido a su precario estado de conservación y sobre todo a ese “silencio” que llegará a potenciar el trabajo de los artistas mencionados en este escrito.

- El desierto y el paisaje arqueológico imponen una materialidad común: la arena, el barro, el adobe y la quincha son modelados por el viento, la intemperie y el sol, otorgando una textura, una piel cuyas craqueladuras lo uniformizan todo. La arena-tierra-arcilla corporizada en el adobe, la vasija, el muro prolonga las dimensiones del desierto. Todo en las *huacas* es tan vetusto que parece eterno.

- Las huacas o los monumentos arqueológicos proporcionan a los artistas revisados una serie de estructuras adicionales características de la cultura andina como la *apacheta*, la *huanca* y el *ushnu*, que también incorporan a sus lenguajes transfigurándolas en instalaciones, esculturas y objetos.

- La relación del trabajo de estos artistas con el paisaje arqueológico se reconoce también en el aspecto funerario: desde los fardos de Vainstein, el entierro de linaje recreado por Runcie Tanaka, la tumba de quincha construida por Rodríguez-Larraín, las exequias simbólicas –entre el ritual y la antropología forense– trazadas sobre un cerro en Cieneguilla oficiadas por Wiese hasta el velatorio –de un cuerpo presente/ausente– diseñado por Eielson desde la distancia.

- Por su trayectoria cosmopolita cada uno de los artistas seleccionados pudo llegar a la instalación por otros caminos. Sin embargo prefirieron servirse de ese silencioso horizonte infinito que le proporciona el desierto –o el “despoblado” como lo llaman los norteros– como fuente de indagaciones estéticas y porque sospechamos que conciben al desierto como un vientre seguro. ♦

