

Recibido: Marzo 2025 Aceptado: Marzo 2025

Cita (APA): Hernández M. (2025). Instrucciones de uso: aplicaciones del desierto en el arte contemporáneo peruano.

Revista Arte y Diseño A&D, 11, 75 - 89.

<https://doi.org/10.18800/ayd.202501.006>

Ponencia

Instrucciones de uso: aplicaciones del desierto en el arte contemporáneo peruano

Max Hernández Calvo

Vengo de Lima para esta charla sobre el desierto y el arte. Es decir, vengo desde un desierto, definido como bioma de clima árido, con escasas precipitaciones.

Se suele repetir que Lima es la segunda ciudad más grande del mundo construida sobre un desierto después de El Cairo (pero aparentemente es la tercera, después de Karachi, en Pakistán, y El Cairo, en Egipto). De hecho, es una de las capitales con menos lluvia en el mundo, incluso bastante menos que la capital egipcia. Lo que podemos decir con certeza es que Lima es una gran ciudad desertificada. Su expansión ha ido tomando ese 20% de su suelo que es arenal —además de 30% valle y 50% roca/cordillera, aproximadamente—.

Si lo señalo, es porque el carácter urbano de Lima hace que se pierda de vista lo que tiene de desierto. Cabe recordar que una representación del desierto no necesariamente tiene que verse como un gran campo de arena que se extiende en el horizonte.

De hecho, el desierto aparece en el horizonte del arte contemporáneo peruano desde hace muchísimo tiempo. Diría que desde el Horizonte Temprano. Si menciono el Horizonte Temprano es también porque estando en el museo Julio César Tello, me parece pertinente recordar al padre de la arqueología peruana, quien descubrió las culturas Chavín y Paracas, desarrolladas en ese periodo, entre los años 900 a.C. y 200 d.C.

Pero también es una forma de decir que el lugar del desierto en el arte peruano está prefigurado por el lugar que ocupa en nuestro imaginario cultural como espacio que ha conservado gran parte de nuestra memoria.

El desierto ha jugado varios papeles en las artes. Ha sido abordado de muchas maneras. Algunas, poniendo énfasis en sus marcadores visuales; otras, debido al tipo de dinámicas (reales o imaginarias) que habilita. Incluso en otras, recordando lo que albergó, y otras, según el tipo de usos prácticos que se le ha dado. Enseguida, quiero proponer algunos ejes que dan cuenta de algunas aplicaciones que ha tenido el desierto en el arte contemporáneo.

Modelo estético de síntesis formal

Al ser visualizado como una gran expansión de arena, el desierto ha servido como un modelo estético/iconográfico de síntesis formal: arena por un lado, cielo por otro, y, a veces, también el mar.

Un artista que tempranamente encontró en los parajes desérticos un modelo para su propuesta pictórica de formas simplificadas es Sérvulo Gutiérrez, figura clave del arte de la región Ica, que hoy nos acoge. Esta orientación a la síntesis aparece de un modo más radical en algunas de las obras geométricas de Regina Aprijaskis de finales de la década de 1960. Entre ellas destaca la serie *Paracas*, en la que la artista toma la quietud de la bahía como pauta para sus composiciones equilibradas.

Poniendo atención, más bien, a las texturas del desierto mismo, tenemos a Ricardo Wiesse, quien en varias ocasiones ha incorporado arena a sus cuadros. Sus características líneas concéntricas hacen eco de las formas que dibuja el viento sobre las dunas. Por su parte, C.J. Chueca también ha explotado estos rasgos del desierto en paisajes altamente sintetizados.

Dicha síntesis aparece, de un modo irónico, en Miguel Aguirre, en la obra *Sunset* (2015), quien toma esas formas sintéticas y las lleva, por la vía de lo iconográfico, al terreno comercial de los logotipos (Figura 1).

Espacio de proyección subjetiva

El desierto también es tomado como modelo contraurbano. Pero, a diferencia del mundo rural que fue tan caro a los artistas indigenistas, las explanadas vacías del desierto habilitan todo tipo de proyecciones místico-introspectivas. Al ser presentado como un territorio despoblado —ajeno a lo social—, emerge como un espacio apto para desplegar la subjetividad. Es decir, como un terreno por ser recorrido, imaginariamente, por un *self* que se proyecta casi astralmente por toda su extensión.

Concebido como despoblado, el desierto emerge como un espacio libre de conflicto, sin señales visibles de lo político y sin signos de presente o de futuro (que son puntos en el tiempo políticamente cargados). Un ejemplo claro de lo dicho son los paisajes de Reynaldo Luza. De forma más oblicua, lo mismo puede decirse de alguna temprana obra abstracta de Venancio Shinki. Lo mismo ocurre con la serie *Mar de Lurín*, de Fernando de Szyszlo.

Con la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, de Jorge Eduardo Eielson, estamos ante un trabajo que busca establecer un paralelo entre paisaje exterior e interior, en donde la austeridad visual sugiere estados anímicos. Acaso esto resulta especialmente evidente con la obra *Poema*, en donde la arena misma es empleada para escribir la palabra poema. Y, por ende, la imagen misma, que evoca una orilla, se anuncia poética —un correlato de un paisaje entendido como declaración emotiva del sujeto—.



Fig. 1

FIGURA 1. *Miguel Aguirre*, *Sunset* (2015). <https://www.miguelaguirre.com/es/shows/media-cajetilla-de-cigarrillos-y-una-de-fosforos/>

En los cuadros de Valentina Maggiolo podría decirse que el desierto está cargado de una subjetividad que incluso deambula. Así, en *Le Désert Plus Beau du Monde* vemos un perro que nos observa somnoliento. Y en el mural *Cuidado con los perros... no ladran*, vemos lo que parecen ser huellas de pisadas que atraviesan dunas y cerros. Es decir, este deambular afectivo del sujeto se revela igualmente físico.

De cierto modo, Diego Lama parece sugerir los límites de dicho deambular subjetivo. En su video *Oclusión*, vemos el desierto y a la vez el mar frente a él, gracias a un espejo que obstruye el campo visual. Pero ese trayecto en autopista, que mira el mar por el reflejo, termina enmarcado por los límites económicos de un territorio altamente privatizado y urbanizado, como el de las playas al sur de Lima.

Canal de acceso al pasado

Podría decirse que el desierto conlleva una alusión al pasado por *default*, pues hemos aprendido a suponer que bajo sus arenas yacen vestigios del pasado milenario del país. De hecho, la mirada de guiño arqueológico al desierto presupone una dimensión social en tanto que apunta a una población previa, aunque ya desaparecida. Por ende, también apunta a la muerte, algo muy aparente en la serie *Fardos*, de Esther Vainstein (Figura 2), quien desde la temprana década de 1980 se acercó a Paracas y sus restos arqueológicos como referente.

Pero, a la par, aquellos pobladores desaparecidos pueden entenderse como una pauta a futuro en lo que concierne a sus formas de vida. Así, por ejemplo, sus *Adobes Chancay* (1986-1987), una instalación de adobes cónicos en el desierto, apuntan a la pregunta por los modos de construcción y, por ende, los modos de vida de los antiguos peruanos. Lo mismo pasa con su obra *Estaquería*, que se presenta como resto arquitectónico en medio de la arena.

Un artista que mira al desierto y al pasado es Emilio Rodríguez Larraín. *La Tumba de los Reyes Católicos* (1984) es una de sus primeras obras hechas con tierra y apunta a la historia de dos modos: nominalmente, invoca el pasado colonial y, materialmente, al pasado milenario.

Como es conocido, Rodríguez Larraín eleva esa apuesta con su célebre *Máquina de arcilla* (1987-1988), hecha en la playa Huanchaquito, en Trujillo, a unos 6 km de las ruinas de Chan Chan, con ocasión de la III Bienal de Trujillo. La obra alude claramente a los métodos constructivos ancestrales, habiendo sido hecha con las mismas técnicas constructivas empleadas en Chan Chan.

Alejandro Jaime, uno de los artistas contemporáneos peruanos que ha trabajado en la estela del Land Art, también ha empleado la tierra como material. Su instalación *Doble horizonte* (2013) contrapone dos lugares y sus sentidos: el cerro San Cristóbal y el Palacio de Gobierno, donde las formas y los materiales evocan un encuentro también temporal: pasado y presente, pues el Palacio de Gobierno ha sido transformado en huaca prehispánica.

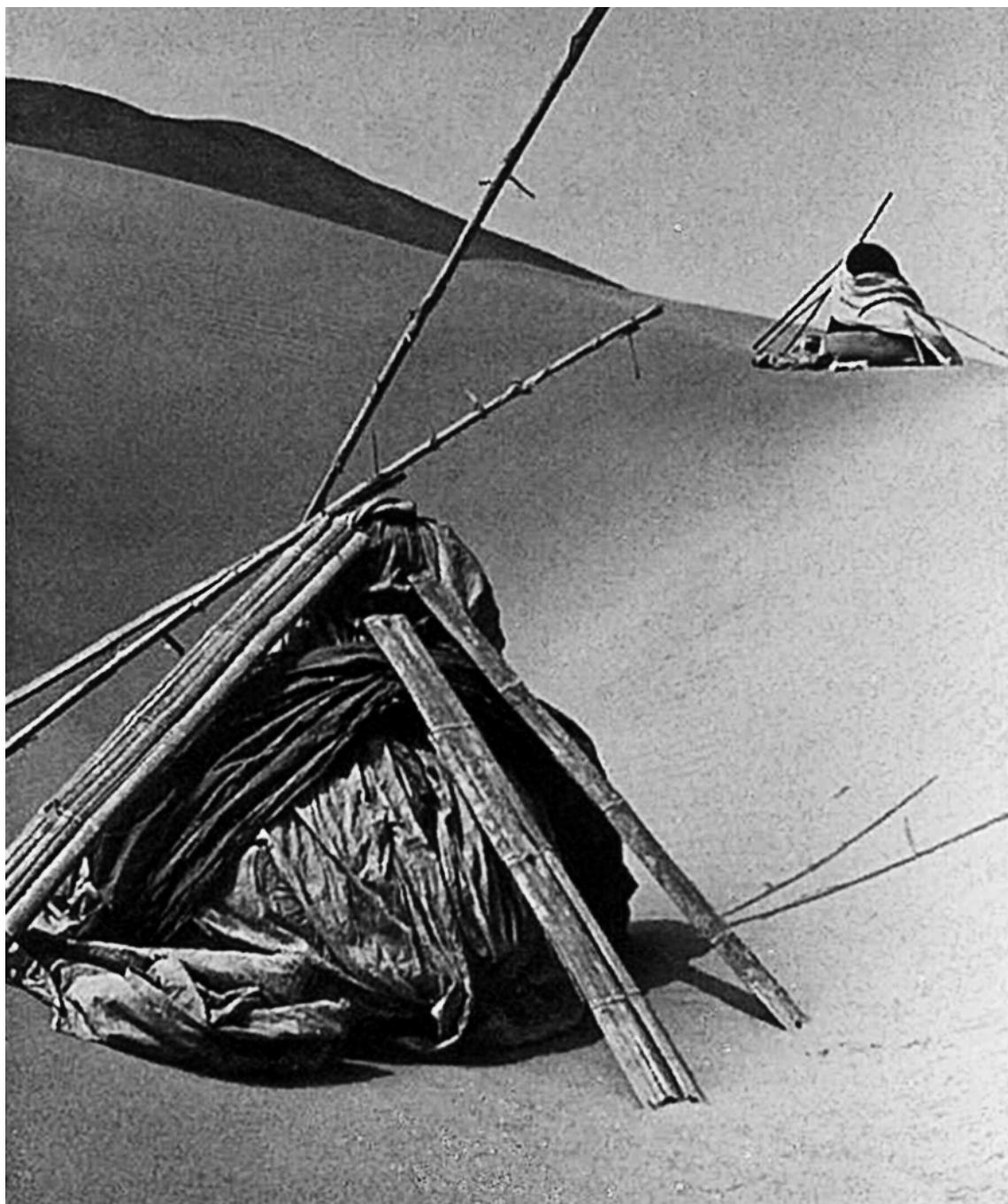


Fig. 2

FIGURA 2. Esther Vainstein, Fardos (1986). <https://www.march.es/es/coleccion/antes-america/ficha/fardos-funerarios--138727>

Otra artista que evoca construcciones ancestrales en su obra es Gianine Tabja. Su *Estructura Paraíso* (2015) es una maqueta de la huaca El Paraíso, que se muestra cubierta de arena, como enfrentada y al paso del tiempo, acaso perdiéndose en la memoria.

La serie *Código atemporal* (Figura 3), de Ishmael Randall-Weeks, hecha de bloques de capas de argamasa con mezclas diversas, sugiere ser un cruce entre una vista de planta de una edificación precolombina y una muestra de estratos geológicos.

En *Excavations Annotations* (2017), Randal-Weeks cuelga impresiones en películas de gel que llevan impresos diseños de textiles precolombinos que penden sobre estructuras de bronce. La obra habla del valor y de la fragilidad de estos textiles y, por ende, de la memoria misma del país. Asimismo, nos remite implícitamente al desierto, en donde se han preservado ejemplos maravillosos de tejidos prehispánicos.

La artista Ivet Salazar hace referencias al tejido también en su *Ella, nosotras, una performance* en la Huaca Pucllana, en la que la artista se pone a tejer, haciendo alusiones a las mujeres precolombinas que desarrollaron esa actividad. El vínculo entre el desierto y el tejido parece aún más aparente en sus tejidos cerámicos hechos con anillado Paracas. Las mismas «fibras» de esas piezas están hechas de tierra, en tanto son de arcilla.

Las pinturas que Ricardo Wiesse hiciera en Pachacamac, de su serie *Pachacamac pintado*, también resaltan los restos arqueológicos en contextos desérticos.

Rhony Alhalel ha trabajado reiteradamente el tema del desierto y, sobre todo, de las formaciones rocosas. En su serie *Emergencia* aparecen atisbos que remiten a lo arqueológico (la ruina), lo antropológico (restos óseos) y lo geológico (muestras de minerales), en donde estas alusiones parecen fluir y confundirse entre sí.

Por su parte, Iosu Aramburu remarca el papel del desierto como espacio de excavaciones en *Huesos y arena* (Figura 4), cuadro en el que esboza la forma de huesos humanos que se confunden con el color mismo del suelo sobre el que posan.

Cabe mencionar a Juan Javier Salazar, cuyas piezas cerámicas aluden a los huacos mediante el uso de asas. Una obra como *Nunca llueve en Chancay* (2003) remite al pasado y al presente, representando una botella de cerveza, en una mirada irónica sobre la excavación. Aún más crítica es su obra *Trampa para arqueólogos*. Esta representación de un entierro grupal rompe con la visión arqueológica, en tanto que estas figuras semienterradas pueden sugerir igualmente una fosa común.



Fig. 3



Fig. 4

FIGURA 3. *Ishmael Randall-Weeks, Código atemporal 70 (Acllawasi de Pachacamac) (2021).* <https://www.lawrieshabibi.com/artworks/7704-ishmael-randall-weeks-codigo-atemporal-70-acllawasi-de-pachacamac-2021/>

FIGURA 4. *Iosu Aramburu, Huesos y arena IV (2022).* <https://iosuaramburu.com/r5zxlufg4dt9enofz88c9bkdsywa0x>

Hito de reconfiguraciones sociopolíticas

La expansión urbana que hizo de los arenales espacios habitados, así como zonas industriales, llevó a que el desierto dejase de verse como modelo de abstracción y como refugio de lo urbano y de lo social.

Un hito en esa historia del cambio del sentido y la percepción del desierto es la creación del distrito de Villa El Salvador, en Lima, en 1971. Una instancia temprana de este reconocimiento del desierto como nuevo espacio urbano se dio en 1976, de la mano del artista holandés Karel Appel, fundador del grupo CoBrA, junto con Constant, Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn y Joseph Noiret.

Appel visita el Perú en 1976 y, luego del típico recorrido turístico, visita Villa El Salvador con un amigo. Habló con el alcalde y propuso hacer murales; contactó con una fábrica de pinturas que les donó los materiales e hizo el mural.

Otra obra que da cuenta de este tipo de transformaciones es la célebre *Sarita Colonia*, del colectivo E.P.S. Huayco, hecha en 1980. Se trata de la imagen de la santa popular hecha con latas de leche, pintadas e instaladas a la altura del kilómetro 54½ de la Carretera Panamericana, una de las rutas de acceso a la capital, por lo que la obra resultaba visible para las personas que venían de la sierra hacia Lima.

En la década de 1980 aparece el colectivo Los Bestias (1984-1987), formado por los estudiantes de arquitectura Alfredo Márquez, Elio Martuccelli y Jhoni Marina y artistas como Herbert Rodríguez y Alex Ángeles, cuyo trabajo alude a la autoconstrucción en la periferia desértica de Lima. Su serie *Deshechos en arquitectura*, formada por construcciones efímeras en terrenos baldíos, hacía eco de las construcciones precarias en los pueblos jóvenes.

Las referencias a las viviendas precarias de los pueblos jóvenes en los arenales de Lima —las viviendas de esteras— llevan, de manera implícita, una alusión al desierto. En ese sentido, se podría proponer que la serie de *Banderas*, de Eduardo Tokeshi, que incluye elementos hechos con esteras, entraña una referencia tácita al desierto y sus viviendas precarias, pero atravesada de la violencia política que se vivía en el país en los años ochenta.

En *El último cuartucho* (2012), de Juan Javier Salazar, aparece esta referencia, que vincula la historia de la lucha patriótica de Bolognesi con la lucha cotidiana por la supervivencia. Esta estructura de esteras rodante remite a las invasiones de terrenos y la creación de pueblos jóvenes y asentamientos humanos.

La migración y la necesidad de vivienda son el eje de *Pucusana tractor* (2010), de Ishmael Randall-Weeks, video en el que vemos a un tractor empujar una vivienda a medio construir por el arenal.



Fig. 5

FIGURA 5. Carlos Runcie Tanaka, Cerámicos en el desierto (1987). <https://devmedia.discovernikkei.org/articles/5840/crt2.jpg>

En la videoinstalación *Escenarios II*, de Maya Watanabe, vemos un auto en llamas en medio de un paisaje desértico y desolado. La obra nos enfrenta a las huellas de la violencia y la destrucción, perdidas en un lugar remoto y no específico. Una escena similar aparece en *Ocaso*, de Nicolás Lamas, quien convirtió la galería en un terreno baldío, con un chasis de coche oxidado, junto con cráneos humanos y otros desechos. Toda materia abandonada, sometida a su descomposición.

Unos cráneos en mitad de un terreno baldío traen a la memoria el contexto político de la obra *Cantuta* (1995), de Ricardo Wiesse. Realizada luego de la promulgación de la Ley de Amnistía, que benefició a los miembros del escuadrón de la muerte llamado Grupo Colina, la obra supuso un memorial a los nueve estudiantes y el profesor de la Universidad Enrique Guzmán y Valle asesinados en el mismo lugar en el que fueron abandonados sus cadáveres.

Campo de exigencia corporal

El desierto siendo habitado invita a pensar en lo demandante que es este espacio para las personas que viven ahí. Es así que el desierto ha sido empleado como la representación de una exigencia al cuerpo.

Cerámicos en el desierto (1986), de Carlos Runcie Tanaka, apunta oblicuamente a dicha idea. El artista colocó adobes naturales tomados de un río seco en medio del desierto (Figura 5). Asimismo, dispuso piezas cerámicas suyas que entablaban un diálogo con el pasado precolombino (mediante la iconografía usada), pero que igualmente entrañaban enfrentarse a las exigencias del desierto.

Un ejemplo interesante de esta mirada del desierto lo ofrece *Drowned Man* (2000), de Mónica Luza. La pieza, que tiene de narrativo y mucho de enigmático, insinúa la fuerza del choque entre desierto y cuerpo humano, vista desde una perspectiva lúdica.

Por su parte, Miguel Aguirre también se acerca a los rigores del desierto con humor en su obra *Birú, mientras recorría el desierto con andar errante en aquel otoño que agonizaba, se topó con una letrina. Por poco no entró en ella* (2016). La obra nos muestra la enigmática presencia de un baño portátil en la mitad del desierto.

Luis Antonio Torres Villar incide en las difíciles condiciones de vida de las zonas desertificadas en *Aguatero* (2020), que retrata a los portadores de agua en barrios sin acceso a una red de agua potable.

Javi Vargas también recurre al desierto como ejemplo de exigencia física en su serie *Huayco Epidemia* (2017). El artista recrea el rescate de un cuerpo enterrado por un huayco y traza sobre el personaje la constelación Chuquichinchay, que remite a una deidad andina protectora de «indios hermafroditas», de acuerdo con el cronista Juan Santa Cruz Pachacuti.

Desde una orilla más amable, la artista Sylvia Fernández también aborda el nexo entre el cuerpo y el desierto en un cuadro como *Caricia del desierto* (2023), en el que unas manos se confunden con dunas, y la arena, con la piel humana (Figura 6). En *Eco propio* (2023) establece un paralelo entre el cuerpo femenino y los accidentes geográficos.

En la película *Autorretrato sonoro* (2010), Manongo Mujica se muestra tocando la batería en medio del desierto costeño, lo cual crea un paisaje sonoro que dialoga con el paisaje mismo.

Pauta geográfica-geológica-climatológica

El desierto también es tomado como un referente geográfico, geológico y climatológico. Ya desde comienzos de los años ochenta, Esther Vainstein prestó atención al desierto de Paracas y enfatizó sus rasgos específicos en dibujos de gran formato.

Poco después, Emilio Rodríguez Larraín también pondría énfasis en el desierto como lugar, dejando hitos en el desierto de Ica, a la altura del km 333 de la Panamericana Sur. En su serie *Apacheta* (1985-1986), el artista dejaba montículos de piedras, un poco a manera de altar, señalando un lugar puntual, pero a la vez, aparentemente no específico.

Su proyecto irrealizado, *Monumento al Tablazo de Ica* (c. 1972-1982), señala lo específico del desierto de Ocuaje, remarcando su extensión mediante las enormes dimensiones de su escultura propuesta: 34 x 89 x 26 metros.

Ana Teresa Barboza se detiene en accidentes específicos en *Impresiones en la superficie. Sarapampa* (2016), donde recrea, en tela, la forma y las estratificaciones de una roca que sobresale de una duna en una playa en Asia, al sur de Lima (Figura 7).

Elena Damiani tiene un acercamiento de guiño geológico en sus esculturas en mármol, cuyas formas y colores hacen eco de lugares de extracción minera, como es el caso de su serie *Testigos* (2022) o en *Relieve II* (2023), en las que unos oloides tallados en mármol dejan sus huellas en un campo de arena.

Dare Dovidjenko tuvo un acercamiento inusual al desierto en una serie de cuadros pintados usando rojo y verde para generar un efecto 3D cuando son vistos con gafas especiales. El artista conjuga el ilusionismo de la pintura y un recurso óptico popularizado por la industria del entretenimiento, jugando con la idea de situar al espectador en el lugar.

En el caso de John Huamaní, su serie *Interconectando el futuro* (2019) presta atención a temas medioambientales, en representaciones de terrenos con distintos tajos hechos para la extracción de minerales, tomados de imágenes satelitales. La paleta de colores en tonos azules y verdes les da un carácter irreal a las imágenes, acaso extraplanetario, y las aleja de la representación de un planeta habitable.

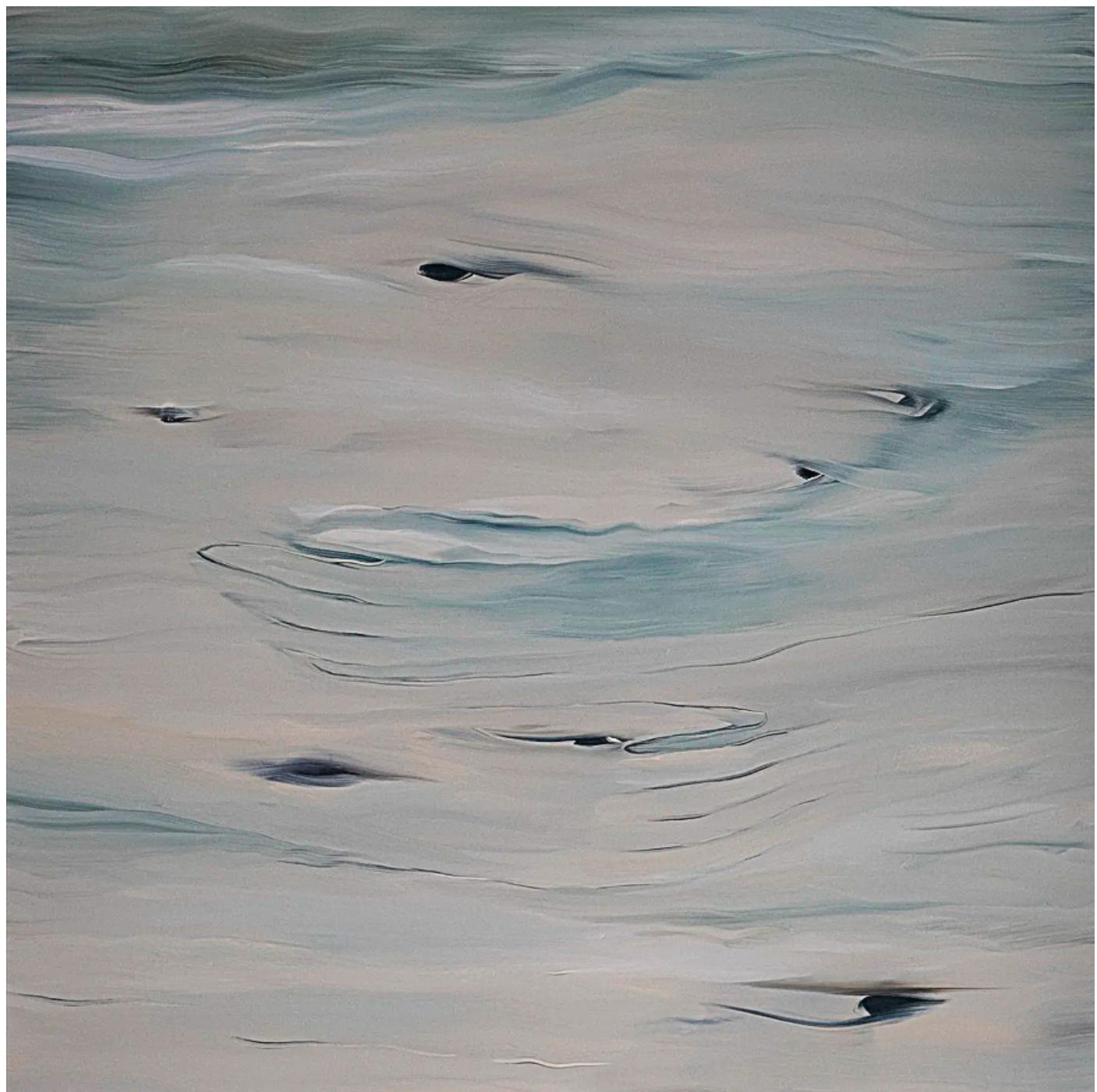


Fig. 6

FIGURA 6. *Sylvia Fernández*, Caricia del desierto (2023). <https://www.hereinjournal.org/features/portfolio-sylvia-fernndez>

En resumen, a lo largo de la historia del arte peruano, el desierto ha sido una presencia constante, ya sea que este haya aparecido visiblemente o sea un referente tácito, invocado por asociación con otro elemento. En esa historia, el desierto ha cumplido diferentes funciones simbólicas, así como ha adquirido diferentes roles sociales, políticos y económicos. Asimismo, de cara a las presiones del cambio climático, el desierto ha comenzado a surgir como una visión de futuro bastante distópico, pero no por ello menos real.



Fig. 7

FIGURA 7. *Ana Teresa Barboza, Impresiones en la superficie. Sarapampa (2016).* <https://wugaleria.com/leer-el-paisaje/>

Autor

Max Hernández Calvo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Max Hernández Calvo es curador independiente. Es licenciado en Artes Plásticas (PUCP), magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis (PUCP) y Master en Estudios Curatoriales (Bard College, Nueva York). Es profesor de la Facultad de Arte y Diseño y de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la PUCP. Ha publicado los libros *El mañana fue hoy. 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú*, coeditado con José-Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta (2018) y *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas del Perú de fin de siglo*, en coautoría con Jorge Villacorta (2002).

