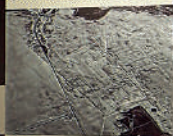


PACHACMAC

SANTUARIO ARQUEOLÓGICO



Programa arquitectónico del Museo de Sitio del Santuario Arqueológico de Pachacamac. Entrevista a Llosa-Cortegana Arquitectos

Anita Tavera Tavera

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas / Universidad Ricardo Palma
anacetavera@gmail.com

En el contexto peruano, la mayoría de museos del Estado y entidades públicas se han creado e instalado en edificios históricos que precisan de una serie de necesidades técnicas y de espacio para la realización de sus funciones (gestión de colecciones, conservación y exposición) y actividades de uso social y educativo que demandan los diferentes públicos. Existen también los museos de sitio que desde hace dos décadas han iniciado procesos de renovación arquitectónica y museográfica principalmente en los complejos arqueológicos ubicados en el norte del país.

El diseño y la edificación de museos, según su naturaleza, tipología y emplazamiento, responden a una serie de necesidades y requerimientos funcionales que se formulan en el programa arquitectónico, base preliminar de todo proyecto. Según el enfoque vigente de Patrick O'Byrne y Claude Pecquet “[...] la programación no es más que la reflexión lógica que debe preceder a la ejecución de un proyecto o, dicho en otras palabras, programar consiste en detenerse a reflexionar ¿qué hacer?, ¿para quién?, ¿cómo?, ¿con qué medios? He aquí las preguntas que debe responder adecuadamente el programador” (O' Byrne y Pecquet, 1989: 233).

Esta herramienta debe indicar las necesidades espaciales y de infraestructura para la creación, acondicionamiento o renovación de una institución museal. La construcción de este programa requiere de un trabajo consensuado y de comunicación de un equipo conformado por arquitectos, museólogos y la institución gestora.

La entrevista realizada a los arquitectos Patricia Llosa y Rodolfo Cortegana¹, autores del nuevo diseño del Museo de Sitio del Santuario Arqueológico de Pachacamac², se orienta a destacar la importancia del programa arquitectónico como herramienta y reflexión para el diseño de un museo y de todas aquellas variables que los arquitectos deben tomar en consideración para la conceptualización del mismo y también sobre el impacto que ha tenido esta nueva obra en el contexto museal y como propuesta arquitectónica contemporánea.

El Museo de Sitio del Santuario Arqueológico de Pachacamac, concluido en diciembre del 2015 e inaugurado en febrero de 2016, es una obra que figura entre las seis finalistas nominadas este año al premio Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP), certamen internacional organizado por el Instituto de Tecnología de Illinois de Chicago, que reconoce a las creaciones de arquitectura contemporánea en el continente Americano que han generado un impacto y cambio en la forma de vida de los ciudadanos.

¿Cómo nace el proyecto y el programa arquitectónico?

Patricia Llosa (PLI): Primero es importante hablar sobre la ubicación porque es uno de los temas sensibles. A nosotros nos convoca el Dr. Luis Lumbreras, director del Instituto Nacional de Cultura en ese momento (2005) y Giuliana Borea, directora del Sistema Nacional de Museos, para un concurso arquitectónico con el fin de realizar la propuesta del museo de sitio. La ubicación establecida por la dirección del museo estaba en el lugar impactado por el museo de sitio existente. Había una serie de construcciones en varios niveles como el área administrativa y los laboratorios que ya habían afectado la cota más baja de la zona. El INC hizo un estudio del área impactada delimitando un perímetro que debía respetar el nuevo proyecto, además se realizaron calas y nuevos estudios para asegurar que no se afectaría el área intangible del Santuario. La ubicación del proyecto básicamente ocupa la huella del antiguo museo.

Rodolfo Cortegana (RC): No solo había esa preexistencia física, sino lo más importante, la preexistencia de una institución llamada “Museo de Sitio Pachacamac”. Es la institución el interlocutor que brinda los alcances del programa, que en ese caso, se basaba en el museo que ya venía allí operando, con depósitos, sala expositiva, zona administrativa pero sobre todo en base a un personal que conocía de las carencias y necesidades del museo. Esto nos dio la ruta de lo que faltaba y debía potencializarse. La sala expositiva era muy pequeña, de alrededor de 200 m², y las investigaciones y excavaciones en el Santuario son actividades continuas, por lo que el depósito que tenían quedaba pequeño para la cantidad de material que extraían, además del deterioro y las nuevas necesidades, se hacía indispensable un nuevo museo. Es importante reconocer esta idea de la institucionalidad del museo de sitio antes de que aparezca un proyecto arquitectónico.

PLI: Hemos visto en este caso y en otros, como los proyectos del Estado demoran mucho tiempo en ejecutarse. Si no hay una institución clara con una dirección independiente al gobierno de turno, no hay seguimiento en la continuidad del proceso. El INC se convirtió en Ministerio de Cultura, pasaron varios ministros y 3 gobiernos, pero la dirección del museo, que tenía el proyecto como su objetivo principal, nunca cesó en el intento de hacerlo posible. Considero que es una de las variables importantes, una cabeza en la institución, que sabe lo que quiere y que puede transmitirlo.

RC: Entonces este programa se articula desde lo existente, desde las carencias y desde sus posibilidades para una institución de esa magnitud. En un momento determinado del

1 Patricia Llosa y Rodolfo Cortegana formaron en el año 2002 el estudio LLOSA I CORTEGANA arquitectos. Ambos son egresados de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma y en la actualidad son docentes de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2 El equipo de colaboradores del proyecto arquitectónico estuvo conformado por los arquitectos Angélica Piazza, Daniela Chong, Miki Braulio y Llona/ Zamora.



Fig.1. Vista del sector de la plaza pública. Fotografía: Juan Solano.

proceso, una vez ganado el proyecto en el 2005, estaba Marcelo Saco de director, luego en el año 2009 toma la dirección Denise Pozzi-Escott y es ese el equipo que se mantiene y hace posible la ejecución del museo. En ese sentido, lo que dice Patty es cierto, Marcelo quería hacer el proyecto, Denise ingresa como directora y hay una continuidad en la necesidad de llevar a cabo el proyecto. En el 2009 se realiza una actualización programática y en el 2013 un nuevo guión y diseño museográfico, pero el proyecto original se mantiene.

Se reestructura la zona de depósitos y de trabajo interno, el área expositiva se mantiene igual. En general el proyecto inicial no cambia, solo crece por ciertas zonas y se reorganizan internamente. Hay un edificio que está en la cota más baja del complejo, son como tres plataformas, esta empieza en la cabecera del volumen con una cafetería, después vienen los baños públicos, la administración, una plaza y el depósito, de lo más público a lo más privado. El depósito crece al doble porque en este caso es un museo que sigue investigando y continúa aumentando su colección.

PLI: Creo que es importante mencionar las limitaciones del dinero, este es un factor importante. Sabíamos que debía ser un edificio austero y que con los fondos del museo se pudieran cubrir los gastos para su mantenimiento en el tiempo. Tampoco se podía cuadruplicar el área de depósito, se hizo todo lo que se podía hacer dentro del área que se podía impactar y los presupuestos que se manejaban.

¿Cuáles fueron las premisas del proyecto?

PLI: Al inicio nosotros teníamos unas consideraciones como arquitectos que de hecho, podían ser particulares en relación a los demás concursantes, porque el otro proyecto que quedó finalista junto con el nuestro era totalmente distinto, era un edificio en altura y tenía otros criterios de emplazamiento. Entonces nuestras premisas partían por nuestras consideraciones con el lugar, por lo que conocíamos de Pachacamac y su significado. La intención era la de hacer un edificio más topográfico porque sentíamos que el edificio no debía irrumpir como una cosa extraña, manejando la altura, la escala, la materialidad, pero sobre todo queríamos diseñar un edificio contemporáneo, no es un edificio que pretende parecer una huaca. No era pertinente intentar competir con lo preexistente, de alguna manera, el edificio nace de una relación humilde con el lugar donde se encuentra. La idea de no irrupción está presente en casi todas las estrategias del proyecto.

RC: Pensamos que desde la disciplina de la arquitectura uno puede comenzar a desarrollar algunas estrategias para emplazar un edificio de concreto y seguir siendo humilde frente al paisaje existente, quizás la idea de la arquitectura débil fue otra que nos guió en ese sentido. El manejo de la escala es un aspecto disciplinar que tuvimos muy consciente, el visitante ingresa y tiene una escala pequeña frente al entorno, luego el edificio va tomando otra escala desde la plaza. No hay ningún punto del edificio que tenga dos niveles, siempre es de un solo nivel que va plegándose con la topografía del lugar.

Otro tema es el material del edificio, necesitábamos que se exponga en su condición más austera y honesta. La expresión del concreto es porque se ha utilizado un encofrado de tabla de 8", esto nos permite una clara pero sutil diferencia con la materialidad de las estructuras del Santuario.

Los pocos materiales que usa tienen una impronta fuerte en el diseño, pero son económicos, el edificio tenía un techo de 10 millones de soles para su ejecución incluyendo su implementación museográfica, algo que no podíamos dejar de lado. Entonces ¿cómo haces un edificio de 3,500 m² techados que también tenga un costo bajo en su mantenimiento? Hay varios temas que van constituyéndose uno sobre otro para hacer posible el proyecto, aparte de las estrategias disciplinares mencionadas anteriormente. Cuando te decimos que es un edificio topográfico, es porque el proyecto empieza a definirse desde la topografía a partir de sus planos, de cómo esos planos nos permiten hacer miradas y conexiones visuales con el Santuario, queríamos musealizar el paisaje prehispánico. Siempre tuvimos claro que lo importante era el sitio y que el edificio tenía que ser una estructura de mediación con el Santuario, que te permita estructurarlo, articularlo.

PLI: Por ello era tan importante el recorrido que te relaciona con el Santuario. Cuando se camina por los espacios del recorrido todo está ligado con el paisaje y el lugar, uno transita por las rampas y visualmente va estructurando el Santuario. Creo que parte del objetivo de trabajar el museo así, ha sido crear un espacio de mediación entre el Santuario y el visitante.



Fig.2. Vista superior del área administrativa. Fotografía: Juan Solano.

¿Cuáles fueron las primeras ideas para proyectar la forma del edificio?

RC: El proyecto del Museo nace desde su relación con el territorio, de su trazo topográfico y de la posibilidad de erigirse como mediador con el paisaje. La forma sale de una exploración topográfica del material, del territorio, del recorrido. Nunca proyectamos desde una preexistencia formal, desde un concepto jerárquico, de esto que normalmente se escucha a los arquitectos. En realidad no utilizamos la palabra concepto, nos gusta hablar más de las circunstancias de cada proyecto y de cómo cada una de esas variables va perfilando el edificio y su morfología. Insertamos un espacio para pensar el proyecto, nuestras decisiones se van generando, se colocan muchas variables en juego y una va definiendo a la otra. Entonces, el pliegue que se ve en el volumen principal hace que el otro volumen se desfase y se ponga en tensión con el Acllawasi que está casi en su plano original. Necesitábamos una tensión con el Acllawasi, porque en las conversaciones con los arqueólogos el museo les iba a permitir tener una nueva ruta. La idea de ellos era que el visitante pueda descubrir el Acllawasi desde abajo, a través de un recorrido que bordea el edificio y devela su basamento con cantería Inca, es así que la nueva plaza principal del museo nos permite partir hacia esta estructura. El Acllawasi se veía de manera distorsionada porque se debía observar desde abajo y no desde arriba sobre las escalinatas. Siempre tuvimos eso como una variable y nosotros la jerarquizamos en el proyecto, entonces la tensión de la plaza, el edificio principal, las calles, nacen de ese requerimiento. Hay decisiones proyectuales que son parte del proceso del hacer y pensar el proyecto, a veces nos preguntan cómo se les ocurrió esto o cuál es la idea de lo otro, entonces como son muchas capas que están en juego es muy difícil separarlas de su contexto y proceso. Al final el volumen principal llega a ser una pieza plegada que tiene una escisión, como un corte que permite mirar y enmarcar el sitio, pero sobre todo devela la sombra en el edificio renunciando a una nueva tipología de vanos.

PLI: También se va relacionando con la idea de lo telúrico del lugar porque habrán muchas maneras de ensamblar dos volúmenes pero se trabajó de manera plegada, el volumen mismo aprovecha ese traslape para el ingreso de una luz muy tenue y filtrada al interior del edificio, porque debíamos controlar la luz natural, pero al mismo tiempo queríamos generar estas fisuras que permitan atravesar el edificio. Una de las ideas que también estaban muy presentes en el recorrido exterior era tener múltiples posibilidades, un poco en alusión a la idea del peregrinaje en referencia a las calles del Santuario, uno mira por donde transitaban los peregrinos y se da cuenta que tienen una escala importantísima. Estas preexistencias arquitectónicas se trasladan con otra gramática al nuevo proyecto para que el visitante fluya dentro y fuera del edificio, planteando el recorrido como fuente de experiencia espacial. Es el visitante el que construye la realidad de la muestra que lo prepara para la experiencia del Santuario. Esta experiencia también puede transcurrir en el interior del museo, vinculándola con el Santuario y con plena libertad de llegar directamente a la sala de exposiciones temporales, ir directamente al Acllawasi sin entrar por el museo, ir al museo y encontrar la misma pendiente de la rampa, ir directamente a la plaza, generar el recorrido de las piezas, el de los trabajadores y los visitantes con la misma jerarquía, esa multiplicidad de recorridos era también bien importante para nosotros.

RC: Estas estrategias del proyecto frente al Santuario se repiten en el interior de la museografía. Tiene varias posibilidades, no es lineal ni secuencial, el espacio fluye en recorridos temáticos. Esta fue una discusión que se tuvo con el equipo del museo y que tenía que ver con la museología crítica, entendiéndolo que el conocimiento se va estructurando de manera personal desde decisiones mínimas con respecto a elegir el recorrido y cadencia de la visita. El guion se expone como una plataforma y la circulación, los circuitos y la intensidad a tal o cual espacio es personal. El visitante puede constituir una mirada personal también de lo que le dice el museo, es decir estructurar el conocimiento desde sus propios intereses.

¿Cuáles fueron los criterios de selección de los materiales de construcción?

Los materiales nos permitían hablar desde una arquitectura contemporánea, el proyecto no nació desde una forma como te decíamos antes, sino, desde un proceso del hacer y pensar la disciplina. ¿Cómo intervienes en un lugar que es patrimonio?, era importante hacer una diferenciación desde la materialidad pero también hacer un diálogo, estamos interviniendo desde la contemporaneidad. La posición del Santuario es tan particular: piso, muro, rampa, todo en un solo material. ¿Qué es lo que hace contemporáneo a un edificio en este entorno? Para nosotros una de las repuestas era la levedad, la teníamos presente desde un inicio. El adobe tiene su peso específico, el concreto nos permitía estructurarlo desde la levedad.

Había la necesidad de confrontarnos con la corporeidad prehispánica, una conexión en el muro, nuestros muros terminan en un ángulo muy agudo, hemos perdido la corporeidad. Queremos diferenciarnos pero también hacer conexiones. La rampa se va integrando con la topografía del lugar, se insertaron patios para no develar vanos y generar sombra.

Había una preexistencia de Jiménez Borja que nos parecía importante, un muro de piedra con dos contrafuertes que contenían un jardín central, teníamos que integrar lo que él había hecho, un vestigio, una presencia de la memoria de lo que había existido. Creemos que de eso se trata, la idea de ser humildes, respetar al Santuario y sus preexistencias.

¿Cuáles fueron las bases para la elaboración del guion y el diseño museográfico?

RC: En el 2005 había un pre guion trabajado por Giuliana Borea que fue el que sirvió de base pero no a nivel de detalle, se entregó un anteproyecto museográfico, pero ese guion tenía otra narrativa. Recuerdo que el ídolo tenía un recinto hacia el final del recorrido en el anteproyecto museográfico anterior, era una mirada que jerarquizaba el ídolo de otra forma.

PLI: Este guion parte de una iniciativa de declarar a Pachacamac Patrimonio Cultural de la Humanidad ante la UNESCO, en esa mirada ellos marcan cinco valores universales³ que hacen a Pachacamac único y que le dan importancia al Santuario y que tienen que ver con temas que ya no están en relación a algo cronológico, ni a su historia, ni jerarquiza una pieza de otra, sino que están en relación a que los cinco de manera simultánea le dan a Pachacamac su singularidad.

Cuando se retoma el proyecto el 2013 se desarrolla el nuevo guion y tiene esa mirada relacionada con los cinco principios. No nos dan un guion terminado como el anterior. Fue un trabajo de participación con reuniones sistemáticas con el equipo del museo, estábamos integrados en la construcción del guion, con los planos, las piezas, las imágenes, todo lo necesario para tener un guion bien armado. Se sustentaba dónde colocar cada pieza, el porqué de las estructuras que están como descolgadas del techo para trabajar la levedad en la exposición y por otro lado estructuras que remiten a la arquitectura del Santuario.

Cuando se habla de los muros en el guion, nos asistimos de unas estructuras que forman un recinto de luz, además la colección está custodiada en vitrinas insertadas en muros, contenemos la oscuridad en la vitrina y dejamos un ambiente luminoso en el recorrido.

RC: Un tema difícil fue cómo controlar el ingreso de luz natural en un museo que debía tener presente la conservación porque había textiles, por eso la luz natural ingresa casi en una rendija entre el pliegue de ambos edificios.

3 El guion museográfico, elaborado por Marco Rosas, presenta un eje temático que resalta el significado cultural del Santuario Arqueológico de Pachacamac: las evidencias del culto prehispánico, el centro ceremonial milenario, su continuidad constructiva, la destrucción del Santuario y los investigadores del sitio arqueológico.



Fig.3. Vista de la exposición permanente. Fotografía: Juan Solano.

¿Qué aspectos de conservación consideraron para la exposición permanente?

RC: Se utilizaron recursos muy austeros, no había los medios para nada más sofisticado. La climatización teníamos que resolverla con criterios básicos de aislamiento térmico con doble muro en la parte interna para generar un colchón de aislamiento, igual en el techo y muros se insertó ventilación y extracción forzada de aire. La conservación puntual se trabajó en las vitrinas con la forma más básica, con un marco hermético que permite a veces, cuando lo necesite, tener una bandeja de silica gel, pero no hay mayor sofisticación, no se podía utilizar un material costoso o importar una vitrina. Es una muestra permanente, en ese sentido se da mantenimiento pero las piezas no se están cambiando continuamente, entonces la decisión fue tener una hermeticidad digamos manual. El montaje se realizó con todos los protocolos exigidos en museos, las piezas llegaron y se aclimataron por un mes en sala y luego se fueron abriendo y desembrando una por una. Se trabajó de la mano con Brunella Scavia quien supervisó los aspectos de conservación.

¿Cómo interactuaron con la institución durante el proceso?

Fue un proceso muy consensuado con las personas que trabajan en el museo. Existió siempre un fuerte compromiso de todos para este proyecto, ante la austeridad en el presupuesto queda siempre trabajar más, pero fue una experiencia muy grata. Por ejemplo ahora las oficinas y laboratorios confluyen en un patio, las personas se miran, conversan, hay en el centro un árbol que en algún momento servirá para hacer una yunza como parte de un día festivo. Eso no estaba definido en el programa inicial, se han ido delineando en el proceso de conversación con la institución. La comunidad también ha estado integrada en el proceso, el museo tiene un trabajo con las poblaciones que rodean al Santuario, por ejemplo con un grupo de señoras que ahora venden en la tienda del museo.

Referencias

O'Byrne, P. y Pecquet, C. 1989. La programación, una herramienta que no envejece. *Museum* N° 154, Vol. XLI N°4, pp. 233-235.

Recibido el 3 de setiembre de 2016.
Aceptado el 24 de octubre de 2016.