

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**ESCUELA DE POSGRADO**



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**TÍTULO**

**REDESCUBRIENDO LA ARQUITECTURA PRECOLOMBINA: LA DERIVA  
COMO MÉTODO DE LECTURA EN EL CASO DE TAMBO COLORADO**

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría que presenta

Luisa Janet Yupa Villanueva

**ASESOR**

Paulo Juan Bruno Dam Mazzi

LIMA – PERÚ

2018

## **Resumen:**

La tesis tiene como propósito realizar una investigación en torno a la arquitectura precolombina y el carácter que adquiere en la contemporaneidad. Se toma como caso de estudio el Complejo Tambo Colorado, con la finalidad de indagar y poner a prueba otras formas de lectura que enfatizan la experiencia con el lugar, entre la arquitectura y el territorio.

Son las disciplinas de la arqueología y arquitectura las que entregan herramientas valiosas para el estudio de estos sitios, debido a que parten de variables analíticas y de documentación estudiada para la comprensión histórica o formal, sin embargo ¿En qué medida se puede generar una lectura personal de estos espacios preexistentes? ¿Es posible darles uso o habitarlos?

En busca de responder estas interrogantes se propone una investigación hacia otra forma de aproximación y apropiación de estos espacios preexistentes.

Esto se realiza a partir de dos rutas, ambas extraídas de prácticas artísticas del siglo XX, la primera como base teórica a través de la aplicación del concepto de *entropía* propuesto por Robert Smithson, que permite la lectura del objeto arquitectónico en otra dimensión de valoración temporal; y la segunda por medio del método de la Deriva Situacionista, cuyo empleo genera el descubrimiento sobre lo existente a partir de pautas e instrucciones que buscan un recorrido dirigido por lo sensorial.

La aplicación de tales prácticas se resuelve a partir del traslado de ambos métodos o procedimientos del campo artístico al arquitectónico, lo que resulta en otra manera de lectura del sitio.

Se habita a través de un componente experimental que sirve como mediación entre la arquitectura, lugar y el visitante, logrando generar un método replicable que pueda ponerse en práctica en otros vestigios precolombinos, incluso más allá de Tambo Colorado.

## Abstract

The purpose of this thesis is to research pre-Columbian architecture and the character it acquires in contemporary times. To achieve this, the Tambo Colorado archeological complex is used as a case study in order to test and investigate different forms of reading the architecture that emphasize experience and sense of place between architecture and its territory.

Archeology and architecture are the two disciplines that provide valuable tools for the study of archeological sites. They both use analytical variables and study documentation to reach a formal and/or historical compression. However, to what extent can you generate a personal reading of these pre-existing spaces? Is it possible to use or inhabit them?

In an attempt to answer these questions, the thesis proposes to complementary forms of approximation and appropriation of these preexisting spaces that may exist outside the realm of traditional architectural and archeological research.

These complementary forms come from two artistic practices of the twentieth century, the first, the application of the concept of *entropy* proposed by Robert Smithson, the second the *Situationist Derivation* method. Entropy allows for the reading of the architectural object in another dimension of temporal assessment while the Derivation generates new discoveries on existing things from guidelines and instructions that look for a path directed by the senses.

To apply these two practices or methods in the architectural field, they are directly transferred from the artistic field. This results in another way of reading the site.

These methods aim to create mediation between the architecture, the place and the visitor that is replicated in a case-by-case basis, even beyond Tambo Colorado.

## Relación de ilustraciones

**Figura 1.** Fotografía panorámica del complejo Tambo Colorado y valle del río Pisco. Pertenciente a Luis Jaime Castillo. 2015.

**Figura 2.** Ortofoto que muestra el complejo de Tambo Colorado y la carretera libertadores. Pertenciente a Luis Jaime Castillo. 2015.

**Figura 3.** Plano de Tambo Colorado dibujado por Max Uhle, 1901 (Ibero – Amerikanisches Institut – Preussischer Kulturbesitz, Berlin)

**Figura 4.** Plano del “Palacio Principal” del complejo de Tambo Colorado. Dibujo extraído de *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca*, de Craig Morris. 2013.

**Figura 5.** Fotografía que muestra los frisos del palacio, hoy ya no es posible encontrarlos. Fotografía extraída de *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca* de Craig Morris. 2013.

**Figura 6.** Cuadro cronológico sobre los inventos modernos producidos entre los dos momentos importantes que marcan la preservación según OMA. Esquema extraído de *Preservation is overtaking us*, publicación editada por la Universidad de Columbia. 2014.

**Figura 7.** Robert Smithson Spirals y Spiral Jetty. Grafito sobre papel. 1970

**Figura 8.** Robert Smithson. Fotogramas del video Spiral Jetty, panel B. 1970.

**Figura 9.** Richard Serra. Tilted Arc. 1980. Fotografía extraída de la página web del TATE

**Figura 10.** Suzanne Lacy y Coalition of Chicago Women, *Full Circle*, 1993.

**Figura 11.** Robert Smithson, *Partially buried woodshed*, Kent State University, 1970

**Figura 12.** Robert Smithson. Mapa con la región de los monumentos. Extraído de *Monuments of Passaic*, 1967, New Jersey.

**Figura 13.** Robert Smithson. Fotografías de algunos de los nuevos monumentos descubiertos. Extraído de *Monuments of Passaic*, 1967, New Jersey.

**Figura 14.** Robert Smithson, Mapa del Hotel Palenque, 1969. Tinta sobre papel, 8” x 10”.

- Figura 15.** Robert Smithson, textos e imágenes extraídos de *Hotel Palenque*, 2011.
- Figura 16.** Tambo Colorado. Archivo personal. 2016.
- Figura 17.** Ivan Chtgheglov (Alias Gilles Ivain) *Métagraphie*, 1952.
- Figura 18.** Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957.
- Figura 19.** Fotografía satelital de parte del valle del río Pisco, al centro Tambo Colorado. Archivo personal. 2016.
- Figura 20.** Plano con curvas de nivel que representan la zona seleccionada en la fotografía satelital. Producción y archivo personal. 2016.
- Figura 21.** Plano del Complejo de Tambo Colorado. Redibujo según características actuales en comparación al plano realizado por Max Uhle. Producción y archivo personal. 2016.
- Figura 22.** Fotografía de la ruta, a lo lejos aparece Tambo Colorado. Archivo personal. 2016.
- Figura 23.** Rudolf Arnheim. Diagrama extraído de *La forma visual de la arquitectura*. 2001.
- Figura 24.** Esquema de configuración según los elementos contextuales del lugar. Producción y archivo personal. 2016.
- Figura 25.** Diagramas sobre los elementos arquitectónicos en cuanto a su forma y la manera en la que interactúan con el lugar. 2016.
- Figura 26.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 1. Producción y archivo personal. 2016.
- Figura 27.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 2. Producción y archivo personal. 2016.
- Figura 28.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 3. Producción y archivo personal. 2016.
- Figura 29.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 4. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 30.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 5. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 31.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 6. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 32.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 7. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 33.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 8. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 34.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 9. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 35.** Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 10. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 36.** Diagrama o nueva cartografía de Tambo Colorado. Producción y archivo personal. 2016.

**Figura 37.** Diagrama del recorrido continuo o relato dado por la nueva cartografía de Tambo Colorado, haciendo énfasis en los dos elementos geográficos contextuales permanentes en la deriva, montaña 1 y montaña 2. 2016.

## INDICE

### Resumen

**Relación de ilustraciones** .....04

**Introducción** .....08

**1. Aproximaciones a la arquitectura precolombina** .....15

1.1. Una mirada arqueológica sobre Tambo Colorado .....17

1.2. Arquitectura y la idea de preservación .....27

**2. Lecturas sobre el lugar, el Land Art como medio de interpretación** .....32

2.1. El *site-specific* y la inserción del contexto .....35

2.2. Robert Smithson y la noción de entropía .....42

**3. La Deriva Situacionista como procedimiento** .....52

3.1. Los mapas y la escala del sitio .....61

3.2. La ruta como relato .....66

3.3. Las Situaciones construidas. La experiencia visual .....70

**4. Redescubrimiento. Nuevas lecturas sobre Tambo Colorado** .....74

4.1. La arquitectura precolombina como dispositivo .....86

**Conclusiones** .....91

**Bibliografía** .....93

**Anexos** .....99

## **Introducción**

Los vestigios prehispánicos constituyen una amplia fuente de recursos que han permitido acercarnos al antiguo Perú; construir conocimiento sobre la producción, organización social, modos de vida y a través de ello, el pensamiento de una época.

A partir de los proyectos de investigación arqueológica ha sido posible la recuperación de dichos vestigios, algunos ejemplos de ello son los restos de cerámica, textiles, restos orgánicos, y también la arquitectura; cuyo estudio permite realizar una lectura del proceso de formación y asentamiento de los grupos humanos, en áreas urbanas, espacios sagrados, de orden militar, entre otros.

En ese sentido, aquellos vestigios muestran características particulares en el emplazamiento y una apropiación de la geografía dirigida por una particular sensibilidad e interrelación entre la cultura, el medio ambiente y el territorio; configurando una respuesta específica según el lugar de asentamiento.

Es importante destacar que esta arquitectura, a diferencia de los objetos antes mencionados (que son trasladados a otros lugares para facilitar su investigación y difusión) llevan consigo una dimensión territorial y permanecen en los lugares donde fueron construidos donde corren diversa suerte según las instituciones gubernamentales o iniciativas independientes.

Existen casos en los que son absorbidos por la infraestructura de las ciudades que se mantienen en constante crecimiento, otros siguen el deterioro natural del abandono, que además depende del material con el que fueron construidos, algunos son reconstruidos como parte culmen de alguna investigación o cercados para evitar invasiones, actos vandálicos o destrucciones por parte de intereses de terceros.



Es desde la arqueología que se generan las principales aproximaciones e investigaciones de estos lugares, cuya finalidad consiste en rastrear toda evidencia posible, valiéndose para ello también de otras disciplinas como la arquitectura e historia; estudios que también son una manera de interpretación de la sociedad en el tiempo y que tienen un auge en la modernidad, los que se diferencian de las prácticas artísticas que se tomarán como referencia de análisis en esta investigación y que se desarrollan más adelante.

A través de la arqueología, arquitectura e **historia** se organiza, documenta y contextualiza lo descubierto e investigado. Su trabajo deja un legado **histórico**; construye y reconstruye la **historia** a partir de las investigaciones realizadas y aproxima a un público diverso a estos descubrimientos a partir de medios especializados.

Estos estudios se traducen en publicaciones, exposiciones, mesas de discusión, actividades de orden educativo y/o visitas guiadas, que es la manera más directa de relacionarse con la arquitectura, a su vez, estas siempre son dadas a partir de una mediación que interviene y hace posible la traslación de los contenidos al público en general, busca descontextualizar el lugar del presente y trasladar las ideas a un espacio y entorno en donde fueron creadas, extrae del contexto sólo lo necesario para la articulación de ese discurso, activa y desactiva capas del contexto inmediato.

Considerando esto, involucrando todas las variables y capas que se conjugan en el contexto real y presente de esta arquitectura, es posible pensar en ellas como lugares de *temporalidades suspendidas*<sup>1</sup>, es decir espacios donde el tiempo pasado y tiempo presente se conjugan, por un lado dejando ver el paso del tiempo en el deterioro de las mismas y por otro la incorporación de nuevos elementos que se fueron sumando al entorno original,

---

<sup>1</sup> Términos utilizados por Francesco Careri en referencia al trabajo de R. Smithson en Passaic.

modificándolo en la mayoría de los casos. Esto genera la interrogante sobre si ¿es posible la apropiación de estos lugares desde la experiencia directa, realizada por cualquier individuo? ¿es posible aun habitar esta arquitectura?

La experimentación podría realizarse en cualquier sitio arquitectónico precolombino, sin embargo, para fines de esta investigación se ha tomado como caso de estudio el sitio arqueológico Tambo Colorado.

Esta elección responde a tres consideraciones generales sobre el lugar; la primera de ubicación, la segunda de carácter arquitectónico, y la tercera respecto a su cronología. Cabe resaltar también una cuarta consideración referida al actor que realizará la acción.<sup>2</sup>

Tambo Colorado se ubica en una de las principales rutas transversales del Qhapaq Ñan, a 45 kilómetros del litoral sobre la margen derecha del río Pisco, inserto en un paisaje predominantemente natural, debido a que las intervenciones posteriores se limitan a una vía asfaltada, un pequeño museo de sitio y construcciones menores al margen izquierdo del río.

Estas características permiten tener una lectura más enfocada sobre la relación entre el territorio y la arquitectura, facilitando la concentración de la experiencia con el espacio arquitectónico, es además uno de los principales puntos de parada dentro de un sistema de comunicación histórico, que relacionaba asentamientos de la sierra con la costa, cuyo

---

<sup>2</sup> A partir de la idea de la habitabilidad de la arquitectura precolombina, se realiza una primera aproximación que permite probar y comprobar los márgenes de indagación de la investigación. Además de poner a prueba algunos de los supuestos previos como son las prefiguraciones y relaciones entre la arquitectura y entorno geográfico. Esta relación está dada según las características físicas, sociales, intelectuales de la persona que realiza la deriva, que pueden ser descritas como: 1,60m de altura, clase media, con instrucción superior completa.

A partir de estas descripciones se abre la posibilidad de generar una lectura paralela sobre los resultados de las aproximaciones considerando también las características de quienes realizan la acción, que podría llevar a otra investigación con un carácter más antropológico.

uso trascendió en el tiempo y es vigente en la actualidad, incluso con las modificaciones que la modernidad incorporó como la carretera Libertadores que sigue la misma ruta, sobreponiéndose en algunos tramos al antiguo camino.

Además, la elección del lugar responde también lo ya mencionado respecto al espacio arquitectónico; el sitio en la actualidad comprende construcciones que se organizan en sub-conjuntos donde se destaca uno de planta cuadrangular de aparente mayor jerarquía debido a la calidad arquitectónica en el trabajo de los recintos y habitaciones (evidente en el estado de conservación en el que se encuentra) así como material, que se constata en el tratamiento del adobe, donde se distinguen rasgos de arquitectura inca, frisos calados y uso del color.

Finalmente, debido a sus características, se ubica en la Época Inca (Lumbreras-1981) u Horizonte Tardío (Rowe-1962), cuya cronología se establece entre el 1450-1532 d.C. para ambos casos; lo que permite tener acceso a fuentes más cercanas a la época como las crónicas, por medio de las cuales se identifica la tipología y el uso de la misma dentro de una categoría arquitectónica que es la de *palacio*, cuyas particularidades, como ya se mencionó, se destacan a nivel de complejidad espacial y de emplazamiento.

La búsqueda de esta apropiación se resuelve a partir de la experiencia directa con el lugar y para ello se propone como método de aproximación y análisis dos prácticas artísticas que se desarrollaron en el siglo XX, la primera toma la idea de **entropía, propuesta por Robert Smithson a finales de los sesenta** y cuya base toma la segunda ley de la termodinámica que menciona la pérdida de energía con mayor facilidad a la obtención de la misma, a partir de esto es posible entender un objeto desde su materialidad y proceso de desgaste. La segunda se basa en la **Teoría de la Deriva**

**realizada por los Situacionistas en 1958, redactada por Guy Debord, por medio del cual manifiesta ser un procedimiento con características específicas.**

“...la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos... renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden.”<sup>3</sup>

Si bien, la Teoría de la Deriva fue realizada dentro del tejido urbano, se propone trasladar, a modo de ensayo, las premisas que ella incorpora en cuanto a la identificación de las *situaciones construidas* por medio de una deriva psicogeográfica, en este caso dadas a partir de la arquitectura, con la finalidad de generar otra forma de lectura y relación con el lugar que resultarán en diagramas o nuevas cartografías.

Esto centra la discusión en torno al desplazamiento teórico/práctico que se produjo en el contexto artístico de los años veinte en Europa, precisamente en la sucesión de expresiones como Dadá, La internacional Letrista y La Internacional Situacionista que se involucraron en nuevos ámbitos como la poesía, la arquitectura y los conflictos de la ciudad.

Por otro lado, en los años sesenta en Estados Unidos se verán también experimentaciones del arte en nuevos espacios, parte de ello retratado en el ensayo crítico realizado por Rosalind E. Krauss, *La escultura en el campo expandido*, donde expresa aquella línea

---

<sup>3</sup> Cita del texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationiste*. Traducción extraída de *Internacional Situacionista*, vol. 1: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

difusa que el arte comienza a trabajar desde la condición de escultura, su inserción en el territorio, así como la experimentación material y teórica.

Esto permite a nivel propositivo el uso de estructuras teórico artísticas aplicadas a un entorno histórico como la arquitectura precolombina, generando una narrativa propia a partir del procedimiento de la deriva, cuyo acto del andar deviene necesariamente en un relato creado a partir de la experiencia y que se manifiesta como relato también, independientemente del medio de registro como videos, dibujos, fotografías o mapas.

El método utilizado consiste en una aproximación paulatina a través de la observación sistemática del lugar desde diferentes escalas y medios de registro, así se tienen tres momentos de ingreso al lugar y por consiguiente de análisis.

El primero se da a través de vistas aéreas satelitales por medio de las cuales es posible distinguir el emplazamiento del complejo, la ubicación en función a otros elementos de la geografía que entran en relación aparente desde esa escala con la definición y posicionamiento de la arquitectura sin entrar al escrutinio sobre la temporalidad de ninguno de los elementos.

El segundo involucra el desplazamiento o ruta hacia la arquitectura misma, el ingreso al valle, y la relación a escala 1:1, lo que permite la corroboración de los elementos antes distinguidos y una primera instancia de experimentación sensorial con el lugar que se manifiesta en una exploración desprejuiciada del entorno.

El tercero consiste en la inserción dentro del complejo cuya relevancia espacial ya fue destacada y que además es respaldada por los estudios históricos y arqueológicos que lo designan como un palacio temporal para el Inca. Además, y para ser consecuente con la problemática inicial, este sería el lugar con mayor **mediación** dentro de un circuito

informado por las características ya mencionadas, las que están en relación a las cualidades espaciales de la arquitectura. Por lo tanto, el análisis destinado a este sector involucra la construcción de situaciones señaladas en el método situacionista, que serán elegidas a partir de aspectos sensoriales y que forman parte de un recorrido experimental.

Finalmente, el resultado de esta deriva se materializa en una propuesta diagramática que extrae los elementos fundamentales de las *situaciones construidas* y que a modo de reinterpretación los agrupa en una imagen síntesis de lo que significó la experiencia.

Si bien esta deriva es realizada por una persona, con fines académicos y de exploración teórica, es posible extrapolarla de modo instrumental a una acción individual o colectiva más lúdica, lo que permitiría una multiplicidad de aproximaciones según cada persona que intente realizar la deriva y según cada lugar donde se realice, ya que una de las partes concluyentes del método es el traslado a otros entornos de arquitectura precolombina; donde sería interesante el contraste de experiencias, quizás en algún punto comunes, sobre cuales poder profundizar.

## **1. Aproximaciones a la arquitectura precolombina**

“Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos (...) La búsqueda de una tierra que ha olvidado el tiempo.” (En: Sueños y Polvo, 2009, p.17)

Los estudios sobre la arquitectura precolombina y en el caso específico de Tambo Colorado se pueden dar a través de dos miradas, no excluyentes entre sí, pero si diferenciadas a partir de sus propias búsquedas disciplinares. Se podría decir que pueden entrar en conjunción a partir de un tema como lo es el caso de estudio pero que por ahora será mejor desarrollarlas de manera independiente.

Si se toma en consideración el espacio de impacto del complejo, que se puede medir por la relación que existe entre el emplazamiento y los elementos de la geografía, el análisis debe involucrar diferentes escalas de trabajo, las que se conjugan según cada uno de los estudios.

Por tal motivo se trabaja a partir de la arqueología y arquitectura como los principales espacios de indagación y aproximación. Desde lo arqueológico, Tambo Colorado se describe como un lugar emblemático por la calidad arquitectónica y la ubicación estratégica, es además relevante por la condición material cuya característica principal involucra el estilo del periodo inca, es decir la construcción en piedra y que en este caso traslada el estilo al modo de construcción local de la costa, que es a partir de bloques de adobe. También se destaca por la presencia de elementos de índole sagrado que hacen suponer la importancia del sitio a nivel religioso, político y administrativo.

A partir de lo arquitectónico, la mirada se centra en el vestigio como elemento histórico inserto en un contexto específico, y la discusión que se genera en torno a la postura sobre

las cuales opera la arquitectura en estos ámbitos, es decir desde la idea de conservación y preservación.

En todos los casos las aproximaciones son relevantes y actúan en el presente con total validez, pues construyen canales de apropiación del complejo arquitectónico en distintos niveles y por ese motivo es fundamental su definición para establecer los límites de cada una con la finalidad de generar el espacio de indagación necesario que permita la aparición de una lectura diferenciada.





## 1.1. Una mirada arqueológica sobre Tambo Colorado

Como se mencionó, una de las formas de aproximación a esta arquitectura precolombina se da a través de la arqueología, la que involucra la práctica de campo, el análisis de los contextos que se encuentren y el estudio de las fuentes.

Tambo Colorado, desde esta perspectiva, se ubica en el periodo incaico cuya tipología responde al tipo palacio según lo descrito por Craig Morris. Esta lectura es posible debido al análisis de fuentes y estudios comparativos de casos.

Morris menciona a estos centros administrativos incas como *recintos de poder*<sup>4</sup>; para el caso de Tambo Colorado se analiza el emplazamiento, las características arquitectónicas y detalles decorativos.

En cuanto al emplazamiento, es importante resaltar que se encuentra en uno de los caminos principales del *Qhapaq Ñan* que une la sierra con la costa, es decir desde el Cusco hacia el Pacífico, realizando la ruta de la puesta del sol. Esto quiere decir que fue construido como parada en este trayecto de gran valor simbólico, se encuentra además en una explanada al margen derecho del río Pisco, cuya morfología deja a la especulación si fue una formación natural o trabajada también por los constructores de la época, pues se encuentra estratégicamente al pie de una montaña prominente en contraposición a otra similar.

---

<sup>4</sup> Morris menciona en *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca*, que la arquitectura no estaba desligada de la condición simbólica asociada a estos grupos étnicos. Por otro lado, también indica que es una manera de entender la incorporación de las poblaciones no incaicas a este Estado llamado Tahuantinsuyo. El palacio es la personificación del inca y de aquel Estado.

Esta ubicación permite tener el control visual de gran parte del valle, al tener una orientación paralela al río y generar a través de planos incrustados en el terrero, alturas que permiten la observación hacia el área transitable.



Figura 1. Fotografía panorámica del complejo Tambo Colorado y valle del río Pisco. Perteneciente a Luis Jaime Castillo. 2015.



Figura 2. Ortofoto que muestra el complejo de Tambo Colorado y la carretera libertadores. Perteneciente a Luis Jaime Castillo. 2015.

Otra mirada en el análisis tiene que ver con la arquitectura, su condición material y los indicios que ella puede dar en cuanto al uso.

Tambo Colorado se clasifica como un centro inca, es decir, pertenece a la última etapa del período precolombino, cuyo centro estratégico se localizaba en el Cusco.

Es muy conocida la técnica utilizada en las edificaciones de esta época, a través de mampostería de piedra, finamente labrada y que se puede ver hoy en día en los templos o centros administrativos que aún existen; sin embargo, en el caso de Tambo Colorado se adoptó la técnica local, es decir la mampostería hecha con bloques de barro, sin ser este un impedimento para elaborar detalles arquitectónicos propios de la arquitectura inca de la sierra.

Debido a que la preservación de Tambo Colorado ha sido buena a lo largo del tiempo, es posible visualizar las características espaciales y proponer una interpretación a modo de hipótesis del uso del lugar. Esto es posible además por el uso de fuentes en las que Morris sustenta su trabajo.

Una de las principales descripciones es la de Martín de Murua, la que a pesar de haber sido escrita entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII y además de no conocer sus propias fuentes de información, narra de manera completa la forma en la que el inca y su corte se desplazaban en estos espacios palaciegos.

“Tenía este gran palacio dos grandes puertas principales, una a la entrada del zaguán y la otra más adentro, de donde se veía lo más digno de obra tan famosa de cantería; a la entrada desta [primera] puerta había dos mil indios soldados, de guarda, con su capitán, y guardaba un día, y después entraba otro con dos mil; y así de la

multitud de los cañares y chachapoyas, que era cierta gente de guerra ... se hacía la guarda a la persona del Inga; ... En medio desta puerta y de la otra más interior había una grande y extendida plaza, hasta la que entraban todos los que acompañaban al Inga, y pasaba el Inga y los señores principales orejones, los cuatro de su consejo, que eran muy privados, hasta la segunda puerta; en la segunda puerta había también guarda, y era de indios naturales desta dicha ciudad del Cuzco y parientes del Inga, y de quien él se fiaba más, y eran los que tenían a cargo de criar y enseñar a los hijos de los principales de todo este Reino, que iban a servir al Inga y a estar con él en su Corte cuando muchachos ... Junto a esta segunda puerta estaba la armería y flechas del palacio real del Inga, y a la puerta della estaban cien capitanes aprobados en guerra; poco más adelante estaba otra gran plaza o patio para los oficiales del palacio y servicio ordinario, y después entraban más adentro, donde estaban las salas y piezas a donde el Inga vivía. Y esto era todo lleno de deleites, porque tenían diversas arboleadas y jardines, y los aposentos eran muy grandes y labrados con maravilloso artificio” (En: El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca, 2013, p. 224-225)

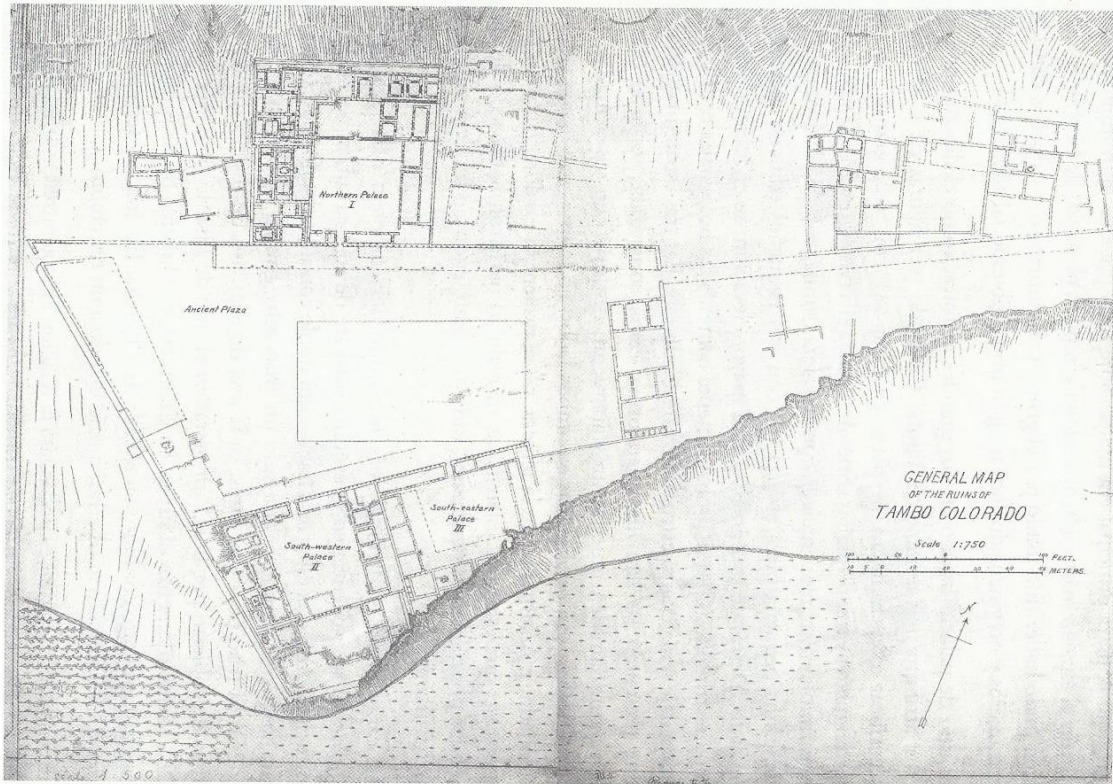


Figura 3. Plano de Tambo Colorado dibujado por Max Uhle, 1901 (Ibero – Amerikanisches Institut – Preussischer Kulturbesitz, Berlin)

Craig Morris describe Tambo Colorado de la siguiente manera:

“Tambo Colorado fue planificado alrededor de una plaza semitrapezoidal con numerosas estructuras en sus lados norte, sur y este...El lado oeste, desde donde se domina el río Pisco, presenta una plataforma ushnu situada frente a un muro largo con nichos... Es probable que el muro y el ushnu estuvieran relacionados con las ceremonias públicas celebradas en la plaza. Una serie de plataformas bajas rectangulares, algunas de ellas con restos de aparentes columnas, son visibles a lo largo de los límites de la plaza, particularmente en el lado norte. Sospecho que estas áreas

estuvieron techadas y que pudieron haber sido versiones mucho más abiertas de las grandes callancas de Huánuco Pampa y otros sitios incas de la sierra. Como en Huánuco, es probable que estas estructuras hayan servido como refugios temporales y hospedajes para los visitantes y participantes de los rituales efectuados en el sitio...También podríamos suponer que aquí la plaza principal era usada sobre todo por una gran multitud no inca. Este es el espacio más público, análogo a la plaza principal de Huánuco Pampa, y bien pudo haber sido usado por el grupo más numeroso – aquellos considerados extranjeros y no vinculados por ningún privilegio especial a los incas.” (En: El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca, 2013, p. 240 – 242)

Lo descrito por Murua, tiene relación directa con el caso de Tambo Colorado, pues es posible imaginar los actos descritos al observar la distribución arquitectónica y espacial por medio de plazas y grandes muros que se van compactando y haciendo más privados hacia el interior de todo el complejo.

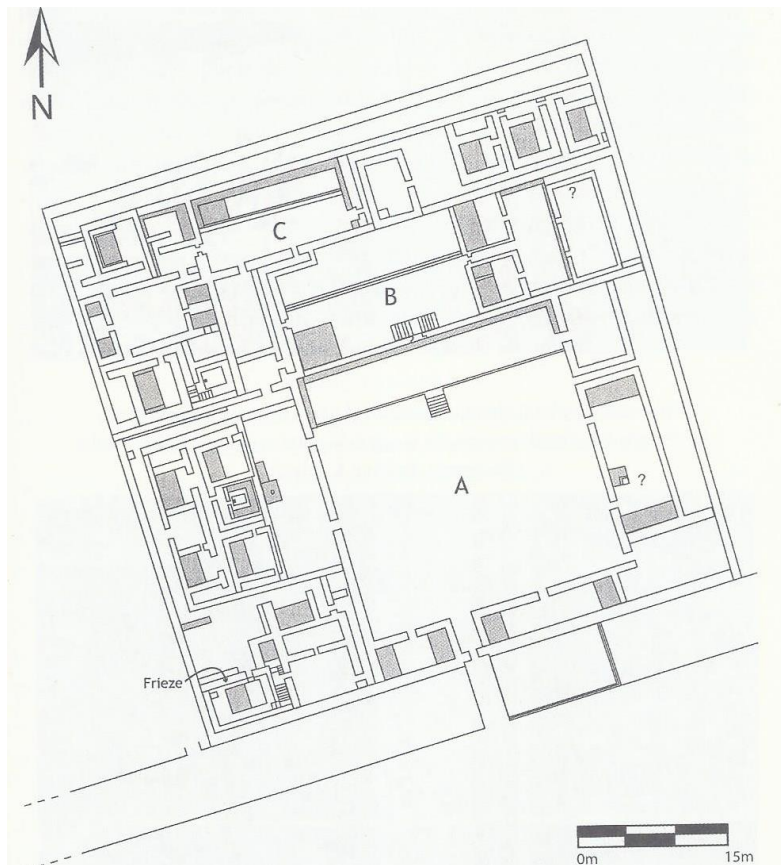


Figura 4. Plano del “Palacio Principal” del complejo de Tambo Colorado. Dibujo extraído de *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca*, de Craig Morris. 2013.

Esta descripción encuentra mayor sentido en el “sector principal” (Figura 4), pues se pueden identificar la sucesión de plazas (tres en total), la más grande cercana al ingreso, una intermedia y hacia el interior la más pequeña; en todos los casos las plazas están conformadas por recintos rectangulares (algunos más cuadrados que otros), con vanos que conectan estos recintos con las plazas.

Además, existe una diferenciación por alturas, tres en total (las generales, pues podrían existir otras según recintos) y que coinciden con las plazas, la más grande en el nivel inferior conectada con el exterior y la plaza trapezoidal, la más pequeña en el nivel más alto y la intermedia que es también un nivel intermedio entre ambas.

En estos espacios se puede realizar una distinción en el uso, pues varios de los recintos en el interior de este sector cuentan con las llamadas *plataformas – cama*, lo que indicaría según Morris, que Tambo Colorado sirvió de hospedaje de la realeza.

Por otro lado, también se puede ver una distinción entre los tipos de ventanas, con motivos escalonados, “enrejados”, frisos figurativos, que no necesariamente pertenecen al lenguaje arquitectónico inca pero que dan indicios que los ambientes eran utilizados por diversos tipos de personas.



Figura 5. Fotografía que muestra los frisos del palacio, hoy ya no es posible encontrarlos. Fotografía extraída de *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca* de Craig Morris. 2013.



Otra característica importante recae en el uso del color (de ahí el nombre adjudicado en nuestra época) pues se identificó el blanco, rojo y amarillo adornando las paredes de los recintos, nichos y ventanas.

Si bien no hay una respuesta clara sobre el significado de estos colores, algunos investigadores han lanzado hipótesis al respecto. Uno de ellos fue Max Uhle, quien habría estudiado Tambo Colorado entre agosto y octubre de 1901 y que pensaba que aquellos colores debían tener algún significado más allá de simples adornos y que podrían designar la función del lugar, así como a las personas que lo habitaban.

Otra investigación corresponde a la historiadora María Rostworowski, quien, basándose en un mito relatado por Antonio de la Calancha en 1638, propone que los colores devienen de los metales (oro, plata y cobre), y estos con rangos de la sociedad inca.

Finalmente, el propio Craig Morris plantea una lectura de estos colores basándose en los patrones dentro de los recintos, observando qué franjas se mantienen y cuáles son las que cambian según el lugar que ocupan dentro del palacio y de esta forma generar asociaciones de rangos o jerarquías. Esta investigación resultó en una serie de cuadros con la finalidad de establecer estos patrones, sin embargo, la tarea a la que se encomendó no resultó en una conclusión que logre destrabar las dudas iniciales:

“Hasta el momento, nuestro intento de establecer un conjunto de reglas que permitan predecir los patrones de color que deberían ser hallados en determinados espacios del palacio han fallado con una sola excepción, que ya había sido observada por Uhle: el color amarillo se encuentra exclusivamente en “los cuartos localizados al

oeste de los patios” (En: El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca, 2013, p. 281)

Lo descrito aquí provee evidencias del significado que pudo haber tenido este centro administrativo en el contexto del estado inca, pues fue esa una de las características que generó la integración del territorio político de la época.

Si bien no se han registrado hallazgos relevantes en cuanto a cerámica, textiles, entre otros, es la arquitectura la que da los insumos para generar una lectura que reconstruya, en alguna medida, la vida y costumbres en ese lugar.

Incluso hoy en día sorprende a los visitantes por la dimensión de su plaza principal, por el emplazamiento predominante y estratégico sobre el paisaje, por la calidad de los espacios interiores y el recorrido que se genera al pasar a través de ellos y los colores que acompañan los recintos.

Debió ser un centro dinámico, de tránsito, de vigilancia, de estadía. En palabras de Morris a partir de la idea de los colores, pero como conclusión general:

“[...] fueron parte de un complejo sistema de señalización multimedia que incluía trajes, adornos personales, música, danza, canciones y cantos. Estos elementos se combinaban para crear rituales de articulación que eran extensiones del lenguaje y un cohesionador esencial que estructuraba a los grupos humanos, especialmente en los niveles de organización donde la conversación regular de persona a persona no resultaba práctica” (En: El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca, 2013, p. 287)

## 1.2. Arquitectura y la idea de preservación

“La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible, por eso la ruina es un impulso poderoso de la nostalgia” (En: Heterocronías, 2008, p.35-36)

La arquitectura, como disciplina, ha trabajado sobre los vestigios o edificaciones históricas permanentemente, si bien desde su concepción la arquitectura tiene como base la generación de nuevas formas, ha sido también partícipe de la reconfiguración de las preexistencias según las demandas de cada época en cuyo caso incluso ha reclamado la destrucción de alguna obra arquitectónica para reemplazarla por otra, donde se entiende que la valoración recaía sobre la obra nueva.

Sin embargo, esta práctica se ha ido reduciendo y se ha generado paulatinamente más prácticas orientadas a la conservación o preservación de estas edificaciones, según Rem Koolhaas, debido también al incremento de la economía de mercado que ha llevado a los edificios más allá de ser necesarios, ser objetos de lujo.

Como señala, existen dos momentos importantes que marcan la práctica de la preservación, la primera hacia 1790, pocos años después de la Revolución Francesa y el segundo hacia 1877 en plena Inglaterra Victoriana.

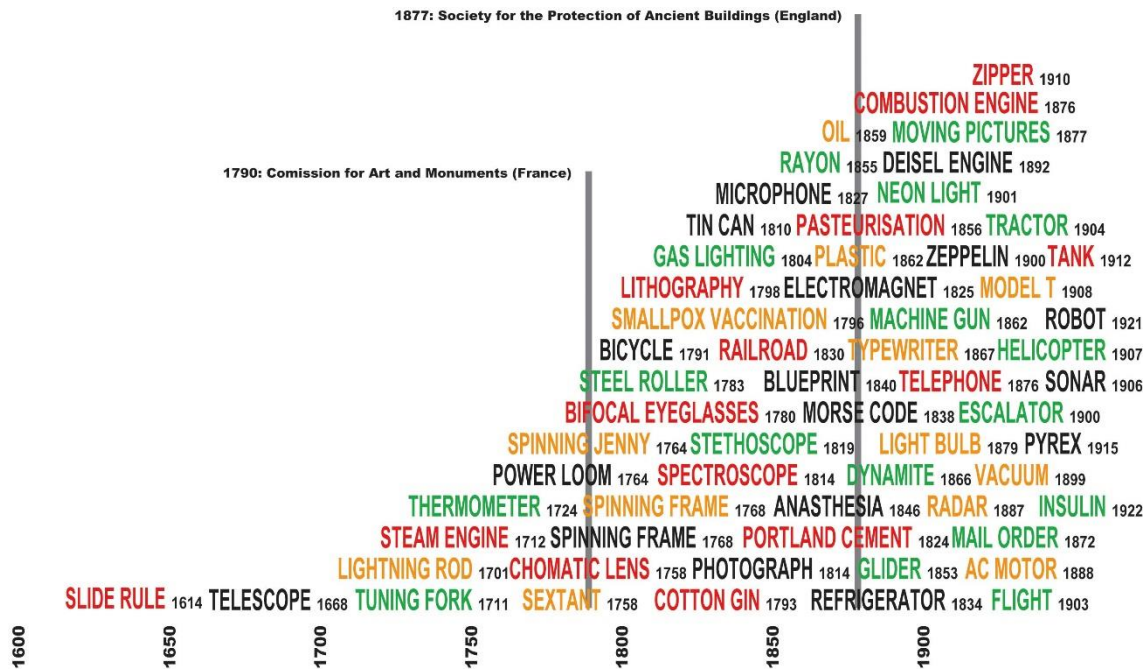


Figura 6. Cuadro cronológico sobre los inventos modernos producidos entre los dos momentos importantes que marcan la preservación según OMA. Esquema extraído de *Preservation is overtaking us*, publicación editada por la Universidad de Columbia. 2014.

En el cuadro lo que se deja ver es una serie de inventos que la modernidad produjo en donde la preservación se convierte en uno más, cuyo inicio se dió con antiguos monumentos, edificios religiosos y que se fue extendiendo hacia campos de concentración, fabricas, e incluso paisajes completos. Esto además involucra una condición temporal, pues cada vez se preservan objetos arquitectónicos más cercanos a la época contemporánea, lo que sugeriría un cambio de pensamiento sobre lo que se debe construir considerando desde su origen la idea de preservación.

“We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us. Maybe we can be the first to actually experience the moment that preservation is no longer a retroactive activity but becomes a prospective activity. ... Therefore, we will have to decide in advance what we are going

to build for posterity sooner or later. Actually, this seems an absurd hypothesis, but it has happened, for instance, in the cases of some houses that were preserved at the moment they were finished, putting the inhabitants in a very complex conundrum” (En: Preservation is overtaking us, 2014)

Si bien Koolhaas presenta un panorama amplio y crítico de lo que la arquitectura viene haciendo en la época actual, es necesario enfocarse en lo que se determina como preservación dentro de los límites del trabajo de investigación.

Contrariamente a la idea de conservación, lo que conlleva a la búsqueda del mantenimiento en el estado original de su construcción, la preservación genera una condición de utilidad y funcionalidad del edificio en cuestión.

Otro de los conceptos a considerar es el contextualismo, trabajado por Evgenii Mikhailovskii, conservacionista soviético, por el cual se debía poner en manifiesto la importancia cultural del edificio sin intervenirlo ni alterarlo arquitectónicamente, es decir que la intención tenía que ver con la mediación hacia el visitante, y para ello utilizaban otro tipo de herramientas como visitas guiadas, películas interpretativas, iluminación nocturna, software de realidad aumentada, entre otros.

Además, trabajó la idea de entorno o contexto inmediato de manera formal, quitando los edificios nuevos que creía no ayudaban al tema de la medición del edificio histórico, esto si bien aún puede ser una práctica actual, se ha incorporado y ampliado el concepto de contexto a uno no solamente físico sino como el marco intelectual, cultural y estético en el que se inserta y que también le da valor.

Sin embargo, la práctica de preservación si bien involucra una intervención se realiza desde la condición del propio edificio, en ese sentido no se basa en nuevas formas sino en una propuesta acorde con la arquitectura y su estética y que a su vez se convierta en mediación entre el visitante y el edificio, es posible percibirla sin necesariamente generar atención sobre ella.

La mediación se puede dar como construcción, instalaciones eléctricas, audios grabados, sonido, olores, sitios web, publicaciones, entre otros medios.

“Preservation helps provide architectural form with cultural significance while simultaneously holding it at a distance. For the cultural significance that we come to associate with architecture does not emanate naturally from its built form but rather unnaturally, if you will, through preservation’s mediation” (En: Preservation is overtaking us, 2014)

Si bien el caso de estudio pertenece a un grupo de edificaciones históricas, es de una particularidad y carácter frágil, en cuanto a la complejidad de su estudio y su condición material, sin embargo, es posible hacer el traslado de esta discusión sobre el mismo y en ese sentido buscar de destacar los mecanismos adecuados para su supervivencia.

Una de las consideraciones más importantes parte de lo ya mencionado, y tiene que ver con la custodia y cuidado institucional, el cual genera un borde o margen de acción sobre estos lugares, **que en el mejor de los casos** cuentan con algún programa de conservación, investigación y/o mediación.

En ese sentido, la preservación en los términos antes descritos se encuentra involucrada de manera implícita, pues estos espacios son lugares altamente transitados y por consiguiente la necesidad de aquella mediación, que como ya se mencionó puede incorporar elementos que no involucran la arquitectura necesariamente.



## 2. Lecturas sobre el lugar, el Land Art como medio de interpretación

La arquitectura precolombina como ya se mencionó en el capítulo anterior se puede ver desde estas dos perspectivas, una arqueológica y la otra arquitectónica, siendo además ambas complementarias.

Además de ello, es importante insertarse en la noción de lugar debido que a su vez implica la condición de un contexto, sea este urbano o no urbano que entra en relación directa con el objeto arquitectónico, pues desde las investigaciones arqueológicas es determinante la idea de emplazamiento que en la mayoría de los casos se daban por necesidades de índole militar, religioso, administrativo o productivo, es decir la existencia de un sofisticado manejo del territorio.

Por otro lado, la disciplina de la arquitectura lleva consigo de forma inherente la idea de lugar o contexto en la formulación del proyecto ya sea para asimilarse o negarlo.

Una de estas formas de mirar el lugar fue desde las propuestas de artistas americanos que entre 1960 e inicios de 1970 introdujeron una crítica dura en contra del mercado del arte y las galerías como espacios para este fin, reclamaban una revisión y nuevo acercamiento a la obra artística a partir de su condición de creación sin ataduras, como instrumento para mantener un discurso o discusión y no tener que calzar en la “medida” con la que se manejaban los espacios del movimiento de obras de arte de la época.

En ese sentido, buscan salir de la galería y que los trabajos artísticos se **inserten** en espacios que no puedan ser trasladados, comprados o vendidos, que no tengan las medidas precisas para calzar en un ambiente, que su materialidad no dependa de una cuestión meramente económica o de fabricación.



Este proceso se materializó en diversas formas de expresión, teniendo como base común la superficie terrestre como campo de acción, algunos de los artistas que se insertaron en este campo fueron: Robert Smithson con propuestas como *Spiral Jetty* o *Partially Buried Woodshed*, ambas con una consideración particular sobre el lugar, su temporalidad y contexto, otro es el caso de Richard Serra quien estableció a partir del material una relación con el lugar con obras como *Splashig* o uno de los casos fronterizos con *Tilted Arc*, Nancy Holt con *Sun Tunnels* o Richard Long con *A line made by walking*, entre otros.

“Cuando Robert Smithson construye su obra sobre una oposición entre el sitio (en el que trabaja concretamente, transformándolo) y el no-sitio (un ensamblaje de muestras geológicas transportadas al espacio abstracto de la galería de arte), inventa un nuevo mundo de topografía basada en la noción de entropía. La cartografía del Land art se hace caminando, y el plano se vuelve soporte de un itinerario: Richard Long o Hamish Fulton, por citar sólo a ellos, trazan figuras geométricas o líneas sinuosas sobre la superficie accidentada del paisaje.” (En: Heterocronías, 2008, p.26)

En este contexto aparece Robert Smithson como una voz crítica y preocupada sobre la producción y condición artística de su tiempo. En sus artículos Smithson menciona temas como el tiempo, la materia, el lugar, el no-lugar, organizando ideas que iban contra el discurso moderno de la historia del arte, proponiendo así posiblemente los primeros manifiestos posmodernos, denominación que no tomará como válida pues la sola verificación de la existencia de un periodo después de la modernidad estaría afirmando aun su existencia e influencia como una mirada del tiempo a partir de lo moderno, en

cambio utilizará el término de “postperiodización” para expresar lo que consideraba era un quiebre real.

Esta aproximación a la noción de tiempo, donde encuentra lógica en la relación entre el pasado y futuro más que el presente mismo, lo lleva a plantear el concepto de entropía a partir de las obras de artistas de su época, donde manifiesta su inclinación por la monumentalidad, lo duradero o público como factores que determinan o transforman el espacio.

Cabe resaltar de forma anticipada al desarrollo de los siguientes subcapítulos la utilización de herramientas de la arquitectura como parte del proceso de aproximación, realización y discusión de estas obras. Esto se nota en la utilización de planos, dibujos de perspectivas o detalles que se encuentran inscritos en las prácticas arquitectónicas. Los que incluyen instrumentos para representar y visualizar el proyecto arquitectónico de manera bidimensional o tridimensional construyendo a partir del dibujo una abstracción y que además se materializa en algunos casos también desde los componentes físicos con los que trabaja la arquitectura, es decir desde la construcción de muros, vanos, vacíos, llenos, etc.

En ese sentido también influyen en la descripción de las propuestas mismas, con definiciones que expresan condiciones de escala y proporción, espacialidad (llenos/vacío), orientación (vertical/horizontal), ritmo, secuencia, entre otras.

## 2.1.El *site-specific* y la inserción del contexto

El término de *site-specific* aparece como denominación a un momento en el que artistas, en un principio norteamericanos, emprenden una dura crítica al estado del arte de su época, esto transcurre entre 1960 y 1970, extendiéndose luego hacia expresiones que se pueden rastrear hasta el día de hoy; sin embargo es interesante examinar algunos de los ejemplos que se dispusieron inicialmente y que marcaron líneas de trabajo a partir de las obras propuestas que a su vez incluían la idea de un lugar y el arraigo de la pieza a este lugar, algunos de estos ejemplos se daban a partir de la condición material, de tiempo, espacio y también social.

A partir del análisis de Miwon Kwon se puede mencionar a modo de síntesis tres momentos diferentes dentro de todo el proceso, cuyas diferencias implican el análisis y por lo tanto la reacción crítica hacia el campo de acción de la obra, así como la propia expresión artística. Para fines de la investigación se mencionan tres propuestas según cada uno de estos momentos, que pueden servir para ejemplificar aquellas variables que implican una condición de contexto.

La primera se encuentra ligada al lugar, siendo este un interior o exterior, en ese sentido incluso el espacio de la galería se convertía en el lugar real de intervención, el espacio del arte ya no es visto como una hoja en blanco o tabula rasa. Además, implica que la obra no debe cambiar por el lugar, pues es lo que debe ser según él.

Algunos de estos ejemplos podrían referirse a casos como el *Spiral Jetty* propuesto por Robert Smithson, que consistió en la construcción de un muelle en forma de espiral en el Great Salt Lake, de grandes dimensiones, cuyos materiales estaban asociados a los registrados en el lugar, como lodo, cristales de sal (composición del lago), piedras y agua.

“La escala del Spiral Jetty tiende a fluctuar, de acuerdo con el sitio en que se encuentre el observador. El tamaño determina a un objeto, pero la escala determina el arte. Si se ve una grieta en un muro en términos de escala, y no de tamaño, podría considerarse como el Gran Cañón; igualmente sería posible fabricar un cuarto que representara la inmensidad del sistema solar. La escala depende de nuestra capacidad de ser conscientes de los fundamentos de la percepción” (En: Robert Smithson, 2009, p. 161)

Este proyecto, desde su localización, materialidad, dimensión y finalmente uno de los factores más distintivos de su formulación, que es la temporalidad, muestra la relación de la obra de arte con un contexto específico, respondiendo a él en todo lo amplio de su proyección y realización. Sobre eso se pueden precisar algunas variables como lo es la escala, según esta se proponen tres “umbrales perceptivos”, los que están determinados por el lugar desde el lenguaje inglés, el primero desde el aire(out), el segundo a nivel del suelo(in) y el tercero desde dentro(at).



Figura 7. Robert Smithson Spirals y Spiral Jetty. Grafito sobre papel. 1970



Figura 8. Robert Smithson. Fotogramas del video *Spiral Jetty*, panel B. 1970.

Un segundo momento tiene que ver con la obra pública, esto coincide también con la inserción del arte en programas de arquitectura y espacio público en la ciudad.

Uno de los casos más emblemático es *Tilted Arc* de Richard Serra, quien hacia 1980 realiza una escultura de acero corten y la ubica de forma diagonal en la Plaza Federal cortando el flujo normal de los transeúntes a través de ella. En este caso la obra se inserta en la ciudad y forma parte de ella, tiene además el aspecto de un muro divisorio en referencia a una herramienta arquitectónica, que siendo obra artística extrapola su sentido material a uno conceptual.

El tema particular de esta obra se encuentra en el hecho de que comienza a marcar una distancia sobre las antes ejecutadas como *La Grande Vitesse* de Alexander Calder o *Red Cube* de Isamu Noguchi, entre otras; a las que critica por insertarse en el espacio a partir de las condiciones arquitectónicas del lugar; en ese sentido *Tilted Arc*, rompe el supuesto

equilibrio que se esperaba de este tipo de obras para generar dentro de sus propias lógicas la búsqueda del artista, en este caso de Serra. Ante la posibilidad de quitar la obra de lugar, expuso:

“*Tilted Arc* was conceived from the start as site-specific sculpture and was not meant to be “site-adjusted” or ... “relocated”. Site-specific Works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or land-scape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site” (En: *One place after another*, 2004, p.73)

A la condición de lugar o entorno como ente influyente para la obra de arte se suma el aspecto social y/o político de un lugar como condiciones que construyen también el contexto y en ese sentido es posible entender la obra como un elemento cuestionador de un espacio o lugar, del uso impuesto, en este caso la Plaza Federal, donde evidenció lo disfuncional del espacio público. Finalmente fue removida y destruida en 1989.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El caso de *Tilted Arc* tuvo un impacto que trascendió la discusión y crítica del medio artístico y se amplificó hacia la opinión pública y finalmente la esfera política. Esto abre el panorama en los términos de la investigación a partir de la relación del objeto artístico en este caso y un público que, aunque anónimo, pero con características específicas en cuanto a su condición social, edad, género, etc., es parte fundamental en la interacción y por tanto su condición política.



Figura 9. Richard Serra. Tilted Arc. 1980. Fotografía extraída de la página web del TATE

El tercer momento se da en torno a la obra de arte ligada a una comunidad, la generación del arte público; este tipo o género artístico extrapola la condición de Site-specific no sólo al contexto tangible o como elemento que permite cuestionar las acciones o respuestas de un grupo social, sino que involucra a las personas en su realización, busca una integración del público no especializado y no experto, es decir del ciudadano de a pie como un acto de democratización del arte también.

Uno de estos ejemplos fue “*Culture in action: New Public Art in Chicago*” iniciativa realizada por una organización sin fines de lucro denominada Sculpture Chicago y dirigida por la curadora independiente Mary Jane Jacob, que consistía en ocho proyectos

artísticos esparcidos por toda la ciudad a la vista del público; se desarrolló en mayo de 1993 y duró alrededor de cuatro meses.

“Dealing with some of the most profound issues of our time—toxic waste, race relations, homelessness, aging, gang warfare, and cultural identity—a group of visual artists has developed distinct models for an art whose public strategies of engagement are an important part of its aesthetic language... We might describe this as “new genre public art,” to distinguish it in both form and intention from what has been called “public art”—a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art—visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives—is based on engagement.” (En: One place after another, 2004, p.105)

Si bien esta iniciativa fue también criticada debido a que se pensó que ese tipo de relación que se establecía entre el público y el artista era ingenuo pues no necesariamente por ver la producción de una obra las personas entenderían lo que hace; es también una manera de aproximarse a un nuevo tipo de relación sobre la especificidad del sitio a través de la metodología y los procedimientos.





Figura 10. Suzanne Lacy y Coalition of Chicago Women, *Full Circle*, 1993.

Es entonces a partir de estos ejemplos que se entiende el lugar o sitio desde condiciones reales y tangibles que pueden estar determinadas a partir de las características específicas de un lugar geográfico o pueden ampliarse a instancias sociales y públicas. Las lecturas que se realizan a las obras en relación a estas variables implican de todas maneras un marco concreto, un lugar específico donde recae la obra y donde adquiere sentido.

La distancia temporal y programática sobre el caso de estudio, por ser expresión de su tiempo en sentido material, conceptual y de uso, permite hacer el ejercicio de quitar aquella capa de interpretación histórica y ver en el contexto presente aquellas variables que lo unen a su entorno, en este caso una geografía y entorno construido con un fin y uso específicos, además sin dejar de lado el cuidado necesario, es también visitable y explorable; en ese sentido es posible extrapolar la lectura de esta arquitectura precolombina como un espacio de exploración del sitio o lugar.

## 2.2. Robert Smithson y la noción de entropía

Uno de los temas principales en la reflexión hecha por Robert Smithson era el tiempo, muy crítico ante la manera de periodización moderna, se inserta en un discurso postmoderno (a pesar que aún no estaba en circulación esta palabra).

G. Shapiro quien hace referencia a estos temas menciona sobre el trabajo de Smithson, cuya búsqueda se dio a través de su propuesta conceptual hacia la aproximación al rompimiento de lo que llamaba periodos de la modernidad, traduciéndose en el término de postperiodización. Esto se manifiesta en los intentos de transformación de los conceptos de monumento y el tiempo de la historia.

“Cuanto más se hunde el artista en la corriente del tiempo, más se convierte éste en ‘olvido’, por ello debe permanecer cerca de las superficies temporales. A muchos les gustaría olvidarse totalmente del tiempo, “porque encierra el principio de la muerte” (todo artista lo sabe). En este río temporal se encuentran flotando los restos de la historia del arte, pero el “presente” no puede servir de soporte a las culturas de Europa, no siquiera a las civilizaciones arcaicas o primitivas; en su lugar debe explorar la mente pre- y post-histórica; debe adentrarse en lugares en donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos” (En: Heterocronías, 2008, p.105)

Smithson propone con este texto tres formas de aproximación hacia el arte desde el tiempo, la primera desde la idea de hundirse en el tiempo, la segunda como el olvido del tiempo y la tercera desde la permanencia en las superficies temporales. De estas tres

aproximaciones, será a partir de la tercera que generará mayor profundidad teórica sobre sus postulados que también se integraran a su idea de entropía.

Esta noción de “superficies temporales” se debe también a la influencia que tenía la obra de George Kubler sobre Smithson. En su libro *La forma del tiempo*, Kubler desarrolla la idea de una historia del arte que no siga los procesos biológicos, en cambio hace énfasis en múltiples temporalidades que permiten la producción del arte, estos cambios o ritmos distintos son comparados con fenómenos de la física en las que la misma obra o una obra realizada al mismo tiempo estaría compuesta por dimensiones de diversas temporalidades.

Kubler manifiesta su pensamiento sobre la historia del arte con una imagen cuyo significado era atractivo y se encontraba dentro de las búsquedas de Smithson; según Kubler la historia del arte era como una empresa minera abandonada, donde los artistas trabajaban en la oscuridad de los pozos guiados sólo por los vacíos hechos anteriormente, en ese universo quizás se podían encontrar con un universo del pasado que podía ser valioso hoy y de vez en cuando tratar de emprender una nueva empresa donde el conocimiento pasado no servía de mucho en un lugar de tierras nuevas.

Esta interpretación del texto de Kubler, permite analizar la obra de Smithson según el énfasis que él mismo les colocaba, es decir evidenciando el paso del tiempo por ellas, sin borrar su pasado, sino develándolo, alejándose del tiempo presente sino explorando “la mente pre- y post- histórica ...adentrándose en lugares donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos”

Esto se aleja del pensamiento histórico de occidente y se aproxima a eventos extremos donde la preocupación no era marcar tiempo sino la tierra como las culturas primitivas,

que, aunque carentes de escritura se dedicaron a “inscribir la propia tierra con montículos, líneas y monumentos”.

Esto se puede ejemplificar en las obras realizadas por él, una de ellas ya mencionada *Spiral Jetty*, donde es notorio el cambio que sufre la obra por la constitución química del lago, y además por lo cambiante en el tiempo donde existen momentos en los que la obra desaparece bajo la superficie para luego volver e emerger. Otro caso es el de *Partially Buried Woodshed*, en el que coloca una cantidad contundente de tierra sobre el techo de una cabaña de madera, la cual se mantuvo en pie quebrándose paulatinamente por el peso ejercido en ella hasta destruirse y caer como producto de la entropía.

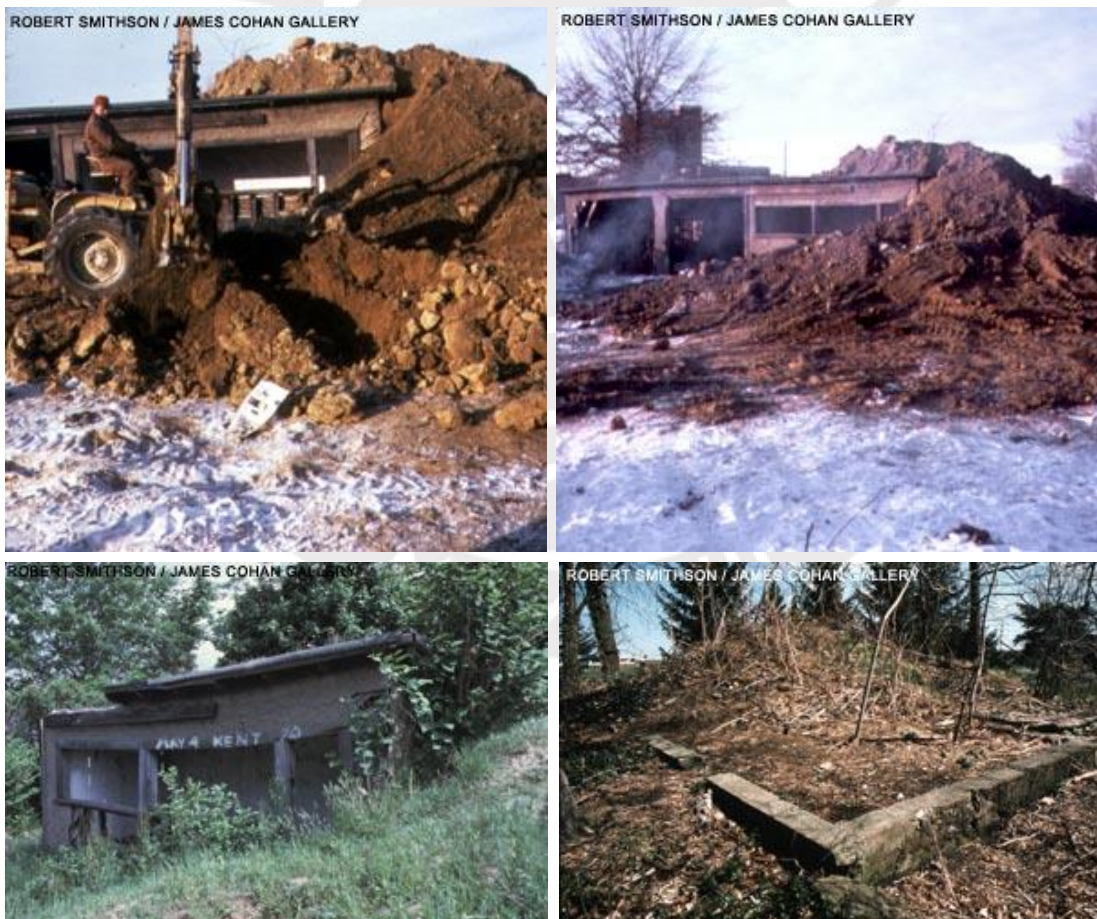


Figura 11. Robert Smithson, *Partially buried woodshed*, Kent State University, 1970.

“Al igual que la energía, la entropía es en primera instancia una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro.”

(P.W. Bridgman, The Nature of Thermodynamics En: Robert Smithson, 2009, p.28)

Como se ha mencionado, el trabajo que Smithson realizaba sobre la idea del tiempo en la historia involucra tanto su obra escrita como material. Si nos detenemos sobre el concepto de entropía se puede notar la congruencia que existe en la utilización del mismo, pues es un término extraído de la física y que habla sobre la “dispersión energética” que luego será traducido por el mismo como la condición del paso del tiempo sobre cualquier cosa, incluyendo el arte dentro de eso y la destrucción natural por medio de dicho proceso.

Expone a través de su ensayo “Entropía y los nuevos monumentos” publicado en Artforum, en 1966, una valoración sobre la materialidad y la condición de esta a través de las obras de sus contemporáneos como Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, Dan Flavin entre otros, donde las propuestas entraban en contacto con temas relacionados a la materialidad pues se utilizaba el acero, fierro, la luz o electricidad, incluso un nuevo uso del espacio expositivo, que Smithson relacionó con un nuevo tipo de monumentalidad:

“En vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hecho de materiales naturales como el mármol, el granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales como plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para las épocas, sino en contra de ellas. Más que representar los largos espacios de los siglos, forman

parte de una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundos.” (En: Robert Smithson, 2009, p.16)

Según esto se entiende que para Smithson no son necesarias las formas o categorías tradicionales desde el arte o la historia del arte para interpretar estas nuevas propuestas, sino que se encuentran otras formas de valoración que tienen que ver con el tiempo, espacio y lugar, con conceptos que se forman de manera intrínseca a los propios objetos y su condición de nuevos monumentos, aquellos que trascienden la estricta condición moderna de periodicidad.

Otra de las aproximaciones a la idea de entropía se da a través del artículo titulado “*Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*” publicado en Artforum, hacia 1967 donde describe a modo de relato el recorrido que realiza por Passaic y los descubrimientos sobre la nueva forma de monumentalidad. Estos nuevos monumentos en realidad están constituidos por elementos de carácter industrial, algunos incluso en calidad de residuos, a los cuales atribuye una condición atemporal o de eternidad, aquello que puede llamar futuro pero que se encuentra en ese “pasado no-histórico”.

El último monumento descubierto en su recorrido es una caja de arena del parque de niños, la que le sirve para ejemplificar de forma más didáctica la definición de entropía.

“Ahora quisiera demostrar la irreversibilidad de la eternidad utilizando un cándido experimento para probar la entropía. Imagine con su ojo mental la caja de arena dividida a la mitad, con arena negra de un lado y arena blanca del otro. Tomamos a un niño y hacemos que corra cientos de veces en la caja de arena, en el sentido de las manecillas del reloj, hasta que la arena se mezcle y

comience a ponerse gris; después de eso lo hacemos correr en el sentido contrario. El resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de mezclanza y un aumento de entropía” (En: Robert Smithson, 2009, p.94-95)

El ejemplo permite entender la idea de entropía como una condición irreversible, no en el término exacto, es decir que no restringe que algo pueda volver a realizarse o realizarse de en sentido inverso, sino que siendo posible esa acción no retornará a su estado original.

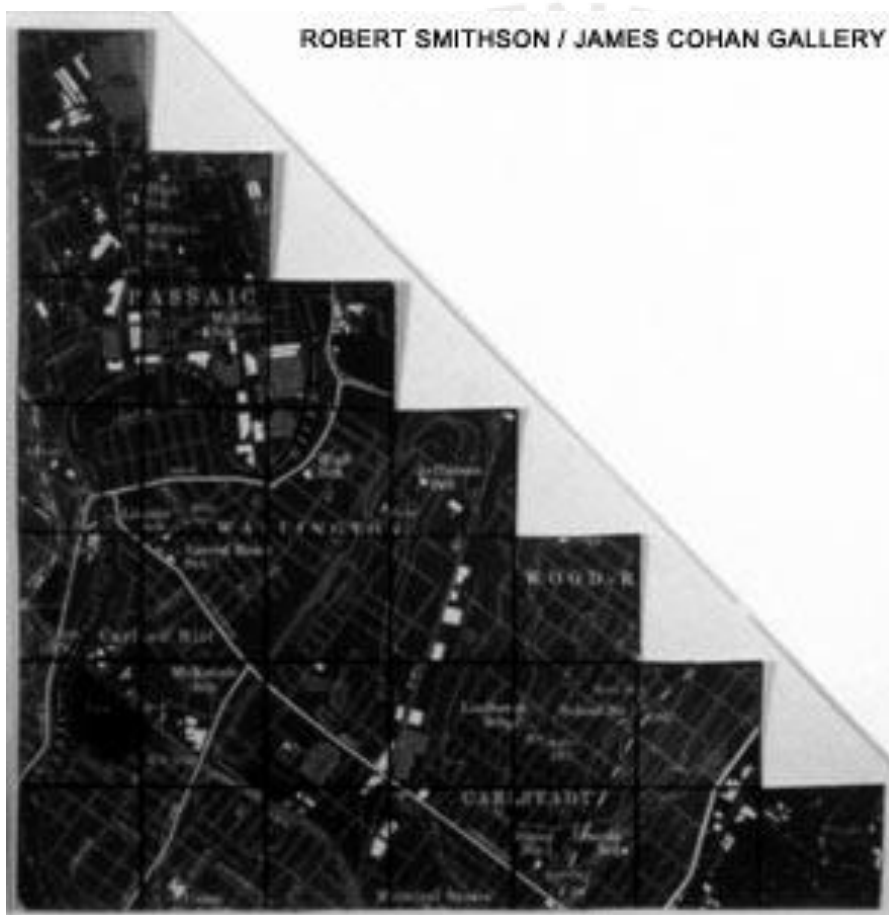


Figura 12. Robeth Smithson. Mapa con la región de los monumentos. Extraído de Monuments of Passaic, 1967, New Jersey.

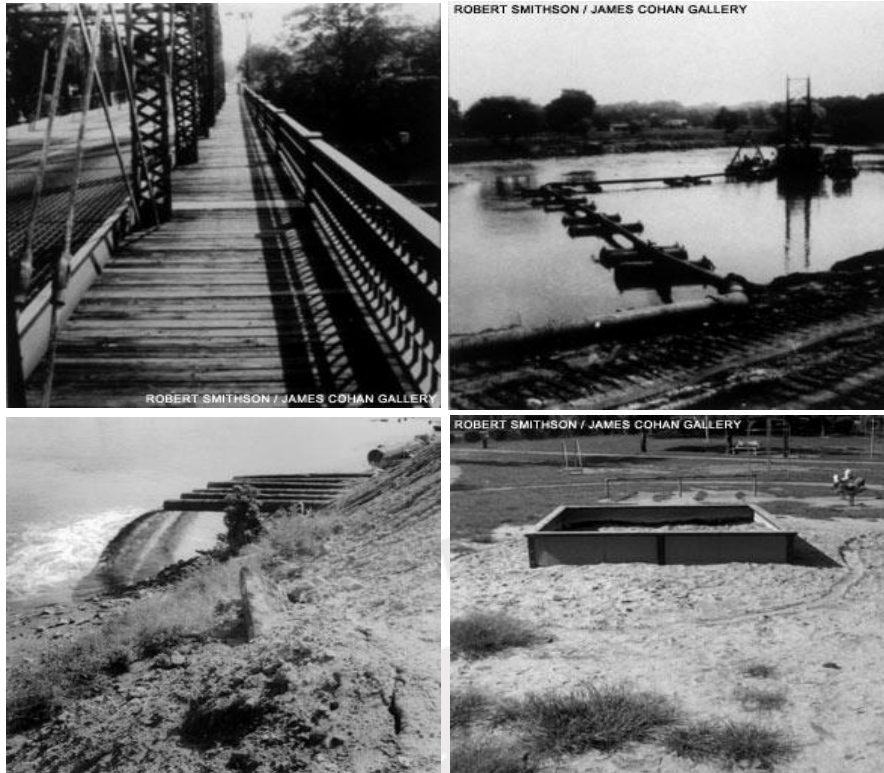


Figura 13. Robert Smithson. Fotografías de algunos de los nuevos monumentos descubiertos. Extraído de *Monuments of Passaic, 1967, New Jersey*.

El trabajo sobre el tiempo en el sentido de la postperiodización, es decir tratando de salir de la condición moderna de periodos, permite entender la obra como un sitio arqueológico en palabras de Shapiro, tanto en el significado ordinario como a nivel de pensamiento y práctica. Al mismo tiempo y como ya se ha mencionado, el interés particular de estas propuestas teóricas se daba también a través del análisis de aquellas obras consideradas arte prehistórico, las que más allá de escribir bajo los términos modernos dejaron huella y en ese sentido escribieron con la tierra misma.

Otro enfoque de puesta de práctica de los mencionado es posible reconocer a través del proyecto fotográfico *Hotel Palenque*, realizado en 1969 en la ciudad de México, y que fue expuesto y descrito en 1972 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah.



Se realizó una narración acompañada de las fotografías que tomó años atrás, las que utilizó para destacar aspectos del hotel del mismo nombre y cuyas reflexiones contaban con una apreciación entrópica en un sentido descriptivo donde el edificio aparece con imágenes seleccionadas intencionalmente y con mucha precisión lo que permitió a Smithson recorrer su morfología a través de tiempos, contextos, funciones, que no estén ligadas a las características específicas del lugar, sino a proyecciones a partir de su experiencia y percepción.

También se puede ver la aproximación desde las herramientas de la arquitectura sobre el edificio, a partir del uso de encuadres que identifiquen elementos arquitectónicos y el uso de la terminología como fachada, ventana, cubierta, muro, etc; además de hacer referencia a condiciones constructivas y finalmente la utilización de dibujos como planimetrías para acercarse a las ideas que buscaba transmitir.

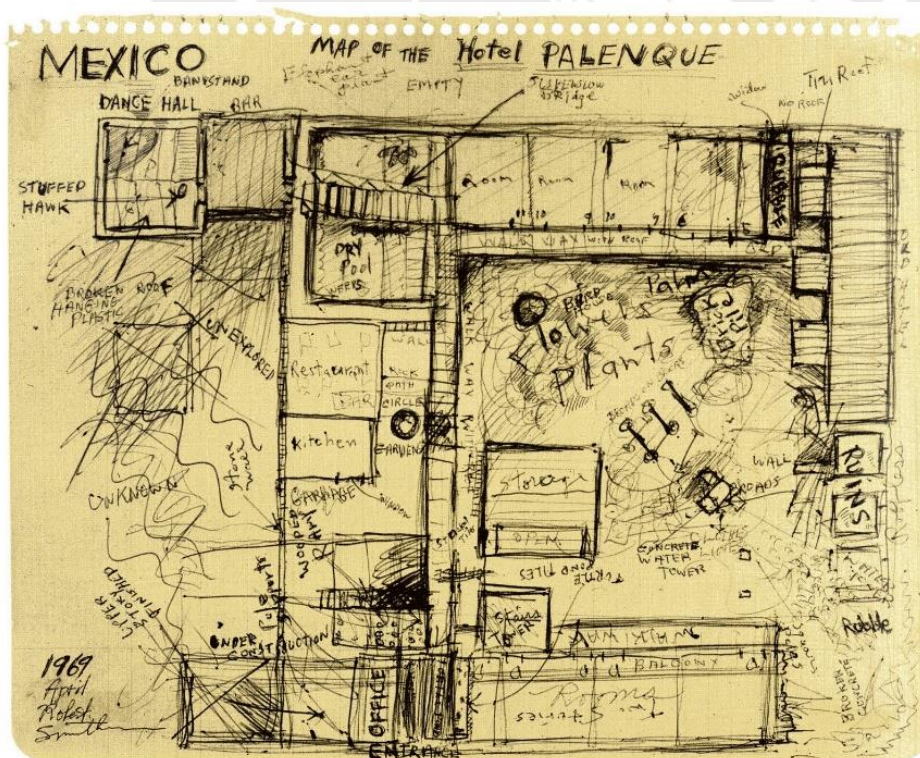


Figura 14. Robert Smithson, Mapa del Hotel Palenque, 1969. Tinta sobre papel, 8” x 10”.

“Esta es una de las ventanas más interesantes del hotel. Tiene vista al exterior, aunque aquí no se pueda ver porque los nativos queman el follaje tropical ... Pero si miran a través de esa niebla... Si pudieran ver allá al fondo a lo mejor alcanzarían a ver una parte de las ruinas de Palenque, los templos, los observatorios mayas y otras maravillas construidas por los indios antes de la llegada de los españoles. Tengo la sensación de que el hotel ha sido construido con el mismo espíritu con el que los mayas construían sus templos. Muchos templos cambiaban sus fachadas continuamente: es como si hubiera fachadas encima de fachadas que se superponen a fachadas, fachadas sobre fachadas...”



“Aquí vemos el lugar en que la orquesta tocaba, una curva... que es una curva... una curva que se curva, en realidad. Creo que la silla que dejaron ahí es más bien conmovedora porque evoca la fugacidad del tiempo y del universo, y desde ella también se tiene una vista mejor de la estructura de madera del techo. Me parece que se trata de una construcción extraordinaria, así que cuando estén ahí en Palenque, asegúrense de ir a verla.”



Figura 15. Robert Smithson, textos e imágenes extraídos de *Hotel Palenque*, 2011.

Se podría decir entonces que Tambo Colorado, en su condición de sitio arqueológico y a pesar haber sido construido en una época y por una cultura inexistente en la actualidad (entre 1450 – 1532 d.C) permite desde las características de su arquitectura, construcción y materialidad –y precisamente por ser un sitio de extrañeza particular- la posibilidad de generar una lectura desde el aspecto con el que hoy se manifiesta, esto debido al paso del tiempo y a su paulatino desgaste.

A través de las ideas de entropía y de la post-periodización, este vestigio arquitectónico puede ser resignificado y puesto en valor nuevamente.

Esto permite realizar un análisis a nivel del sitio, de la relación con el contexto en tiempo real - presente - y en el proceso de su desgaste y de esa forma permanecer en aquellas superficies temporales desde lo experimentado más que en lo histórico.



Figura 16. Tambo Colorado. Archivo personal. 2016.

### 3. La Deriva Situacionista como procedimiento

“Las interpretaciones del espacio que se pueden forjar en la mente están limitadas a lo que seamos capaces de conocer y comprender. Lo que pretende insinuar con esa aseveración es que, aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad preceptiva de él” (En: Walkscapes, 2013, p.38)

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el complejo de Tambo Colorado es en esencia un objeto arquitectónico histórico, cuya importancia recae en una aproximación mensurable a partir de los hallazgos y estudios arqueológicos y que además es materia de indagación y discusión desde la disciplina de la arquitectura y su condición en el contexto del presente.

Su descripción abarca también el entorno geográfico, cuya pertinencia en el análisis recae a nivel de las estrategias de emplazamiento que se pueden extraer de la ubicación. En ese sentido es posible indagar sobre algunos conceptos transversales, que extraídos de los estudios históricos y arqueológicos sobre los vínculos que esta cultura establecía con la geografía -por lo general ligados a aspectos de orden sagrado- permiten traerlos al presente y evidenciar a partir de esta otra lectura su permanencia, legitimidad e incluso vigencia en la actualidad.

Si bien la Deriva Situacionista se puede leer a partir de instrucciones o un manual que la define, es importante entender que se daba en un entorno de exploración psicogeográfica, el que según las propias definiciones extraídas de los manifiestos Situacionistas, la

psicogeografía consistía en el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”.

En ese sentido, la mirada o interpretación psicogeográfica se encuentra en relación directa con el lugar, a escalas diversas y en instancias diversas que responden a una acción lúdica sensorial y experimental, dirigida por la acción del andar como caminata o relato continuo.

Para lograr esta aproximación basada en la experiencia directa con el lugar son necesarias dos instancias o momentos en el proceso. La primera referida al concepto de **Entropía** trabajado por Robert Smithson, ya mencionado en el capítulo anterior y, por otro lado, la aplicación del método de la Deriva planteado por los Situacionistas, por medio del cual se realizan recorridos ininterrumpidos en la ciudad (en el caso de los situacionistas) con la finalidad de descubrir diferentes modos de habitarla u ocuparla. Cabe destacar que ambas se extraen de prácticas artísticas.

Si bien se hace mención y énfasis en los postulados de la Internacional Situacionista, esta agrupación fue producto de una serie de momentos previos que marcaron paulatinamente la construcción de esta última, en la que uno de los personajes comunes sería Guy Debord.

A modo de síntesis se podría datar desde la aparición de las primeras incursiones urbanas realizadas por los Dadaístas, quienes -hacia 1921 dirigidos por André Breton y Tristan Tzara, entre otros-; realizan acciones públicas en lo que llamarían la “ciudad banal” en las que se llevaba la *flâneur* parisina, la que se centraba en el deleite de lo insólito hacia una acción estética. Más adelante se dará la caminata, esta vez denominada *deambulación*, que marcará la diferencia y el paso de Dadá hacia el surrealismo, pues se

dejará de lado los espacios controlados para dirigirse hacia el campo o territorios “vacíos” con la finalidad de ingresar a estados de hipnosis y desorientación que les permita entrar en el inconsciente del territorio mental, esto también influenciado por los recientes fundamentos del psicoanálisis.

Hacia inicios de la década de 1950, aparece la Internacional Letrista quienes publicarían Potlatch que, aunque no tuviese una alta circulación comenzó a utilizar las terminologías de deriva o psicogeografía, y será luego la que se convertirá en la Internacional Situacionista a partir también de la confluencia de otras agrupaciones como el *Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista*, quienes se oponían a una idea estrictamente funcionalista, o la *London Psychogeographical Association*.

Este grupo verá en la acción del perderse dentro de la ciudad como una respuesta en contra del arte convencional y más bien como una expresión estética y política, enmarcada además en el sistema capitalista de posguerra.

El círculo de personas que conformaban estas agrupaciones eran de diversa índole, pintores como Asger Jorn, Giuseppe Pinot Gallizio, músicos como Walter Olmo, desde lo político como Mustapha Khayati o Ivan Chtgheglov cuyo pseudónimo era el de Gilles Ivain, quien escribió en el primer número de la revista *Internationale Situationniste* en junio de 1958, sobre la arquitectura:

“La arquitectura es el modo más sencillo de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer soñar. No se trata tan solo de articulaciones y modulaciones plásticas, expresiones de una belleza pasajera, sino de una modulación influyente, que se inscribe

en el eterno arco de los deseos humanos y del progreso en el cumplimiento de los mismos.

La arquitectura del futuro será pues un medio de modificar las concepciones actuales del tiempo y del espacio. Será un medio de conocimiento y un medio de acción” (En: Situacionistas, arte, política, urbanismo, 1996, p.15)

La confluencia de estas diferentes ópticas, de diversas corrientes de pensamiento se trasladan hacia la ciudad, la arquitectura, el arte, la poesía, el cine, acciones en las que se articulan las definiciones de todas con algunos énfasis; la arquitectura desde sus herramientas de lectura proporciona una mirada muy concreta sobre los espacios a los que la Internacional Situacionista también se enfrentaría.



Figura 17. Ivan Chtgheglov (Alias Gilles Ivain) *Métagraphie*, 1952.

Cuando Debord, miembro principal de la Internacional Situacionista (IS), habla sobre los recorridos que realizó en algunas ciudades como París, hace referencia a la deriva como el dejarse llevar por las situaciones encontradas en el recorrido, se puede decir que tiene que ver con lo espontáneo, con la percepción del individuo que realiza la acción, con la no planificación, también, con la desorientación; todo ello debido a la secuencia de acciones ocurridas desde inicios de 1920, como se mencionó. Esto genera a su vez algunos campos de reflexión en torno al acto de perderse como un valor.

Constant, quien participó activamente en la IS, desarrolla como el *Principio de la desorientación* cuatro situaciones que explican la diferencia entre la relación ciudad-habitantes a partir de la organización de la sociedad: *El espacio estático*, sociedad utilitarista cuya relación con el espacio se da a partir de la orientación; *el espacio dinámico*, sociedad lúdica en la que prima el ocio y por tanto el espacio necesita ser variable y móvil; *el laberinto*, en el cual la desorientación se encuentra dirigida por un solo camino que se debe encontrar; y *el laberinto dinámico*, que responde a una sociedad lúdica donde la idea de “perderse” encuentra sentido en “encontrar caminos desconocidos”

Si bien los conceptos planteados pueden tener una connotación utópica, en el sentido de ser pensados para un tipo de sociedad específica como es la que menciona Constant (una sociedad no utilitarista donde las personas no trabajen), la reflexión es aplicable y sirve para el espacio de trabajo de Tambo Colorado, debido a las características geográficas, espaciales respecto a su arquitectura, la lejanía de un centro urbano, la acción de la visita como una actividad de ocio y la repetición de esta acción por diferentes visitantes propiciando la diversidad de comportamientos.



De esta forma la Teoría de la Deriva, fue uno de los procedimientos de la Internacional Situacionista que tomó como técnica la acción del andar, y a través de ella la aproximación a situaciones de carácter psicogeográfico.

“La actividad de andar a través del paisaje con el fin de controlar la grey dará lugar a una primera mapación del espacio y, también, a aquella asignación de los valores simbólicos y estéticos del territorio que llevará al nacimiento de la arquitectura del paisaje. Por tanto, al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la obra, que más tarde desarrollaran los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la flanerie antiartística que cruza todo el siglo xx” (En: Walkscapes, 2013, p.33)

Fue elaborada por Guy Debord y descrita a modo de manual en el #2 de *Internationale Situationniste* (1958), en el texto se explica la connotación que tiene, los espacios de trabajo, las posibilidades y restricciones, así como las proyecciones hacia nuevas formas de análisis incluso en *futuros contextos*<sup>6</sup>.

La característica fundamental de esta práctica consiste en generar una re-lectura de la ciudad, en lo funcional y también en lo formal. Esto se apoyaba en las *situaciones* urbanas

---

<sup>6</sup> Sólo algunos años más tarde Robert Smithson realizaría sus propias derivas en espacios más o menos geográficos, trabajando diversos tipos de soporte como el video para establecer relaciones entre el recorrido, la percepción y/o desorientación real o imaginaria a través de los elementos del lugar y lo que ellos evocan en la relación tiempo-espacio. Por otro lado, también se pueden mencionar las derivas realizadas por el grupo Stalker, en Italia ca. 1990, en los que se proyectaban recorridos transversales a la ciudad de Roma y otras, para confrontar los bordes urbanos y geográficos, cuyos resultados se evidencian en mapeos y fotomontajes también sobre la percepción del recorrido realizado.

que ellos descubrieran y que estaban más apoyadas en el uso espontáneo del espacio de sus habitantes que en factores geográficos o económicos.

Para la IS, la ciudad no era sólo aquella estructura articulada e impuesta por un grupo de personas que disponían el cómo debía utilizarse el espacio habitable, sino que contrariamente a eso, la ciudad cobraba vida a través de sus habitantes y eran ellos los que determinaban realmente la “forma” de esta, es decir que era posible reescribir a partir de estos comportamientos una nueva cartografía, e incluso más de una.

“Los planos de Debord y los planos convencionales utilizados en su elaboración constituyen dos formas incompatibles de representar el mismo territorio, ofreciendo cada uno una lectura determinada, no solamente de la geografía, sino también de la historia de la ciudad.” (En: Situacionistas, arte, política, urbanismo, 1996, p. 55)

Como mencionan en el texto que describe la práctica, el azar es fundamental al realizar la deriva, si bien es posible prepararse por medio de planos o mapas dependiendo de la búsqueda, es más recomendable generar el recorrido de manera espontánea según el territorio o emociones desconcertantes, tomando en cuenta que ambas entran en juego durante la deriva, pues es difícil aislar una de la otra.

“La exploración de un espacio fijado previamente supone por tanto el establecimiento de las bases de partida y el cálculo de las direcciones de penetración. Aquí interviene el estudio de los mapas, tanto mapas corrientes como ecológicos y

psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismo.” (En: Deriva Situacionista, 1958)

Otra de las características de la deriva tiene que ver con el registro que se realizaba, es decir, la forma de representación que articula lo mencionado. Para la IS, fueron los planos elaborados por Guy Debord con la ayuda de Asger Jorn, *Discours sur les passions de l'amour* y *The Naked City*, donde se traduce a modo de “islas” la nueva organización psicogeografica de la ciudad vista a través de las derivas realizadas, contrarios a los planos cartográficos o administrativos

“Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, vistas aéreas y derivas experimentales, una cartografía influenciada inexistente hasta el momento...” (En: Deriva Situacionista, 1958)

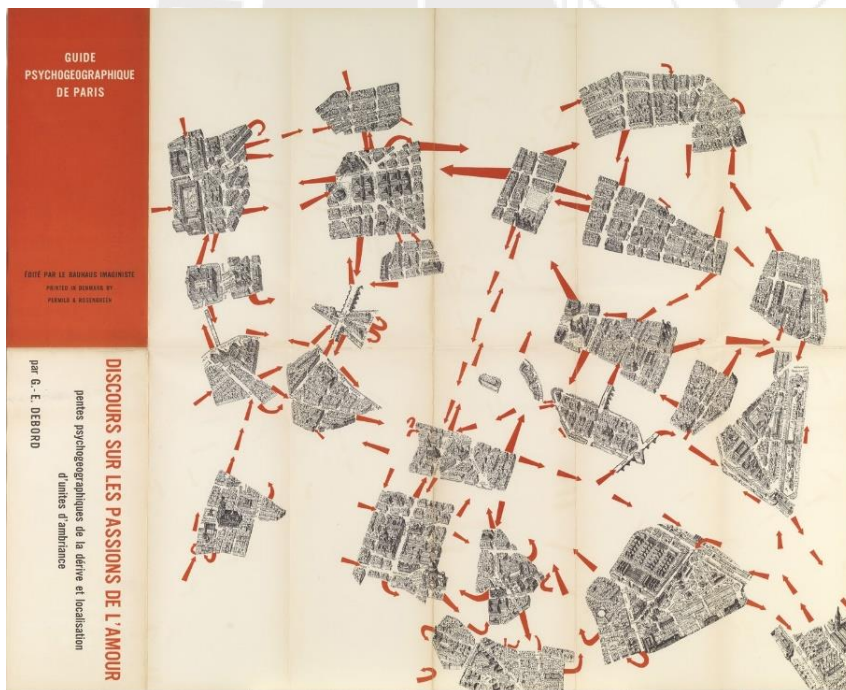


Figura 18. Guy Debord, Guide Psychogéographique de Paris, 1957.

Si bien, hasta ahora se entiende que la deriva fue una práctica que nace desde una acción artística sobre un campo arquitectónico y urbanístico reflejado en la ciudad, la investigación busca generar el traslado desde la acción que se dio sobre la ciudad hacia la arquitectura en ruina, entendida como los vestigios de la arquitectura precolombina ya mencionada.

En ese sentido en este trabajo se toma la consideración también planteada por la deriva situacionista sobre el estudio o análisis de los mapas previo a la salida de campo -debido a que este nuevo recorrido se genera en diferentes escalas territoriales, alcanzando ver el valle y la conformación de la geografía más relevante como son las montañas y el río, así como la escala personal en la que es la propia conformación arquitectónica de los recintos y espacios la que dicta el andar según las nuevas cualidades espaciales a través de la percepción que se puedan descubrir.

La puesta en práctica del procedimiento requiere entonces de la organización de los pasos mencionados y aplicados al caso dado, en primer lugar, del estudio de los mapas y planos para establecer los límites de la puesta en práctica; en segundo lugar, la ruta como relato que describe la aproximación al sitio, desde la llegada y como punto de partida y transcurrir en el objeto arquitectónico.

Finalmente, la situación construida pone en manifiesto una forma de percepción del lugar, que busca **ser lo más objetivo y desprejuiciado** y que en ese sentido construye una primera mirada del lugar de estudio, sin perjudicar ni limitar las posibles otras respuestas a partir de los recorridos y miradas de otros visitantes.

### **3.1. Los mapas y la escala del sitio**

Los mapas, entendidos como una representación gráfica, permiten organizar a diferentes escalas la información sobre un lugar. Para el caso de estudio se proponen tres diferentes mapas y/o planos, dos a una escala aérea o satelital que permite tener una visión amplia del sitio y uno también a una escala aérea pero esta vez referida a una planimetría con la finalidad de observar las características propias del espacio arquitectónico elegido.

Para uno de los primeros casos fue posible extraer una fotografía satelital del valle que corresponde al año 2016 y así tener un panorama general del lugar. Esta imagen elegida coloca al valle según la orientación en eje con el norte, haciendo que el río se configure como un trazo diagonal en el mapa, donde también se descubre el final o inicio, de manera casi perpendicular al río, de dos cadenas de montañas, se podría entender que tienen una posición como de enfrentamiento a nivel visual.

Además, se puede extraer de la fotografía los elementos que componen el valle, como las cadenas de montañas, el río, los sembríos que se posicionan al borde el río y quizás realizando un esfuerzo mayor algún atisbo de construcción, ya sea antigua o moderna, lo que indica que la imagen elegida, que muestra parte del valle, es una muestra de un sitio que ha tenido o tiene aún intervención del hombre, trazos evidentes de cultivos y una línea muy delgada y sinuosa que nos indica la existencia de un camino.

A esto se suma que esta agrupación de flora que acompaña al río demuestra que el territorio es árido hacia las montañas, constatando su cercanía al desierto de la costa.



Figura 19. Fotografía satelital de parte del valle del río Pisco, al centro Tambo Colorado. Archivo personal. 2016.

Un siguiente mapa, de características más abstractas e interpretativas, permite la homogenización de la imagen para representar y poner en evidencia algunos de los factores antes mencionados con la posibilidad de encontrar otras características y/o quitar las capas de información por ahora no relevantes.

Este mapa se encuentra también en la misma orientación, pero esta vez conformado por líneas que representan los niveles o cotas de la geografía. Se puede entender a partir de la densidad que conforman las líneas, de la sinuosidad con que cada una se desenvuelve respecto a la otra, una regularidad que se interrumpe con la aparición del vacío o pausa en términos más metafóricos, donde la ausencia de líneas significa la horizontalidad temporal, nada sube o nada baja por un periodo de tiempo si imaginamos el recorrido en el lugar, no es casualidad que esta característica se encuentre referida a la ruta que sigue el río, el que ha ido modelando la superficie según sus ritmos y temporalidades.

En ese contexto se inserta Tambo Colorado, como un elemento ajeno y con una aparente forma no congruente con el lugar, pero que puede ser leído desde esta escala como un centro que mira y que se deja mirar, que se ubica como pausa también y que a pesar de ello mantiene en una tensión con los elementos que lo rodean, a una escala y distancias cercanas, así como lejanas según la posición de quien observa.

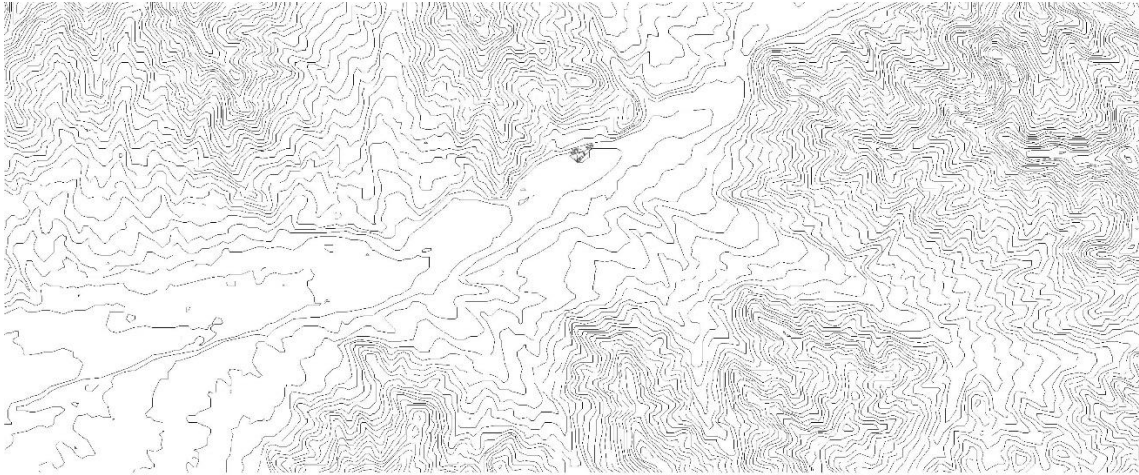


Figura 20. Plano con curvas de nivel que representan la zona seleccionada en la fotografía satelital. Producción y archivo personal. 2016.

Una tercera aproximación implica la reconstrucción planimétrica de los vestigios de las estructuras principales de Tambo Colorado, es decir la zona que puede ser considerada palacio Inca, en ese sentido se ha tomado como referencia el plano elaborado por Max Uhle en 1901, quien hacia esa época visitó, registró y analizó el conjunto dentro del estudio de culturas precolombinas que se había propuesto.

Sin embargo, este plano no corresponde con la realidad de la actualidad debido al paso del tiempo y el paulatino deterioro que ha sufrido, por ese motivo fue tomado como base y además se realizó una corroboración a partir de un levantamiento en el lugar actual, sin

afán de análisis ni reconstrucción sino sólo como un registro representativo del vestigio arquitectónico a la fecha.

Si bien el plano dibujado por Uhle abarca una extensión mayor, en este caso y como ya se mencionó, se buscó hacer énfasis en las dos estructuras mayores, la que se encuentra confrontada al río y a la montaña, estas son además las que permiten la organización del espacio vacío o plaza entre ambas, insinuando la idea de un camino que las atravesase o de un espacio central más privilegiado.

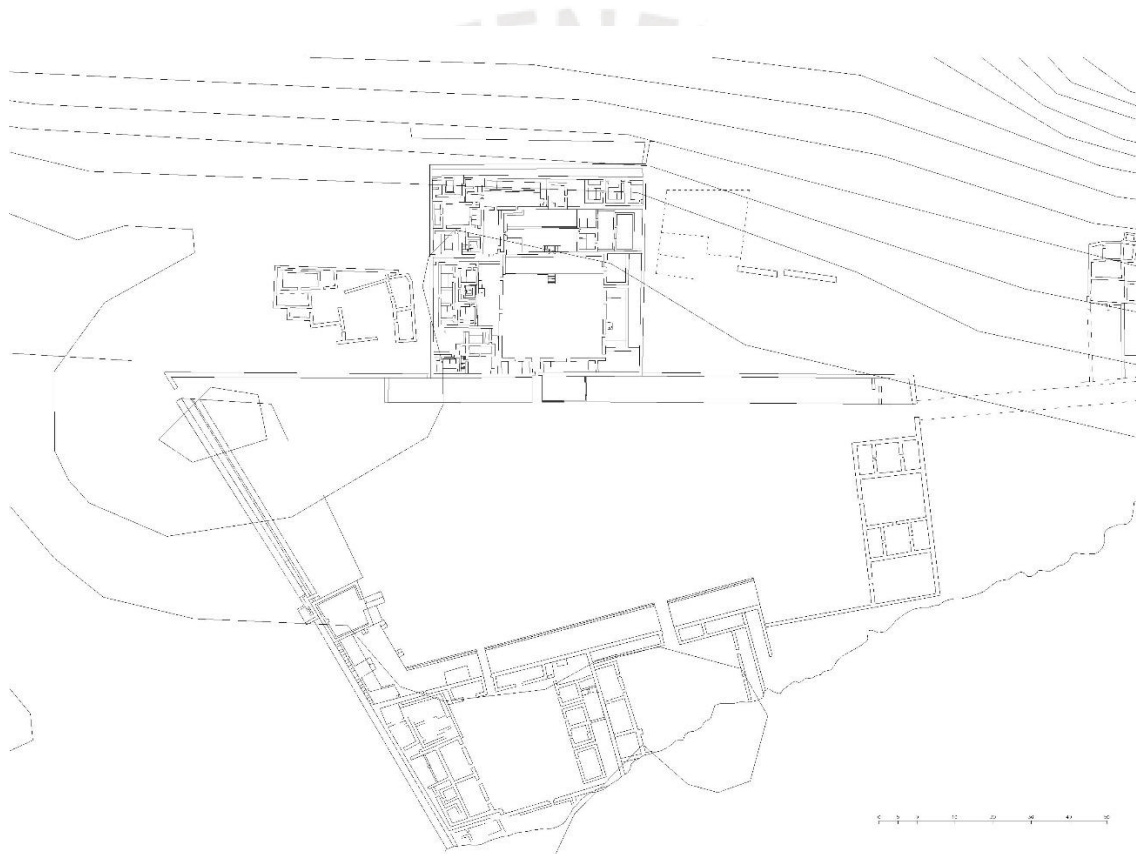


Figura 21. Plano del Complejo de Tambo Colorado. Redibujo según características actuales en comparación al plano realizado por Max Uhle. Producción y archivo personal. 2016.

La elaboración de estos mapas y planos se organizan, como se mencionó al inicio, como parte de la preparación para la realización de la deriva, como parte del análisis y tratando



de seguir de manera objetiva la descripción Situacionista. De esta forma se convierten en el primer paso de aproximación y como primera entrada de análisis, las que serán puestas a prueba luego con la realización de la acción de la deriva misma, confrontándose a la percepción y relato de quién recorra el lugar.



### 3.2. La ruta como relato

“El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar” (Robert Smithson)

Como segundo momento de la aproximación al lugar a través de la deriva, se encuentra la ruta o dirección que se realiza como parte de la deriva misma. Si bien el énfasis en el análisis de las situaciones construidas se da en el sitio donde se encuentra el objeto arquitectónico, es decir en el mismo complejo; se propone la ruta desde una mirada más amplia, a modo de descripción o relato que construye el recorrido realizado hasta llegar a él. Esto se debe a que la forma del complejo arquitectónico también es entendida desde la distancia geográfica, teniendo la observación como acto de reconocimiento o búsqueda que se traduce en un texto.

\*

Partida de la ciudad de Lima rumbo al sur.

Llegada a la ciudad de Pisco.

Se toma el camino con ruta centro, por carretera libertadores.

La vía se dispone a la margen derecha del río Pisco por un valle estrecho que deja notar aún la aridez del desierto propio de la costa, pero esta vez no en las grandes extensiones de arena sino en las montañas que aparecen a lo largo del valle y que se van alzando en la medida que se ingresa.

El camino es acompañado también por otro que aparece por momentos, el camino inca, que incluso fue utilizado por la carretera actual al sobreponerla a la antigua en algunos de los tramos.

Unos 800 metros antes de llegar es posible ver Tambo Colorado. Desde este lugar un poco más elevado se observa todo el valle, las montañas, el río que se pierde hacia el fondo de la perspectiva y el complejo que se asoma como posado en una plataforma.

Desde ese punto se mantiene una vista constante de la arquitectura hasta llegar al ingreso, que se encuentra siempre abierto pero que te dirige a una zona de parqueo y parada obligatoria antes de continuar el recorrido por el propio complejo.

En este punto se hace una pausa para comenzar la caminata hacia los alrededores y sobre el mismo complejo arquitectónico, luego de pasar brevemente por un pequeño museo de sitio al que es posible ingresar sin necesidad de guía o restricción alguna.



Figura 22. Fotografía de la ruta, a lo lejos aparece Tambo Colorado. Archivo personal. 2016.

“Perderse significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio, de control por parte del sujeto, sino también la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros...En las culturas primitivas, por el contrario, si alguien no se pierde no se vuelve mayor. Y este recorrido tiene lugar en el desierto, en el campo. Los lugares se convierten en una especie de máquina través de la cual se adquieren **nuevos estados de conciencia**” (En: Walkscapes, 2013, p.46)

El recorrido es realizado en solitario, poco antes del mediodía y con un plano del lugar, como se mencionó en el capítulo anterior, en el plano redibujado se han considerado las estructuras arquitectónicas que organizan espacialmente el conjunto y la plaza central.

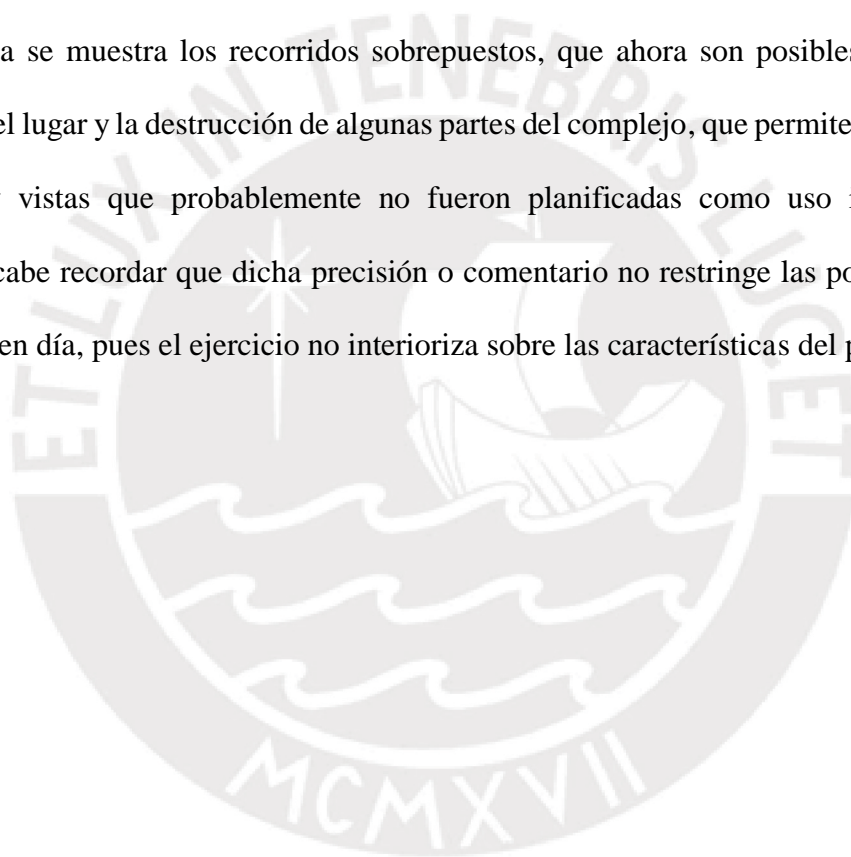
La caminata estará orientada de manera psicogeográfica, es decir aproximándose hacia los puntos de atracción según se va realizando la deriva a través de caminatas continuas o paradas que permitan entender el lugar. El recorrido es ininterrumpido, lo que no quiere decir que no sea posible volver sobre el mismo lugar debido a la configuración de la arquitectura, cuya lectura espacial se podría decir que es laberíntica, o incluso por la provocación propia de las manifestaciones de la psicogeografía.

Se desarrolla desde el punto de inicio o llegada al lugar, es decir que la ruta involucra un espectro más amplio que sólo el palacio, se recorre la plaza principal, conformada por los dos volúmenes arquitectónicos vistos antes en el mapa y se registran todos los lugares que generen interés, como se nota en el mapa que acompaña este relato. Se aproxima al río y montaña antes de ingresar a los recintos con mayor densidad identificados en el plano, lo que permite una relación de 1:1 con el sitio, donde se pierden los puntos de referencia, dando lugar a un espacio de pérdida e incertidumbre.

El recorrido determina en su continuidad dos situaciones generales que serán descritas más adelante y que tienen mayor resonancia en el espacio de mayor densidad.

Estas serán denominadas como momentos de **tránsito** y **contemplación**. Es a partir de ellos y su identificación que se trabaja el mapa o cartografía como herramienta metodológica, donde el recorrido se **dibuja sobre el plano previamente redibujado y estudiado, diferenciando a través de números las paradas y líneas los de contemplación**. (Anexo 1)

En el mapa se muestra los recorridos sobrepuestos, que ahora son posibles debido al desgaste del lugar y la destrucción de algunas partes del complejo, que permite recorridos, ingresos y vistas que probablemente no fueron planificadas como uso inicial. Sin embargo, cabe recordar que dicha precisión o comentario no restringe las posibilidades dadas hoy en día, pues el ejercicio no interioriza sobre las características del pasado.



### 3.3. Las situaciones construidas. La experiencia visual

La frase utilizada para la descripción de este subcapítulo será directamente recogida de las definiciones planteadas por la Internacional Situacionista para resignificar la idea de ciudad a partir de los acontecimientos que descubrieran a través de las derivas realizadas. En esos casos aquellas situaciones descubiertas fueron seleccionadas y organizadas a partir de esquemas, dibujos, collages, entre otros, que permitieron redefinir la idea de ciudad a través de una nueva cartografía o mapeo.

“Situación construida. Momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

Situacionista. Relativo a la teoría o la actividad práctica de una construcción de situaciones. Persona que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional Situacionista” (En: Situacionistas, arte, política, urbanismo, 1996, p. 68)

**Por otro lado, es también importante profundizar sobre un aspecto que se da en torno a la percepción, pues como se ha mencionado la acción de la deriva se da de manera intuitiva, dejándose llevar por los acontecimientos dados y que están además en relación a la persona que la realiza.<sup>7</sup>**

En ese sentido no se puede dudar que esta relación está influenciada por los sentidos en su totalidad, debido a que ninguno de ellos percibe el mundo de manera independiente

---

<sup>7</sup> Como se ha mencionado, no es posible desligar la acción de la fuente que la realiza, en cuyo caso son relevantes las características físicas como edad, sociales, de género. Sin embargo, es importante considerar también el estado en relación a lo emotivo, cognitivo o racional en el momento de la deriva, ya que influirá en la percepción y en el resultado de la experiencia. Esto si bien no comprende un método de medición puede evidenciarse en los resultados de la o las derivas.

sino que tanto tacto, oído, vista, olfato y gusto trasladan la información de manera automática, siendo la percepción visual la más inmediata, como menciona Pallasmaa sobre Merleau-Ponty “*Los sentidos se traducen uno al otro sin necesidad de un intérprete, se comprenden uno al otro sin necesidad de pasar por la idea*” y continúa Pallasmaa sobre la relación entre los sentidos:

“Todo entorno arquitectónico tiene sus cualidades auditivas, hápticas, olfativas e, incluso, cualidades gustativas ocultas. Son esas propiedades las que dan al percepto visual su sensación de completitud y de vida. Con independencia del carácter inmediato de la percepción visual, paradójicamente hemos tocado ya inconscientemente una superficie antes de ser conscientes de sus características visuales; comprendemos su textura, dureza, temperatura y humedad inmediatamente.” (En: *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, 2014, p. 60)

De esta forma, es posible generar a modo de reacción inmediata una respuesta sobre las circunstancias que nos rodean, en este caso un espacio arquitectónico con características específicas al lugar donde se encuentra.

Como se ha tratado de decir a lo largo de toda la investigación, la acción de esta deriva carece de referentes sobre el contexto histórico, social o **personal** y por tal motivo se refuerza la capacidad de relación perceptual.

Rudolf Arnheim, ejemplifica esta forma de análisis perceptual a través de un diagrama a través del cual indica como foco de atención T y los observadores A, B, C y D; donde el análisis será dispuesto sobre el objetivo, ignorando las diferencias generadas por los puntos de vista de los demás observadores, lo que daría un fondo común sin llegar a ver las particularidades; y en cuyo caso de ser necesaria una comprensión más profunda, entonces se incluirían los factores antes señalados, como contextos histórico, social e individual.

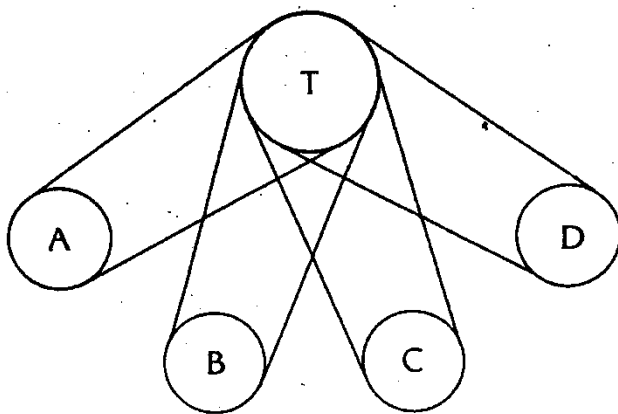


Figura 23. Rudolf Arnheim. Diagrama extraído de *La forma visual de la arquitectura*. 2001.

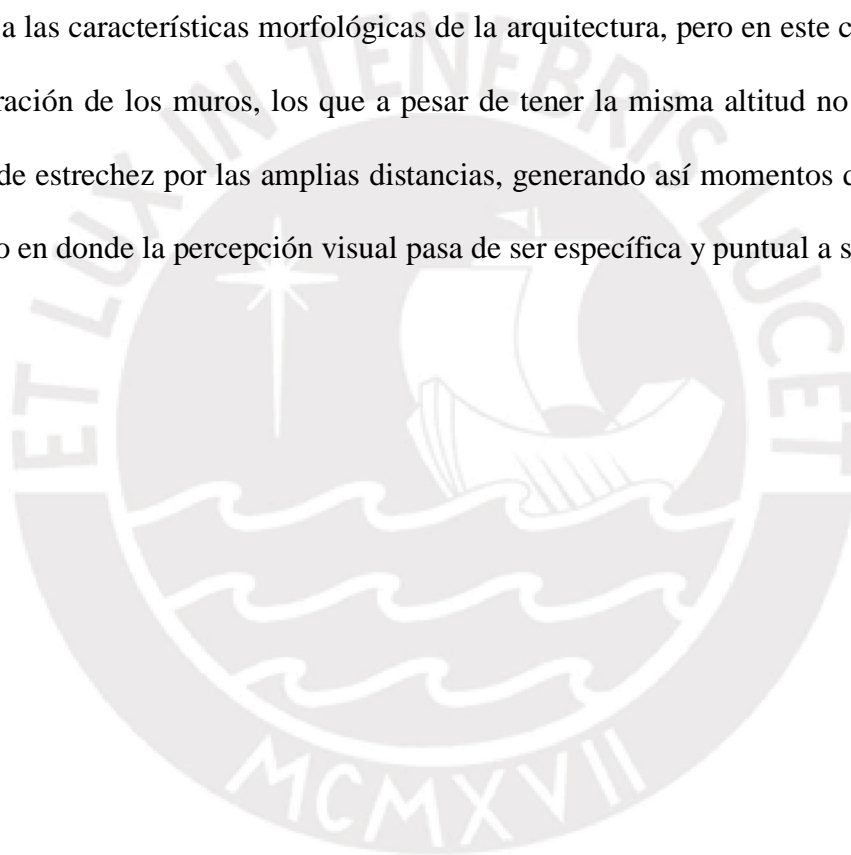
Este tipo de aproximación visual se diferencia de una construcción técnica de la imagen como la que se vería a través de Panofsky, cuyo valor radica precisamente en la configuración *a priori* y que contrariamente a eso, para el caso de estudio se busca una relación *a posteriori* donde prime la experiencia.

Regresando al caso de estudio, se identifican dos situaciones o tipos de relación con el lugar según la experiencia, a los que se denominará de tránsito y contemplación. La relación de tránsito es motivada por la disposición arquitectónica, como menciona



Arnheim “*el espacio está creado como una relación entre objetos*”, y esto influye en la **experiencia perceptiva, la que puede no ser consciente a plenitud pero que se manifiesta en nuestra conducta**; en este caso es dada por los largos pasadizos estrechos y continuos, acompañados por altos muros, los que promueven que la caminata sea continua hasta el corte de alguno de ellos y/o la aparición o irrupción de un espacio diferente.

En el caso de las situaciones o relaciones de contemplación se da bajo variables similares en cuando a las características morfológicas de la arquitectura, pero en este caso a partir de la separación de los muros, los que a pesar de tener la misma altitud no generan la sensación de estrechez por las amplias distancias, generando así momentos de pausa en el recorrido en donde la percepción visual pasa de ser específica y puntual a ser amplia y total.



#### 4. Redescubrimiento. Nuevas Lecturas sobre Tambo Colorado

El siguiente capítulo plantea de forma práctica la propuesta de la deriva sobre el caso de estudio. Como ya se dijo esta se presenta a través de las situaciones construidas sobre el lugar, las cuales son extraídas del método propuesto por medio de la deriva. En el caso concreto de investigación serán dadas a partir del recorrido realizado en el **complejo** de mayor jerarquía y **complejidad** espacial, denominado desde la perspectiva histórica como palacio.

Redescubrir es también mirar a través de la arquitectura el lugar, la geografía y el contexto, que intervienen en la percepción del recorrido. Es una interacción constante entre interior – exterior, tiempo – espacio. **Como parte de esa aproximación se definen algunos elementos del lugar que conforman el espacio de estudio y que son identificados a través de la acción de la deriva, estos configuran las situaciones construidas y responden a la experiencia psicogeográfica.**

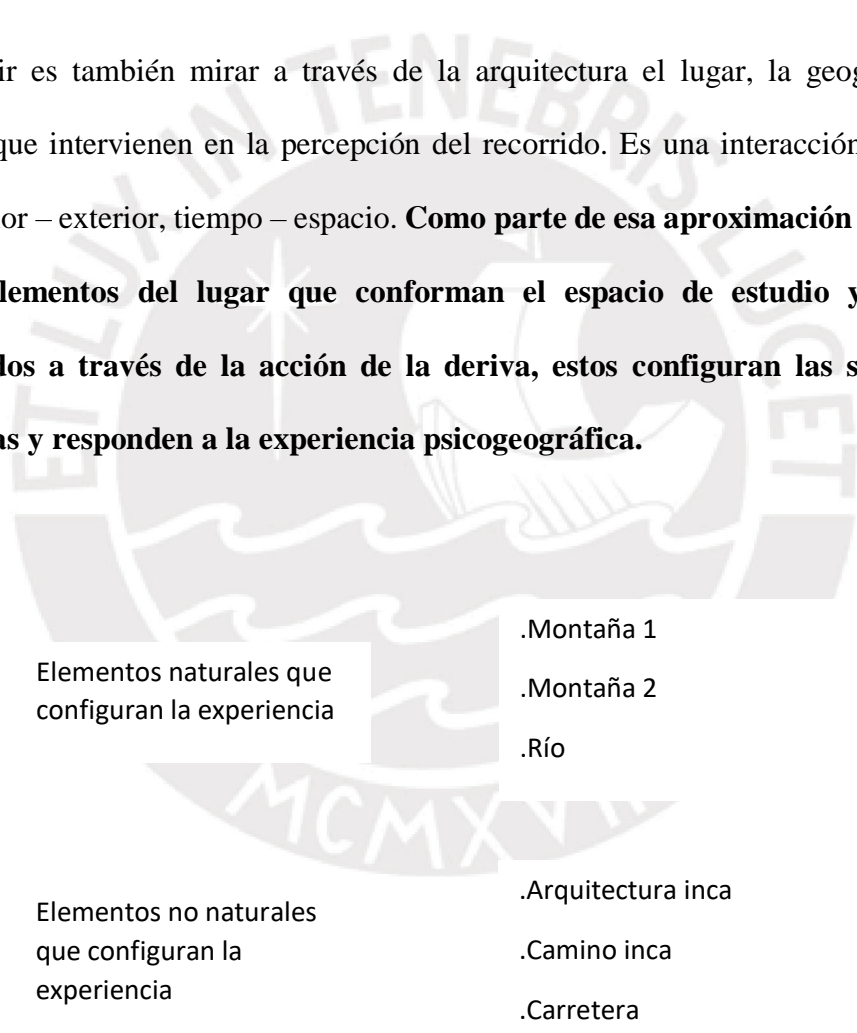


Figura 24. Esquema de configuración según los elementos contextuales del lugar. Producción y archivo personal. 2016.

Estos elementos identificados se conjugan a través de la experiencia para organizar el recorrido y responderán a la percepción de cada visitante a partir de su propia deriva según cada caso. Así mismo se extrae a modo de diagrama los factores morfológicos que responden a la arquitectura para el caso de la acción de la deriva en el edificio elegido, es decir el palacio, y a partir de ellos generar los parámetros para la selección de las situaciones construidas.

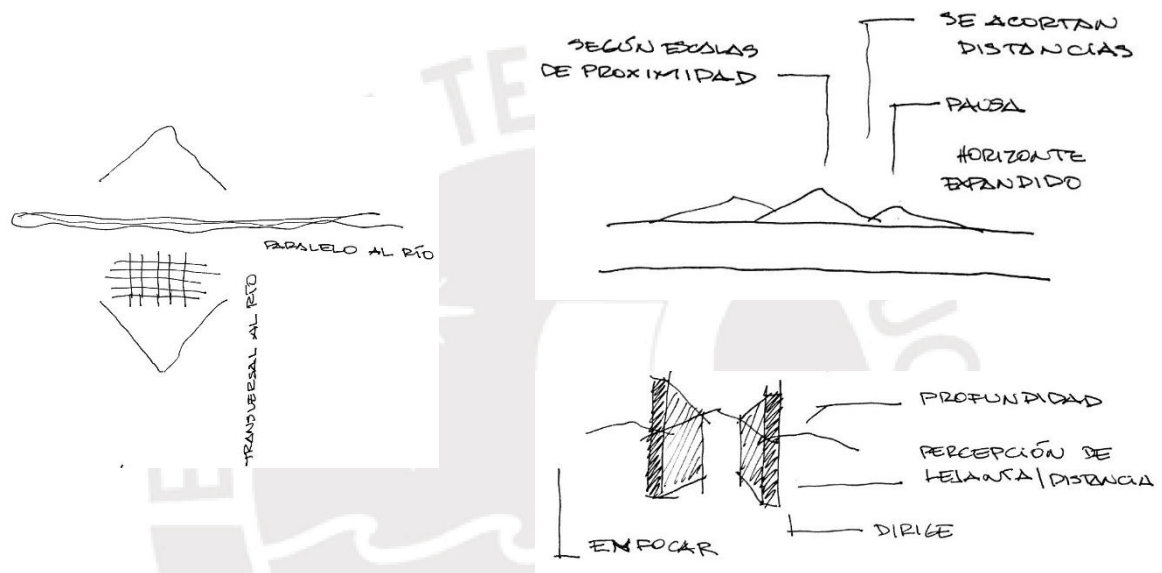


Figura 25. Diagramas sobre los elementos arquitectónicos en cuanto a su forma y la manera en la que interactúan con el lugar. 2016.

Considerando la secuencia de la deriva se eligieron diez puntos o situaciones construidas que organizan el recorrido según las variables antes mencionadas. Estas se grafican y ponen en evidencia a partir de planimetrías y fotografías que registran los momentos de pausa en el recorrido y el o los elementos que se conjugan en la experiencia y que influyen en la percepción visual. Cabe mencionar que estas se encuentran en relación de una escala

mayor que, aunque no se muestra consciente en la observación, es parte fundamental desde el contexto y forma parte de la percepción total del lugar (Anexo 2)

### Situación Construida 1 (Anexo 3)

Se da a partir de dos muros longitudinales que marcan la dirección de la mirada en ambos sentidos, la visual se genera a través de muros transversales hasta las dos montañas, hacia ambos lados.

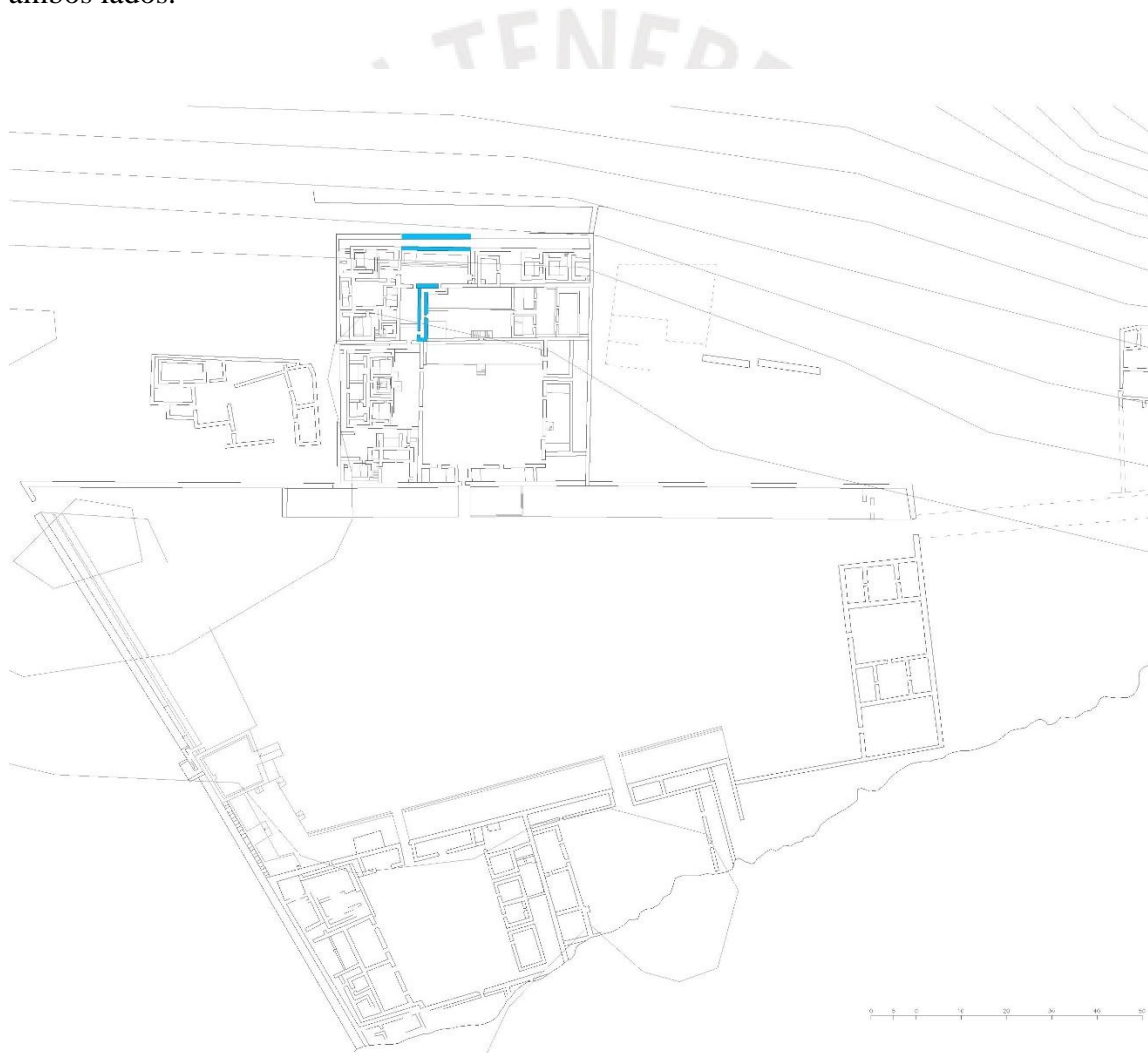


Figura 26. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 1. Producción y archivo personal. 2016.

### Situación Construida 2 (Anexo 4)

Se da en un espacio conformado por muros paralelos, cuya vocación tiene que ver con el tránsito pero que enmarca una de las montañas al momento de ese paso.



Figura 27. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 2. Producción y archivo personal. 2016.

### Situación Construida 3 (Anexo 5)

Se da a través de los muros paralelos que forman un recorrido, pero en este caso con algunas aberturas a lo largo de ellos, sin embargo, es predominante la visual hacia las montañas.



Figura 28. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 3. Producción y archivo personal. 2016.

#### Situación Construida 4 (Anexo 6)

Si bien comienza en dos muros paralelos genera una visual más amplia de la confrontación de los muros transversales con la montaña, en este caso la predominancia no se da por el enfoque como en los casos anteriores sino por la masividad del volumen de la geografía.



Figura 29. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 4. Producción y archivo personal. 2016.

### Situación Construida 5 (Anexo 7)

Se da en un espacio más abierto pero confinado por dos grandes muros, en este caso son los muros que quedan por debajo de la visual en conjugación con los dos más altos los que enmarcan de forma predominante a la montaña. Además de los muros cercanos, en este caso es uno de los más alejados y que configura la plaza el que también genera el marco central.

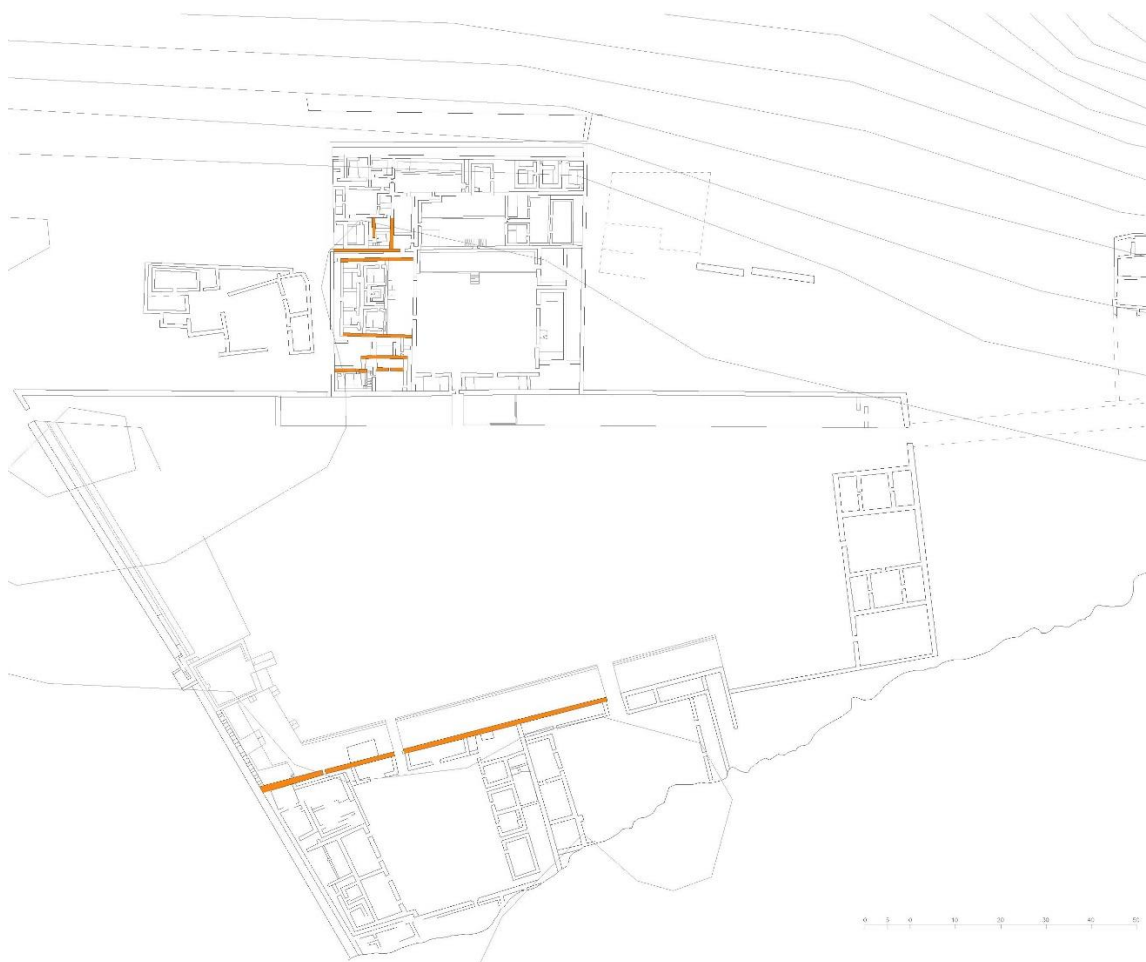


Figura 30. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 5. Producción y archivo personal. 2016.



### Situación Construida 6 (Anexo 8)

Se sitúa en uno de los puntos más alejados del recorrido, en un espacio completamente confinado por muros altos, los que sólo permiten tener un único punto visual, la montaña.

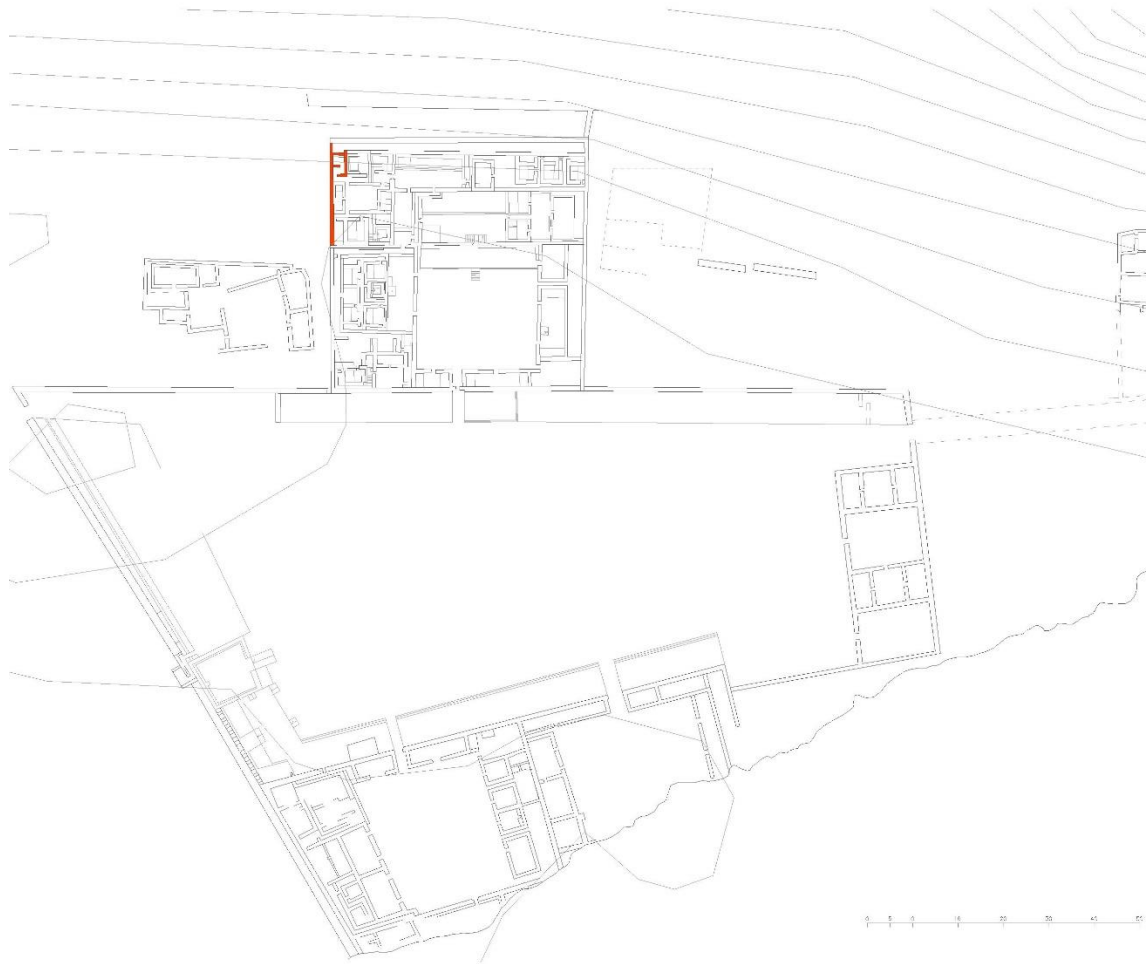


Figura 31. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 6. Producción y archivo personal. 2016.

### Situación Construida 7 (Anexo 9)

Se genera desde una visual más amplia, en donde no sólo se ve la montaña sino parte del valle y vegetación que acompaña al río.

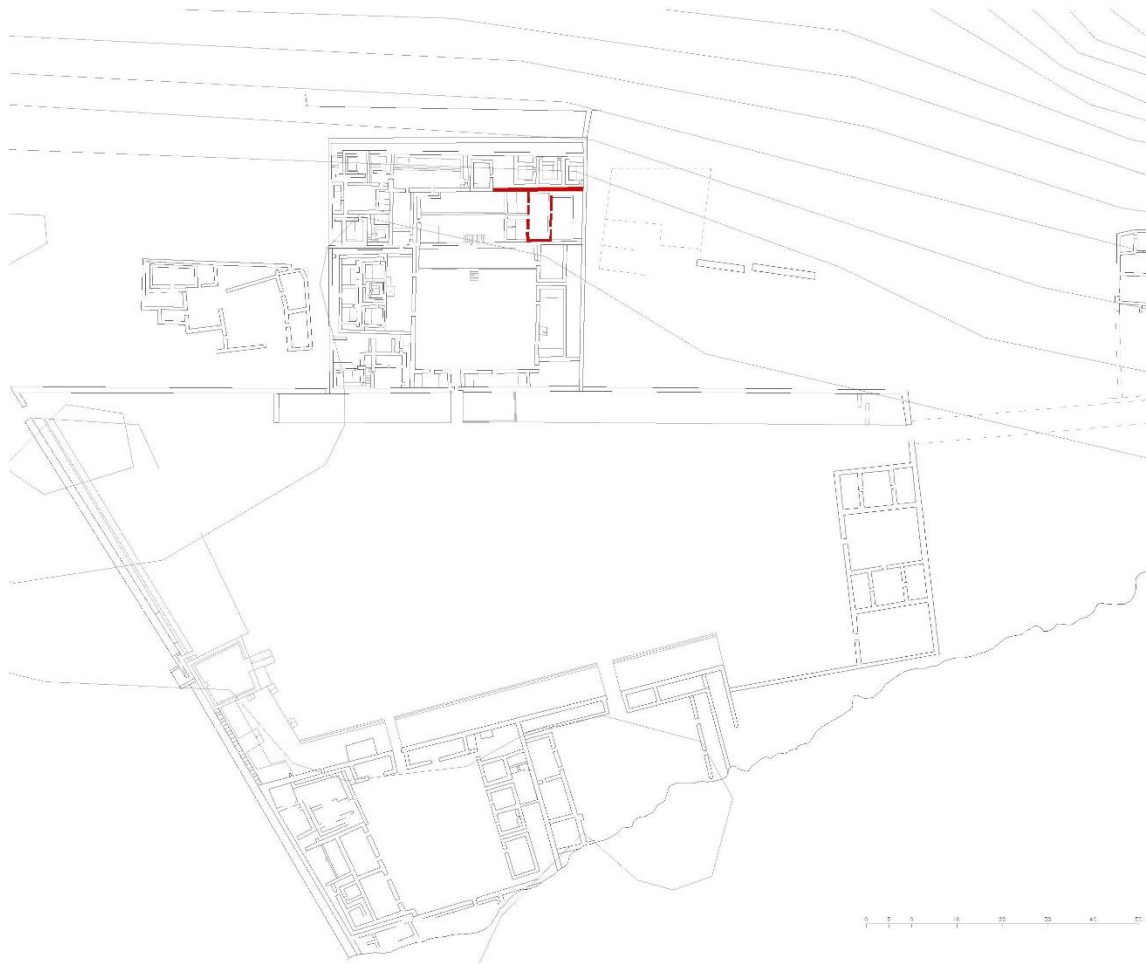


Figura 32. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 7. Producción y archivo personal. 2016.

### Situación Construida 8 (Anexo 10)

Se da entre dos muros paralelos, esta vez nuevamente más estrechos, pero a diferencia de los mencionados anteriormente este no es un espacio de tránsito, sino que se encuentra confinado por muros, la visual es enmarcada nuevamente hacia la montaña.



Figura 33. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 8. Producción y archivo personal. 2016.

### Situación Construida 9 (Anexo 11)

Sucede nuevamente en un espacio confinado, de muros altos, todos paralelos, donde sólo es posible ver ambas montañas desde el interior del espacio.



Figura 34. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 9. Producción y archivo personal. 2016.

## Situación Construida 10 (Anexo 12)

La decima pausa se ubica también en un espacio entre cuatro muros, sin embargo es más amplio que el anterior y por tal motivo la visual sobre una de las montañas se da también a través de varios muros que se contraponen de manera paralela, incluso la cobertura de protección del complejo trabaja como un plano paralelo.



Figura 35. Plano del Complejo Tambo Colorado resaltando la Situación Construida 10. Producción y archivo personal. 2016.

#### 4.1.La arquitectura precolombina como dispositivo

El recorrido realizado por el complejo abre nuevas miradas o lecturas que nacen de una aproximación y valoración a partir de su condición actual por un lado y la experiencia a través de la percepción visual por otro. Esto ha sido producto del entendimiento del objeto arquitectónico en un sentido amplio que abarca posibilidades de uso que se alejan de las que originalmente fueron concebidas y que trata de **responder las interrogantes de este trabajo sin caer en la nostalgia de la recreación de un pasado, cuyas investigaciones aún siguen su propio curso en búsqueda de comprender aquellos contextos históricos.**

A lo largo de la historia la arquitectura se ha manifestado como respuesta a los procesos históricos y sociales, y en ese sentido ha sido partícipe desde las condiciones más intrínsecas como la expresión formal, así como en el ámbito de discusión en torno al cambio de la cultura según las épocas y entonos. Sin embargo y a pesar de la fascinación que siempre han provocado las ruinas, en el caso local no han logrado insertarse en las nuevas prácticas contemporáneas desde donde se puedan pensar nuevos usos y lecturas.

Por ese motivo se plantea a través de un método de aproximación una nueva forma de lectura que puede ser entendida también en términos de mediación, vista desde la idea de preservación y que se entrelaza a una práctica ya recurrente a través de turismo. En ese sentido esta arquitectura vuelve con un nuevo uso y significado experimental. Su riqueza se encuentra en las múltiples formas de aproximación, **a partir de las visitas que se realizan a Tambo Colorado** o alguno de los diversos asentamientos arqueológicos que se encuentran en todo el territorio del país, siendo cada una de ellas una posibilidad diferente y potencial.

La arquitectura precolombina se convierte en un dispositivo en tanto permite nuevos usos, que se pueden dar en campos académicos, prácticos y experimentales. Ejemplo de ello se resuelve en las dos formas de síntesis gráfica o diagrama que se extrae de la deriva realizada, a modo de cierre del método Situacionista.

En ese sentido, una de las características fundamentales en el recorrido de la deriva tiene que ver con el recorrido en sí mismo. La arquitectura del complejo se encuentra compuesta y articulada por una secuencia espacial que permite que la deriva se convierta por momentos en la acción misma del perderse, la masividad de los muros, el color homogéneo y la continuidad de los espacios, algunos más amplios formando plazas, otros medianos como recintos y los más angostos como corredores, permiten desde estas características propias del tamaño, un ritmo y por lo tanto marcan un tiempo en el recorrido.

Esto además influye en la percepción visual, que construye un recorrido a partir de aquellas situaciones que el paso va descubriendo. Se genera así una secuencia continua que es posible extraer de las entradas y salidas realizadas, una edición que se realiza por el pensamiento y que se traduce en el diagrama.

Este diagrama que reúne las diez situaciones construidas se configura por la idea del paso ininterrumpido entre los espacios que se experimentaron en el recorrido, son lo que apoyándonos en el método y repuesta final de la *Deriva Situacionista*, se entiende del complejo de Tambo Colorado como una nueva cartografía y por tal motivo se expresa también de forma planimétrica, considerando las herramientas utilizadas para la realización de la deriva.



Figura 36. Diagrama o nueva cartografía de Tambo Colorado. Producción y archivo personal. 2016.



Otra de las características esenciales del recorrido está en relación de la mirada, esta a su vez se determina por las condiciones reales y tangibles del lugar.

Se ha descrito la ruta como una primera aproximación desde una escala mayor, que integra la geografía, el movimiento, el desplazamiento finalmente visto desde la ruta, donde el entorno se vuelve continuo y se tiene como punto focal la búsqueda que termina en el encuentro lejano del complejo, visto al mismo nivel que todos los otros elementos que configuran la geografía o paisaje construido, es una mirada a escala intermedia.

Una vez dentro, esta mirada es dirigida por la propia arquitectura, por los muros formados con bloques de tierra, cuya materialidad se mimetiza con los colores circundantes, piso, muros, entorno, el color unifica. Es en ese contexto que se ponen en evidencia las montañas, marcadas a través de los bordes de estos muros, aparecen más o menos grandes dependiendo del lugar donde se está ubicado.

Estas diez situaciones se convierten en catalizadoras del paisaje circundante, cuyo lugar de mirada común se da en torno a estas montañas, las que están presentes en el recorrido en distintos momentos de este.

La percepción se agudiza en torno a la existencia de esas referencias externas y se puede llevar al límite a partir de la organización gráfica de los recorridos continuos vistos en el primer diagrama; en este caso si se plasmará ese recorrido de forma continua pero asimilando desde la gráfica la existencia de este exterior delimitado por las montañas, de esa forma se generaría la permanecía constante de estos elementos, cuyo registro pone en evidencia la percepción visual que transcurre en la experiencia. (Anexo 13)



Figura 37. Diagrama del recorrido continuo o relato dado por la nueva cartografía de Tambo Colorado, haciendo énfasis en los dos elementos geográficos contextuales permanentes en la deriva, montaña 1 y montaña 2. 2016.

## Conclusiones

De la investigación realizada se desglosa lo siguiente:

**El Complejo Tambo Colorado, considerado como parte del grupo de asentamientos arquitectónicos precolombinos, permite un tipo de habitabilidad y uso real, es decir sin recurrir a lo nostálgico, que incorpora su estado actual como un factor potencial en la relación que establece el visitante con el espacio, su arquitectura y entorno.** En ese sentido esta interpretación lleva una función de mediación, que desde una indagación arquitectónica se puede plantear como una propuesta de preservación de la arquitectura histórica.

También es interesante mencionar que la puesta en ejecución del método de la deriva permitió extraer a partir de la experiencia otros factores notables del lugar a través de la arquitectura, como lo son la presencia de las montañas, las que si bien fueron posiblemente consideradas desde el momento de origen del edificio (por su connotación sagrada en la época precolombina) hoy en día también son parte fundamental del lugar y marcan una referencia visual contundente.

Otra de las consideraciones recae en la traslación del método de la deriva Situacionista, cuyo origen de aplicación surgió de la crítica hacia la conformación urbanística de las ciudades, pues en este caso se dirige hacia una arquitectura específica y a su vez se relaciona con el sitio, lo que genera como resultado una interpretación del lugar y que además es posible expresarlo a través de gráficos y diagramas como en el ejemplo inicial.

Finalmente, y si se toma en cuenta las formas de aproximación al territorio a partir de los trabajos en tierra y el site-specific, es posible entender este lugar a través de las mismas categorías de análisis realizadas a una de las obras mencionadas de Smithson, *Spiral Jetty*

(1970), donde se proponen los tres “umbrales perceptivos” también mencionados, el primero desde el aire(out), el segundo a nivel del suelo(in) y el tercero desde dentro(at).

Según esto, se puede ver Tambo Colorado a partir de las imágenes satelitales utilizadas a una escala mayor, donde el complejo se inserta dentro de un contexto geográfico más amplio y se pueden distinguir desde ahí las relaciones que se establecen con los elementos que componen esta geografía dejando espacio para una construcción visual de macro escala sobre el lugar.

A nivel del suelo el complejo adquiere formalmente una imagen y presencia que se distingue del entorno a nivel formal, pues siendo artefacto entra en relación con la escala humana lo que genera en la percepción un mayor tamaño, además presenta una morfología particularmente geométrica a comparación de la geografía sinuosa, esta presencia es notable a pesar de la similitud del material, textura y color, la experiencia en esta nivel implica también la orientación, pues es posible identificar las partes que constituyen el complejo sin tener certeza de cómo están articuladas.

El tercer umbral, desde dentro del complejo genera la percepción de fragmentación del lugar debido a las dimensiones y la manera en la que los espacios se envuelven, casi no es posible visualizar el entorno, sólo desde algunos ángulos y lugares estratégicos que permiten una mejor orientación, la proximidad al material hace que la atención se dirija a ello, la sensación de pérdida y el descubrimiento.

Según esto se podría decir que es posible realizar el viaje constante “del microcosmos al macrocosmos” como se planteó en el Muelle de Smithson y, por lo tanto, pensar en este lugar como un enclave que sitúa pasado y presente como posibilidad de uso en condiciones temporales logrando su permanencia y vigencia en el presente.

## **Bibliografía**

### **Crónicas**

Ballesteros Gaibrois, M. (Ed.). (2000). *Historia general del Perú*. Madrid: Dastin.

De Murua, F. M. (1946). *Historia del origen y genealogía real de los reyes inca del Perú*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.

Huaman Poma de Ayala, F. (1990). *Nueva crónica y buen gobierno*. Lima: Ediciones Rikchay.

### **Estudios Prehispánicos**

Canziani Amico, J. (2011). *Arquitectura del paisaje Inca*. (Documento inédito). Lima.

Canziani Amico, J. (2012). *Ciudad y territorio en los andes. Contribuciones a la Historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Canziani Amico, J. (2013). Territorio, monumentos prehispánicos y paisaje. *Lima: espacio público, arte y ciudad*, 73-89.

Makowski, K., Amaro, I., & Hernandez, M. (1996). *Imágenes y mitos. Ensayos sobre las artes figurativas en los andes prehispánicos*. Lima: Fondo Editorial Sidea.

Moore, J. D. (1996). *Architecture & Power in the Ancient Andes. The archaeology of public buildings*. New York: Cambridge University Press.

Morris, C., & Protzen, J. P. (2013). *El palacio, la plaza y la fiesta en el imperio inca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Morris, C., & Protzen, J. P. (2004). Los colores de Tambo Colorado: una reevaluación. *Boletín de Arqueología PUCP*, (8), 267-276.

Pardo, C. (Ed.). (2011). *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

Paternosto, C. (1989). *Piedra Abstracta: la escultura inca: una visión contemporánea*. México. FCE.

Polo y la Borda Ramos, M. (2013). *Nuevas evidencias en Tambo Colorado. Análisis del material arqueológico del Recinto 6 y Recinto 19*. (Tesis para optar el título de Licenciado en Arqueología, Pontificia Universidad Católica del Perú). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5403>

Protzen, J. P. (2008). Times go by at Tambo Colorado. *Ñawpa pacha*, (29), 221-240.

Protzen, J. P. (2010). Tambo Colorado: arquitectura y construcción. *Arkinka*, (181), 92-105.

Protzen, J. P. (2010). El trabajo de Uhle en Tambo Colorado: Una evaluación. *Max Uhle. Evaluaciones de sus investigaciones y obras*, 233-252.

### **Paisaje**

Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Brinckerhoff Jackson, J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial

Gustavo Gili.

De Sola-Morales, Ignasi. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

Galofaro, L. (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*.  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Maderuelo, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores.

Maderuelo, J. (Ed.). (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores.

Nogue, J. (Ed.). (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Roger, A. (2013). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

### **Arquitectura**

Arnheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Constant. (2009). *La nueva Babilonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Carver. (2014). *Preservation is overtaking us*. En Columbia University Press. Recuperado de <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us>

Giedion, D. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.

Lynch, K. (2000). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.

- Martinez García, Angel. (2009). *Sueños y Polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Valencia: La imprenta CG.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. London: Academy editions.
- Panofsky, E. (1980). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Gráficas Piamonte.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rasmussen, S. E. (2007). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Zumthor, P. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

### **Historia del Arte**

- Algunos hallazgos sobre la Internacional Situacionista. (2013). En *Ediciones Fugaz. Colección Extracto*. Recuperado de <https://galeriadeartefugaz.files.wordpress.com/2012/12/fanzine-situacionista.pdf>
- Andreotti, L., & Costa, X. (Ed.). (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: ACTAR.



- Andreotti, L., & Costa, X. (Ed.). (1996). *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: ACTAR.
- Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría Americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Crivelli, Jacopo. (2014). *Nuevas Derivas*. Chile: ediciones metales pesados.
- Hernandez-Navarro, M. A. (Ed.). (2008). *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del presente*. Murcia: Compobell, S. L.
- Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Estados Unidos de América: Massachusetts Institute of Technology.
- Lauer, M. (2003). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Editorial Universitaria.
- Mayos, G. (2015). Situacionismo: La vanguardia de la Revolución. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. 111. 47-103. doi: 10.9732/P.0034-7191.2016V111P47
- Ortega, D. (Ed.). (2009). *Robert Smithson. Selección de escritos*. Ciudad de México. Alias.
- Ortega, D. (Ed.). (2011). *Robert Smithson. Hotel Palenque 1969-1972*. Ciudad de México. Alias.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Requejo, T. (2003). *Lan Art*. Madrid: Editorial Nerea. S.A.

Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*.  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Teoría de la Deriva de Guy Debord. (1958). Recuperado en:

<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>

Zegher, C., & Wigley, M. (Ed.). (1999). *The Activist Drawing. Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. New York: The Drawing Center.

### **Sociología**

Auge, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa.

### **Filosofía**

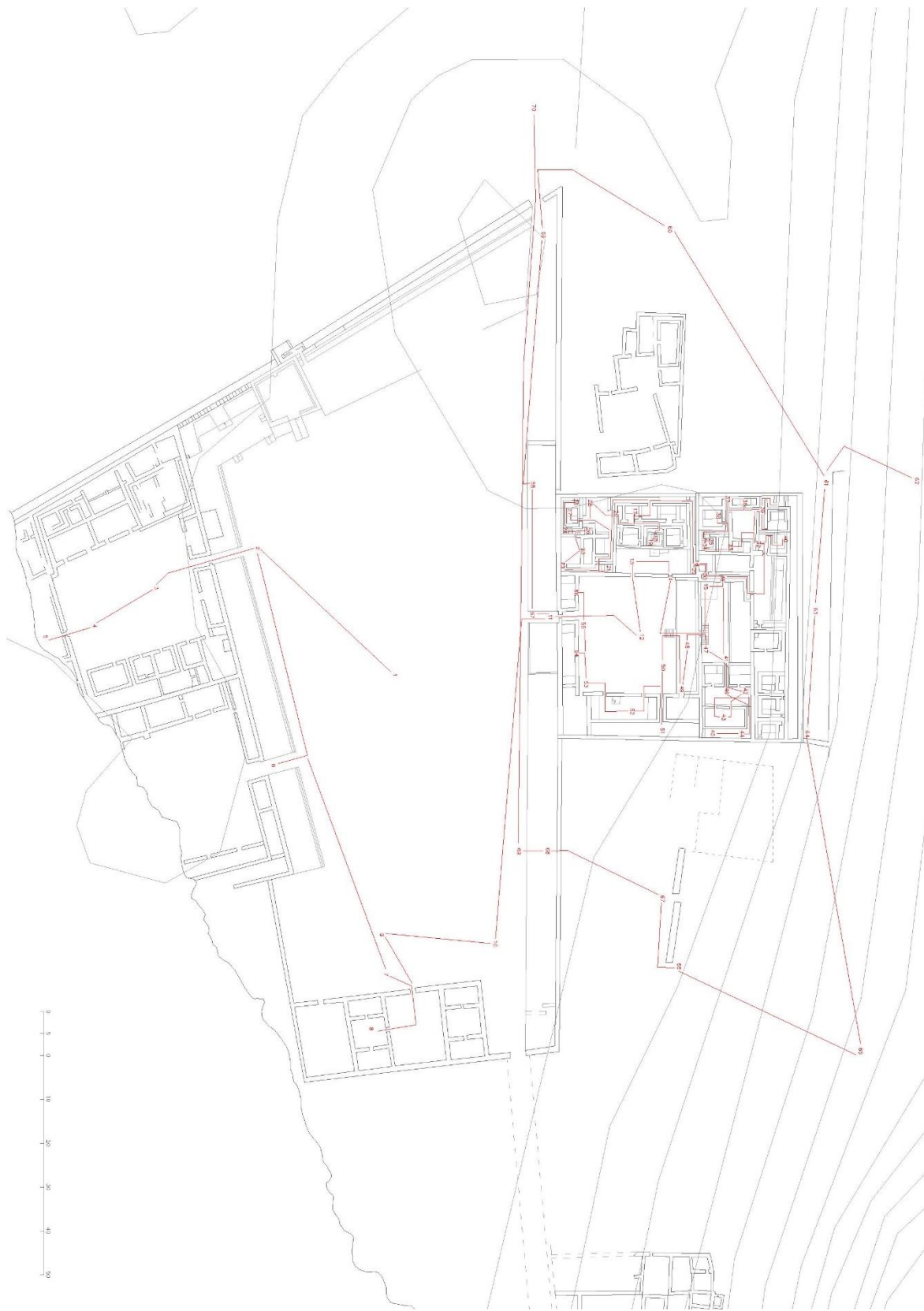
Arnheim, R. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paisós Ibérica, S.A.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Heidegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

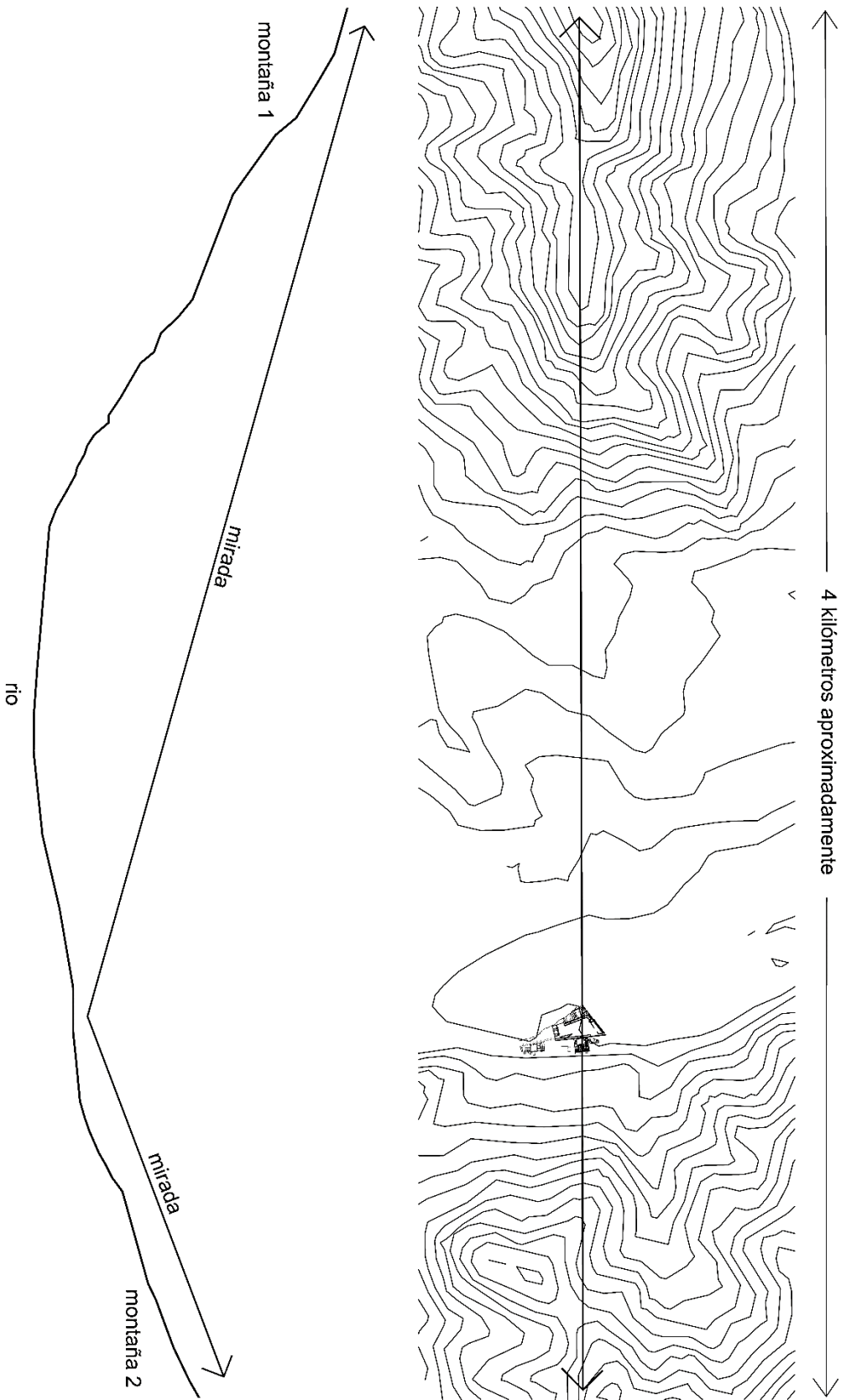
Waldenfels, B. (1997). *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*.  
Barcelona: Editorial Paidós.

# Anexo 1

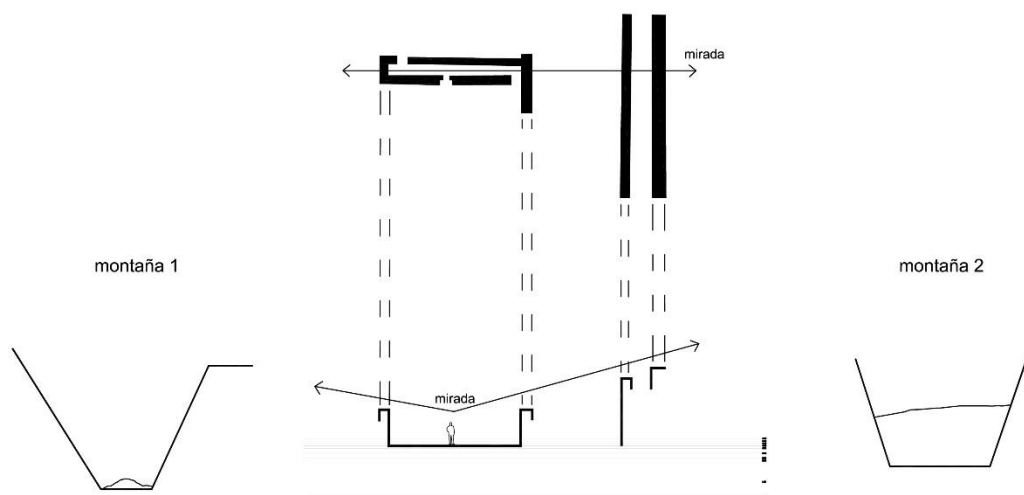
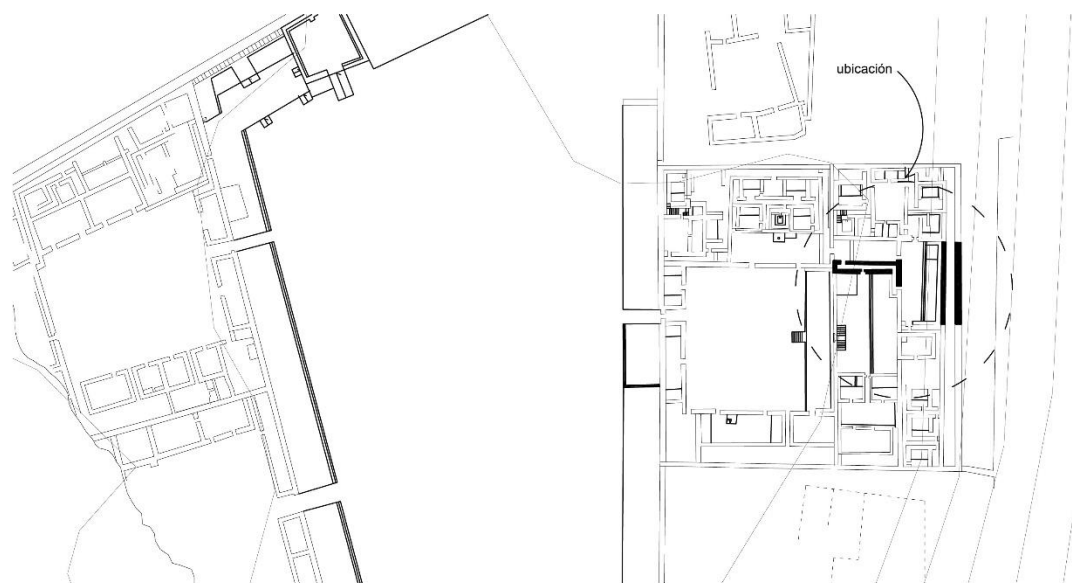


## Anexo 2

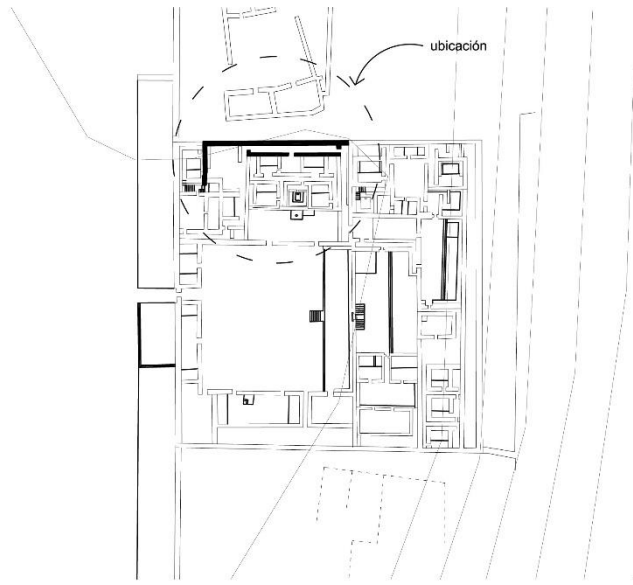
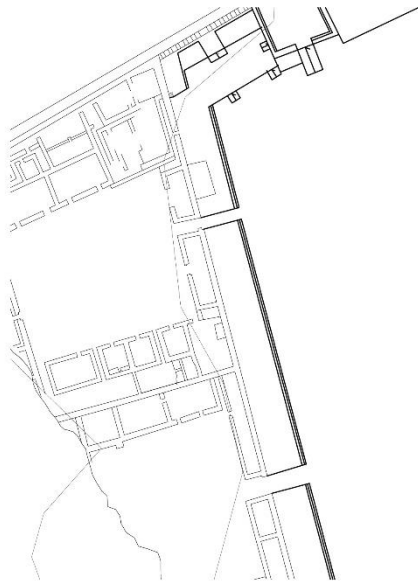
ESCALA TERRITORIAL



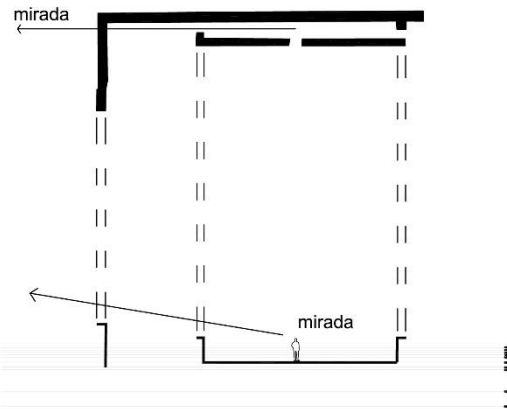
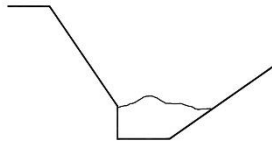
### Anexo 3



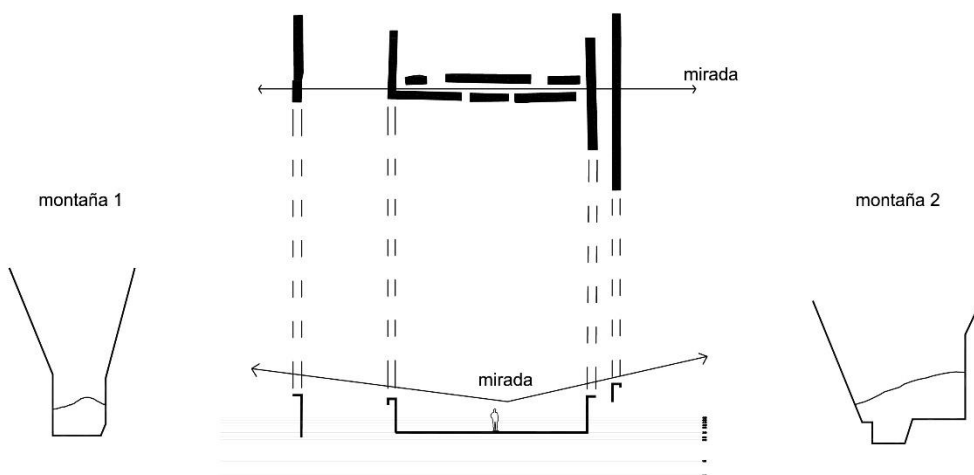
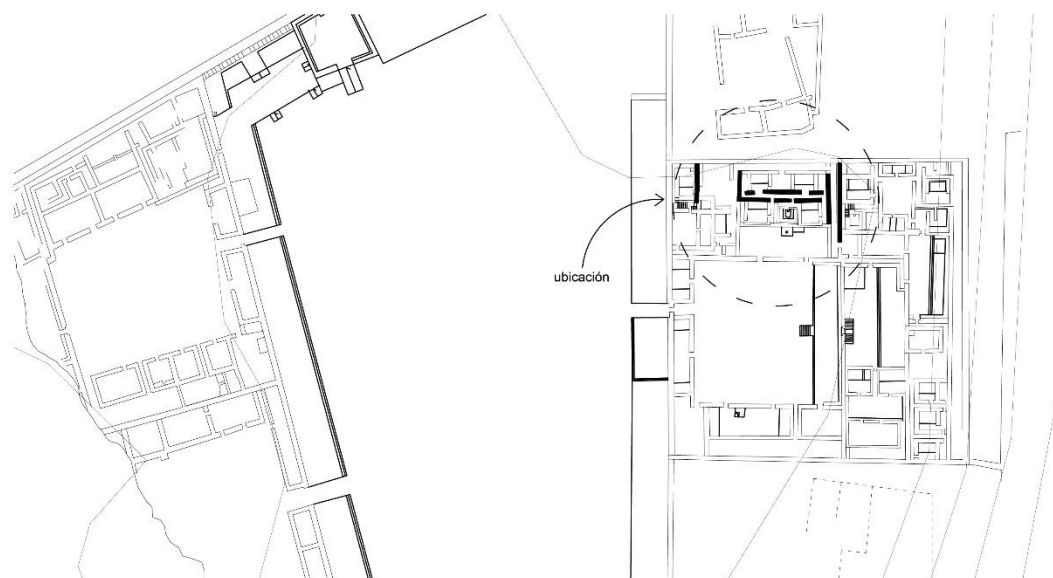
# Anexo 4



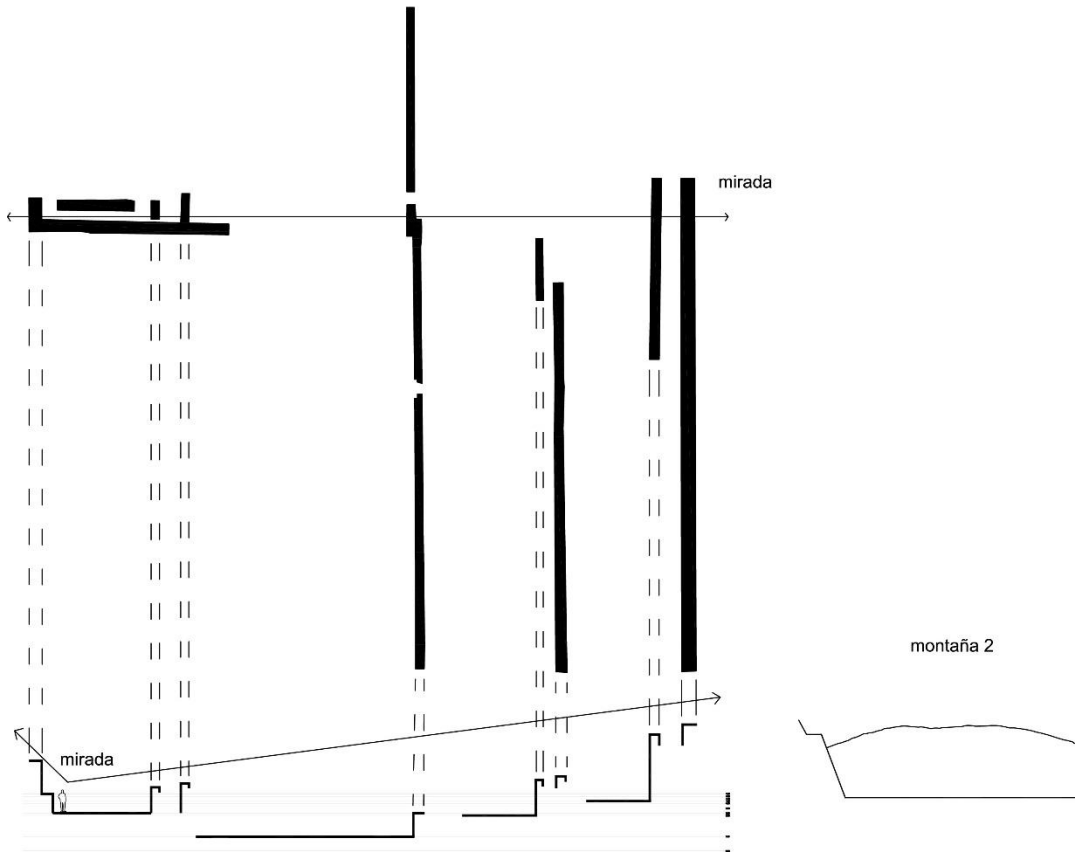
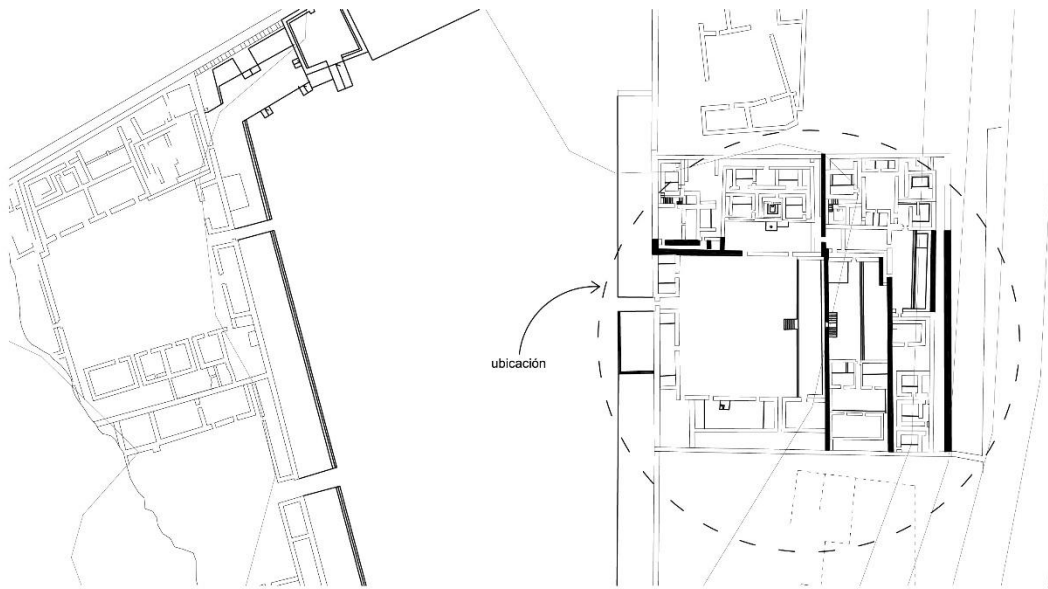
montaña 1



# Anexo 5



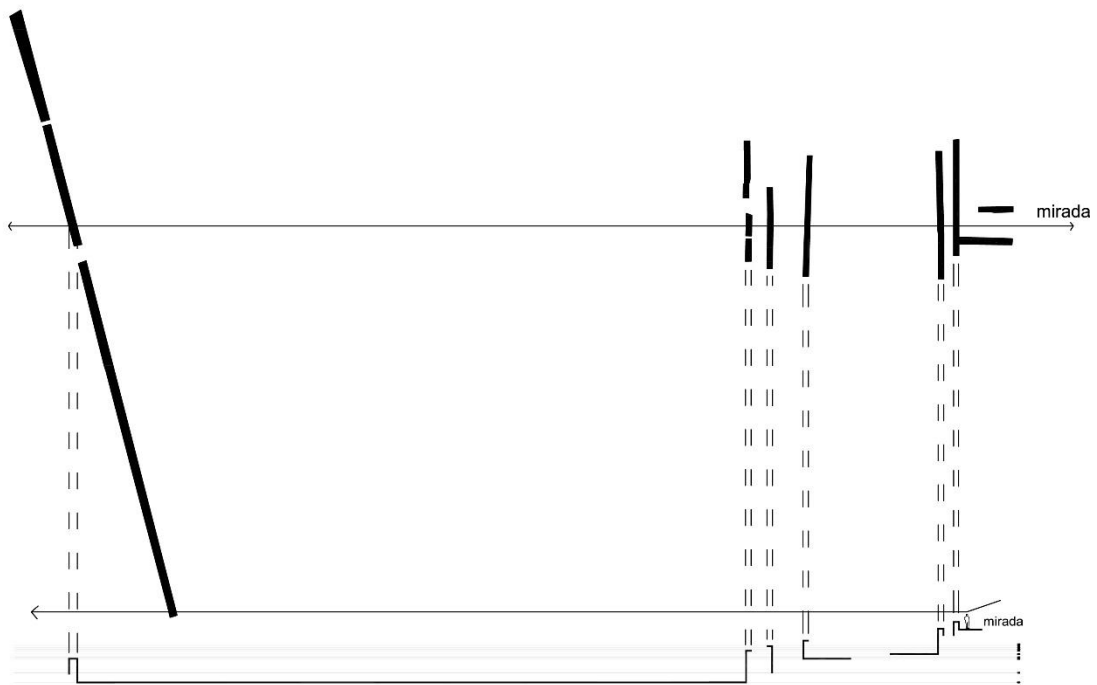
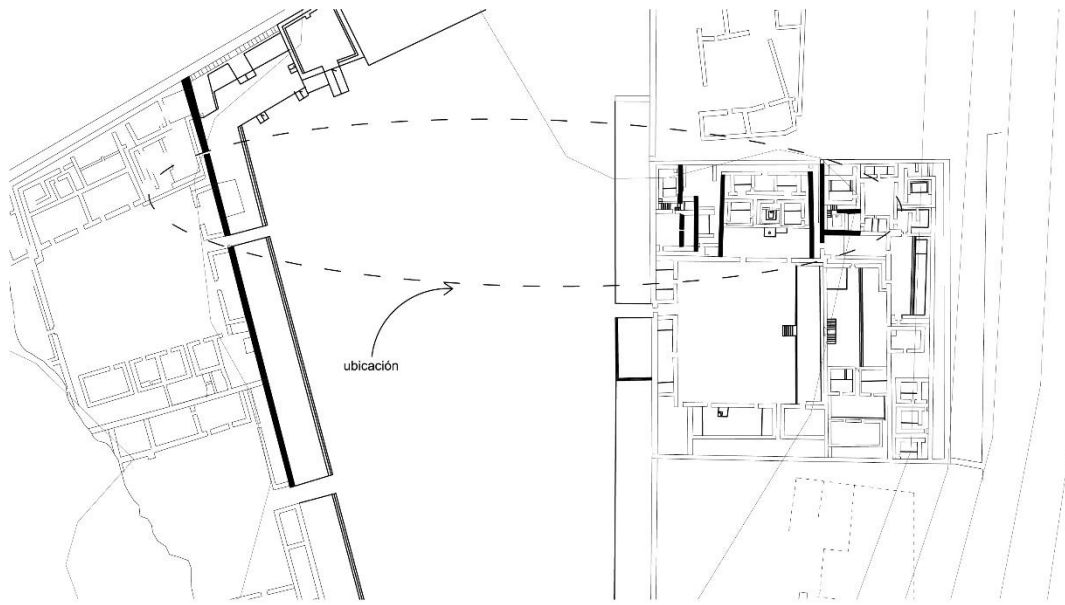
# Anexo 6



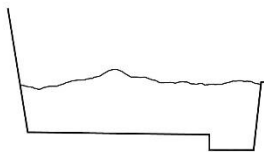
SITUACIÓN CONSTRUIDA 4



# Anexo 7

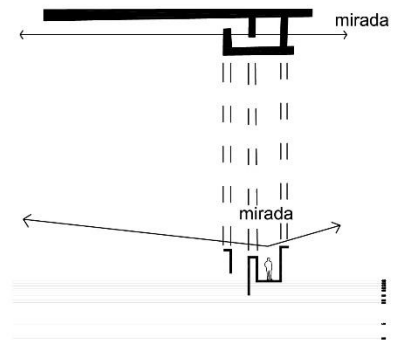
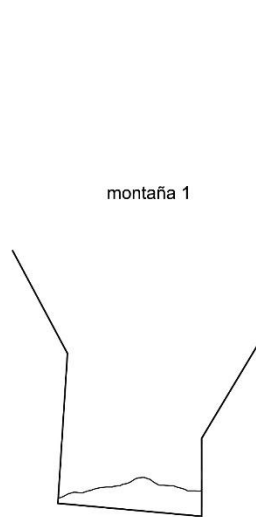
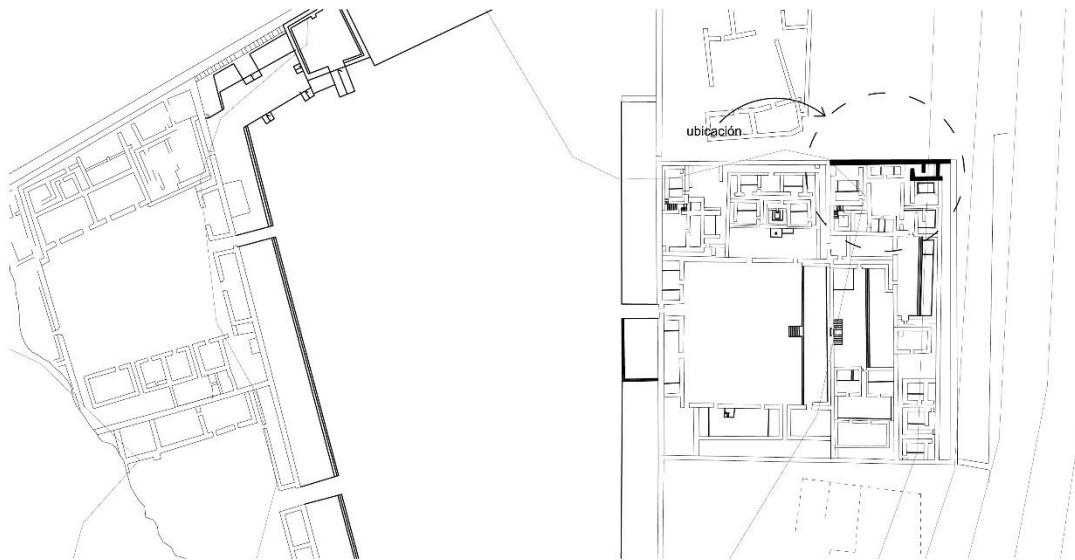


montaña 1

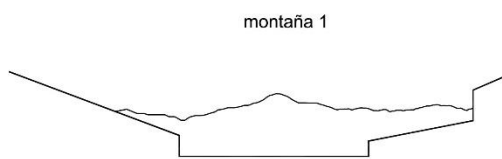
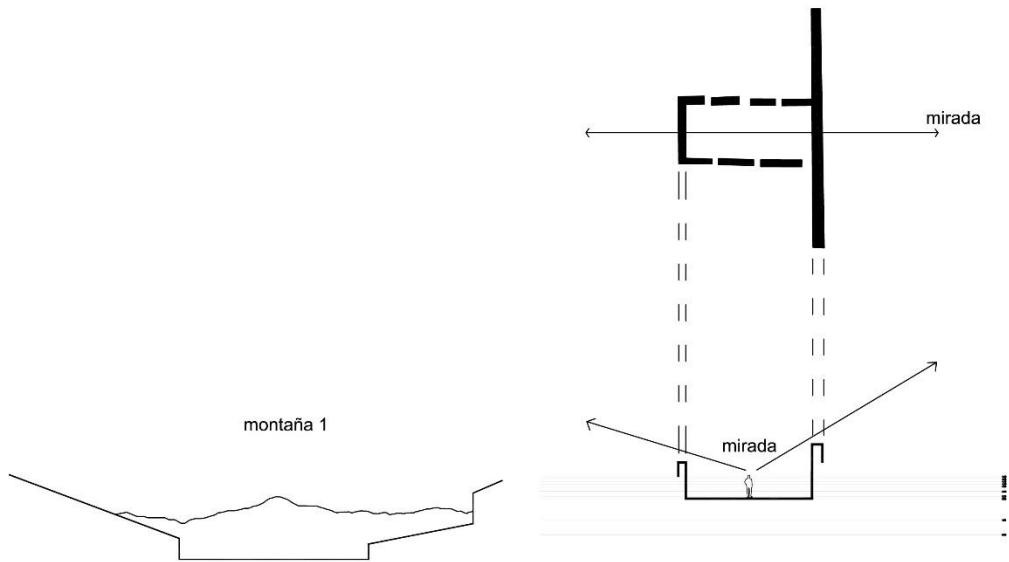
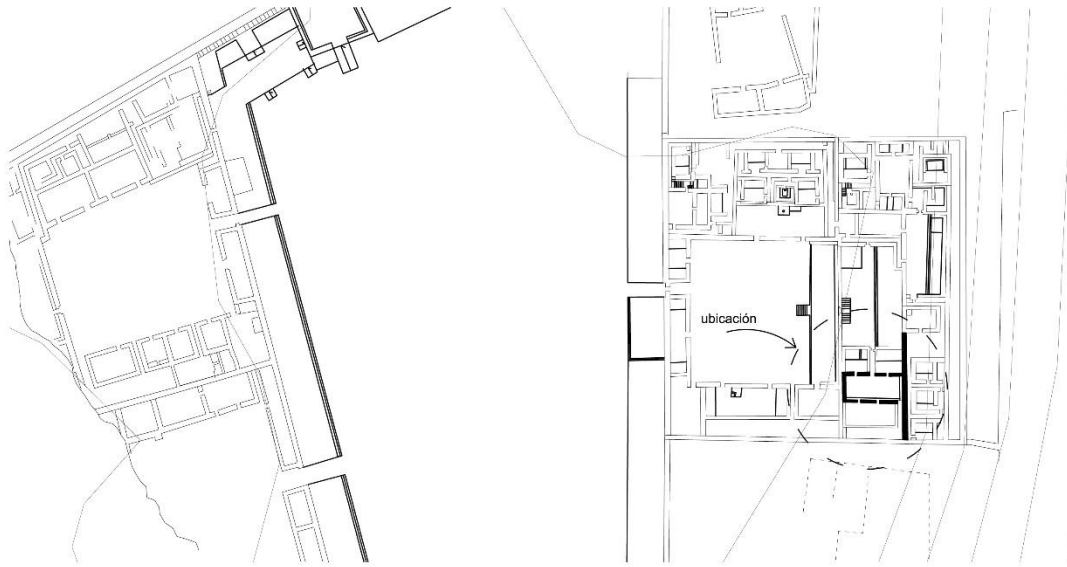


SITUACIÓN CONSTRUIDA 5

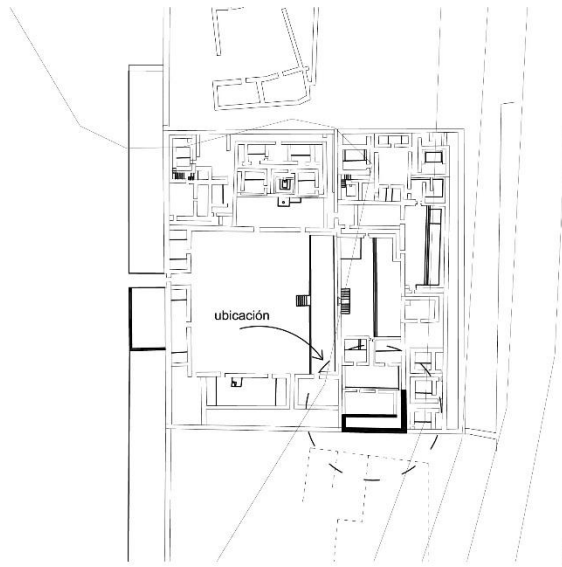
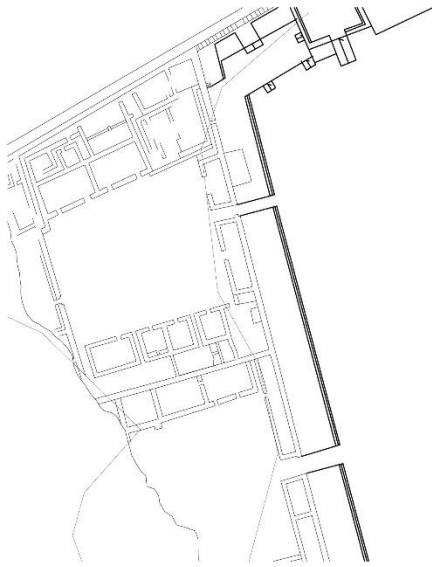
# Anexo 8



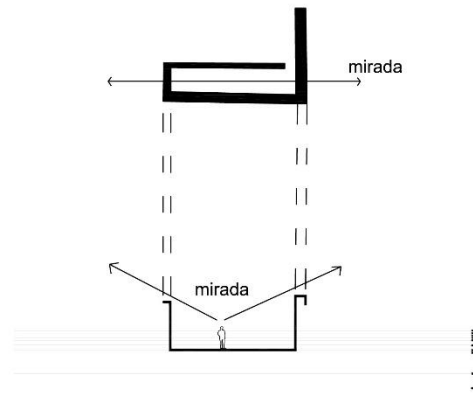
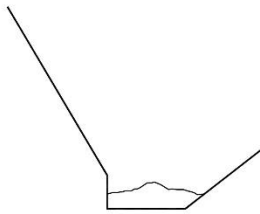
# Anexo 9



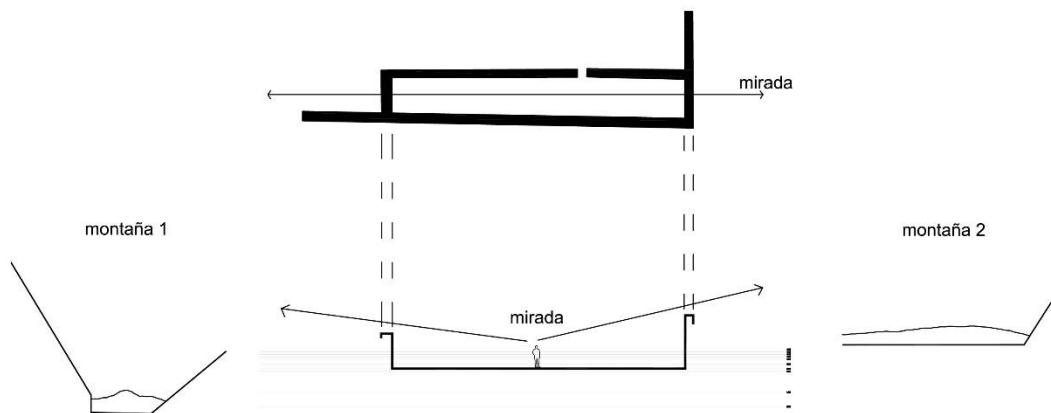
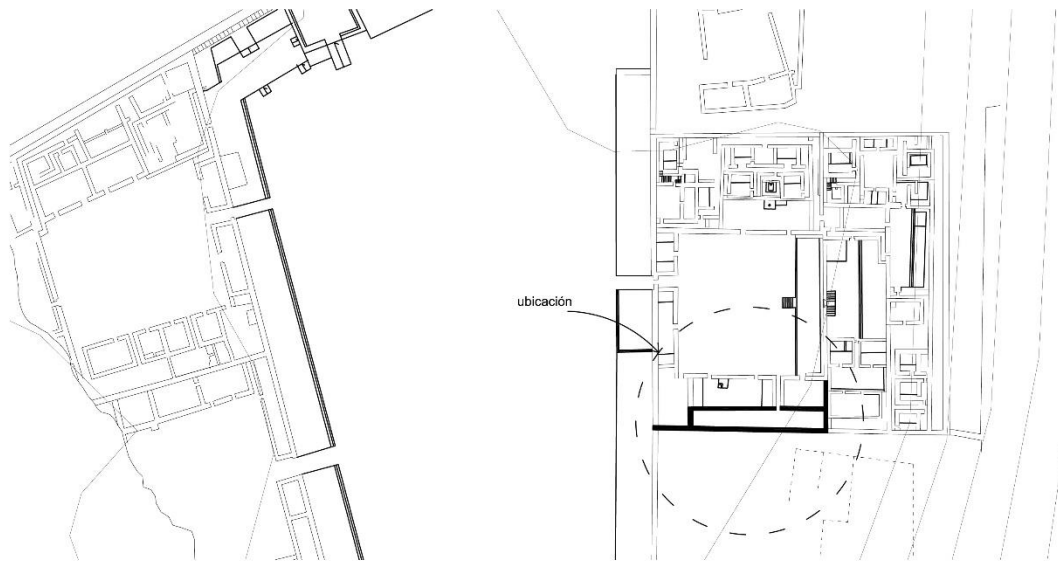
# Anexo 10



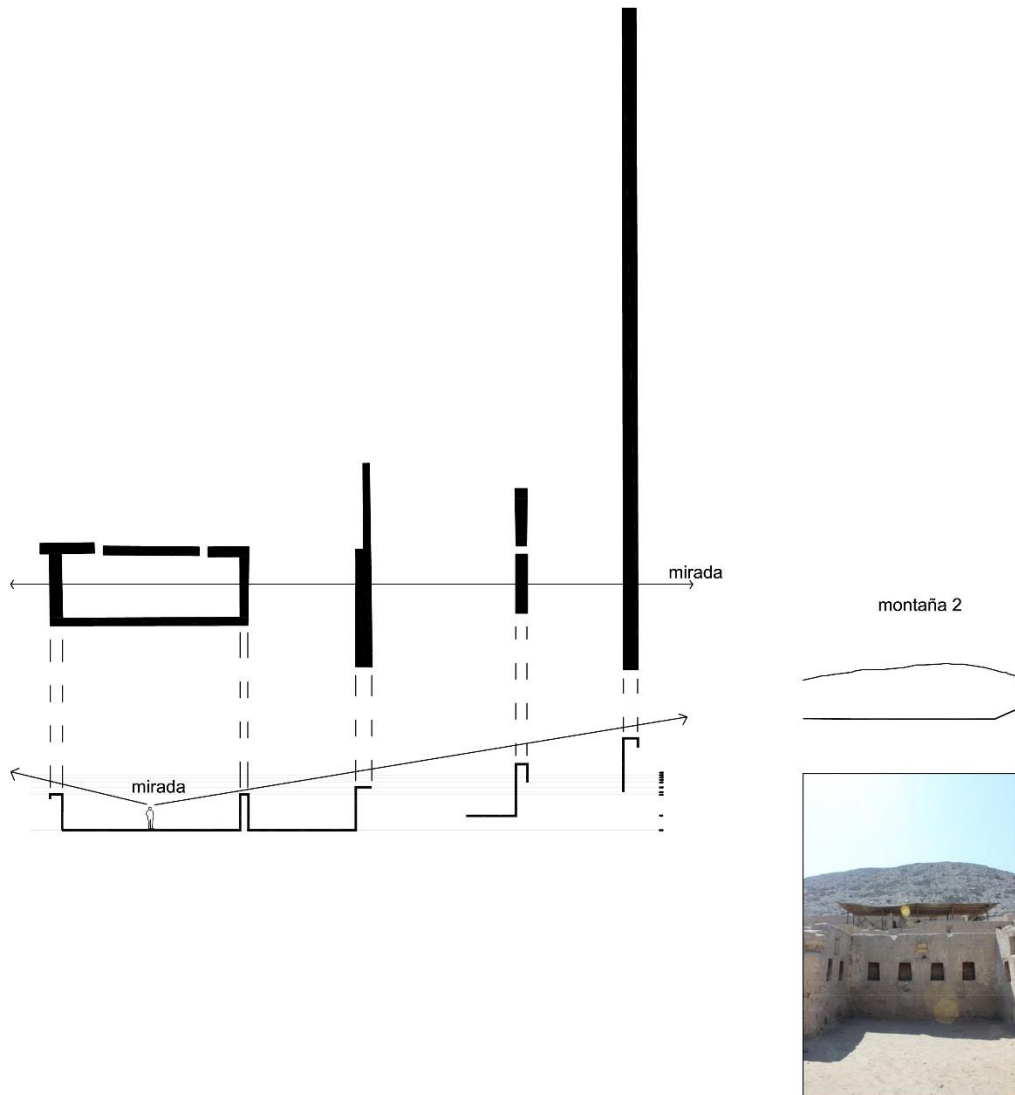
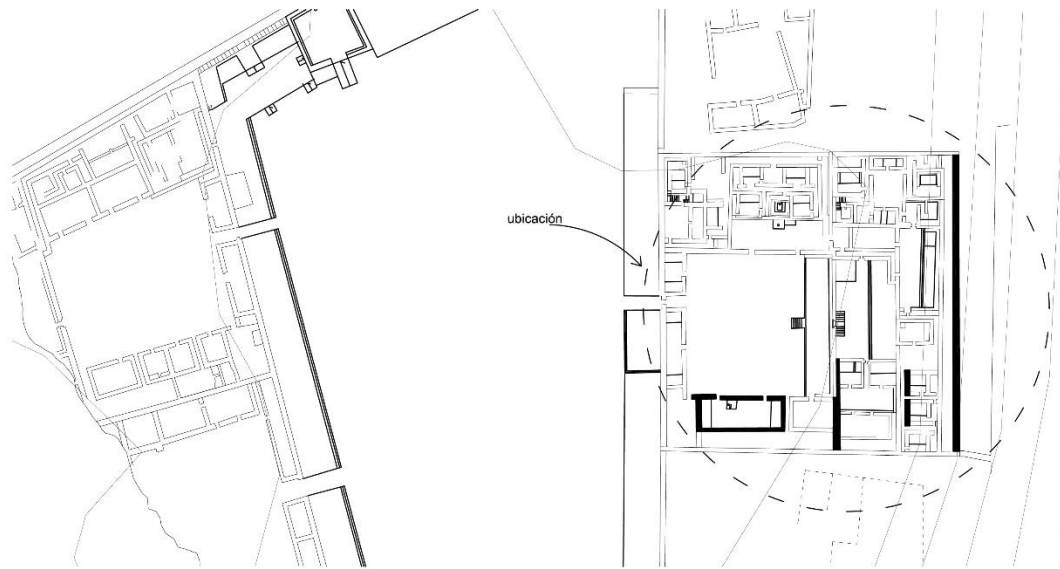
montaña 1



# Anexo 11



## Anexo 12



Anexo 13



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**ESCUELA DE POSGRADO**



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

**TÍTULO**

**OTRAS DERIVAS**

Proyecto Curatorial

Luisa Janet Yupa Villanueva

**ASESOR**

Paulo Juan Bruno Dam Mazzi

LIMA – PERÚ

2018



## **Aspectos generales:**

A partir del tema de investigación se articula el proyecto curatorial a modo de plataforma de aproximación e interpretación, que desarrolle maneras de apropiación y uso de la arquitectura precolombina basadas en el método de la deriva.

El proyecto propone la realización de una deriva comisionada a un grupo de artistas, que de manera individual generen una propuesta u obra artística única, tomando en consideración el ejercicio de la deriva en el Complejo de Tambo Colorado.

El resultado se plantea como una exposición colectiva cuyo soporte de presentación se desarrolle dentro del marco audiovisual con la finalidad de hacer énfasis en el *relato*, condición destacada dentro de la investigación donde el recorrido continuo genera la percepción de narración constante e ininterrumpida entre los elementos del sitio.

Esta deriva toma como punto de partida para cada uno de los artistas unas instrucciones creadas a partir de la investigación y que son extraídas y adaptadas de los postulados descritos en el manifiesto expuesto por la *Internacional Situacionista*,

Como complemento a lo mencionado, el proyecto busca generar espacios de indagación desde el arte contemporáneo fuera de los márgenes y límites de los espacios expositivos y confrontar el espacio real y su contexto a partir de la experimentación directa para luego trasladar esta relación en un marco expositivo.

Además, es de interés fomentar la discusión en torno a la arquitectura precolombina y su integración al territorio, ciudades y finalmente a la cultura local, tomando como referentes las obras planteadas dentro de la exposición que propongan modos de relación que no involucren una descripción histórica.

## OTRA DERIVA 1.0

Tambo Colorado se caracteriza por tener una arquitectura particularmente interesante, configurada por espacios y recintos con cualidades especiales en cuanto a las dimensiones, materialidad, color y sobre todo en la forma de acceso y recorridos que se expresan en grandes plazas y corredores angostos que conforman un conjunto de clara complejidad.

Esta apreciación responde a una aproximación a partir de lo existente, donde la arquitectura se ha visto afectada por el paso del tiempo y expresa un natural deterioro. Esta condición es fundamental si se entiende el complejo como una nueva forma de sí mismo, como un Complejo – otro, que establece relaciones diferentes a nivel material, territorial y social.

El trabajo de investigación propone una forma de lectura a través de la deriva de una persona específica, a su vez genera un manual que se tomará como base para la realización de las otras derivas a realizarse.

Los artistas propuestos para realizar esta deriva generarán como obra una pieza en formato audiovisual y es a través de la curaduría que encontrarán su lugar en la sala según el diálogo establecido entre ellas. La elección se debe a que cada uno de ellos explora en su trabajo temas relacionados con el territorio, el desplazamiento o el espacio edificado o imaginado, partiendo de diferentes disciplinas.

**Diego Lama**, debido a su aproximación a través de obras de formato audiovisual donde trabaja elementos arquitectónicos, culturales e históricos; **Luz María Bedoya**, cuyo trabajo se da en torno a la idea de desplazamiento, siendo este físico, territorial o emocional; **Maya Ballén**, arquitecta cuyo interés refleja de manera crítica la relación entre la cultura y los espacios del habitar cotidiano; **Anima Lisa**, colectivo multidisciplinar cuya práctica se

desarrolla a través de acciones como la deambulaci3n dentro del espacio urbano por medio de relaciones extraídas desde la poesía; **Alejandro Jaime**, cuya producci3n reúne obras en torno al territorio, su apropiaci3n y las relaciones históricas o culturales que se desprenden de él y **Philippe Gruenberg**, quien a través de su fotografía se inserta en espacios edificados cuyos temas tienen que ver con el imaginario colectivo, lo popular y lo histórico.

Como se mencion3, el proyecto tiene como punto de partida una lista de instrucciones básicas que permiten homogenizar el inicio de la deriva, dejando luego espacio para la exploraci3n individual.



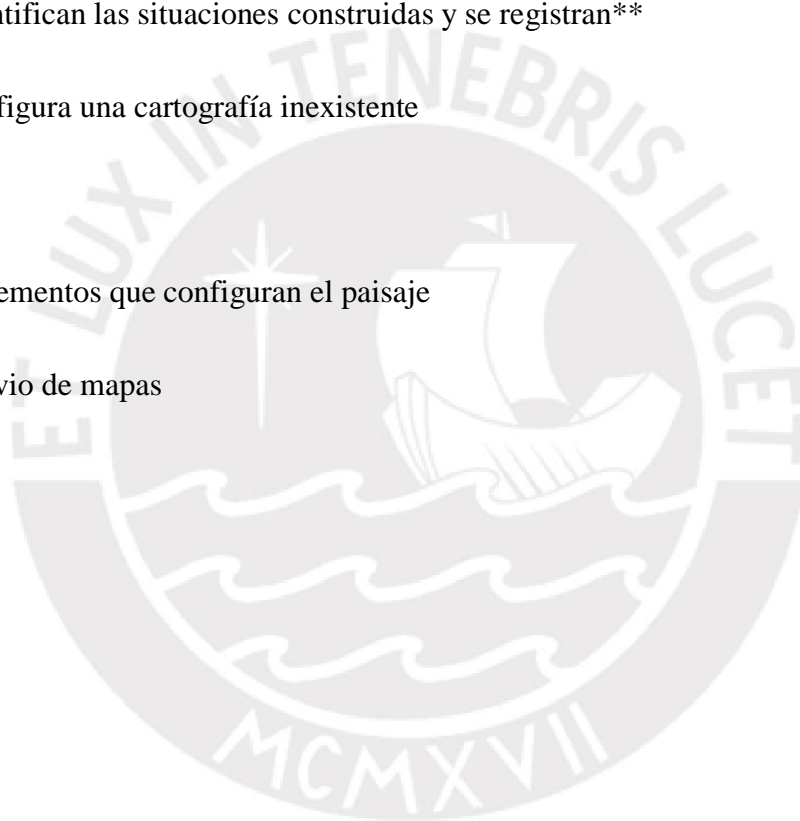
## Instrucciones:

Lugar fijado previamente – bases de partida

1. Llegar al lugar señalado – ingresar
2. Comenzar la exploración – estudio del territorio\* / emociones desconcertantes
3. Se identifican las situaciones construidas y se registran\*\*
4. Se configura una cartografía inexistente

\*Identificar elementos que configuran el paisaje

\*\*Estudio previo de mapas



## **La exposición.**

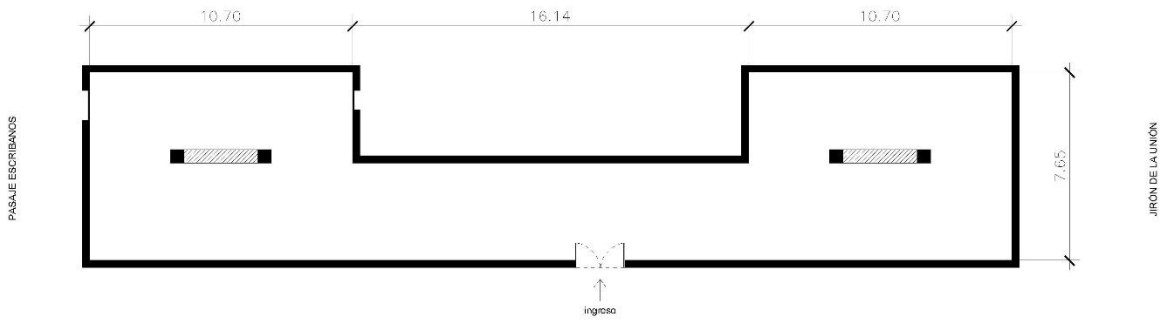
Como ya se mencionó, el resultado de cada uno de los artistas participantes será expuesto en una muestra colectiva, esta se realizará en la galería Pancho Fierro, cuya elección se debe a la configuración espacial que presenta y ubicación, pues al encontrarse en pleno centro de Lima, a media cuadra de la plaza de armas y varias de las calles más trascurridas por diversos tipos de personas, se define como un espacio plural y abierto a diferentes públicos.

Retomando el tema de la espacialidad de la galería, esta se genera a partir de dos sub espacios vinculados a través de un recorrido que los une; esta distribución es coherente con una reflexión que se extrae de la acción de la deriva y que consiste en la síntesis del recorrido, es decir la mínima configuración a partir de la cual se genere un desplazamiento, principio fundamental en la realización de la deriva.



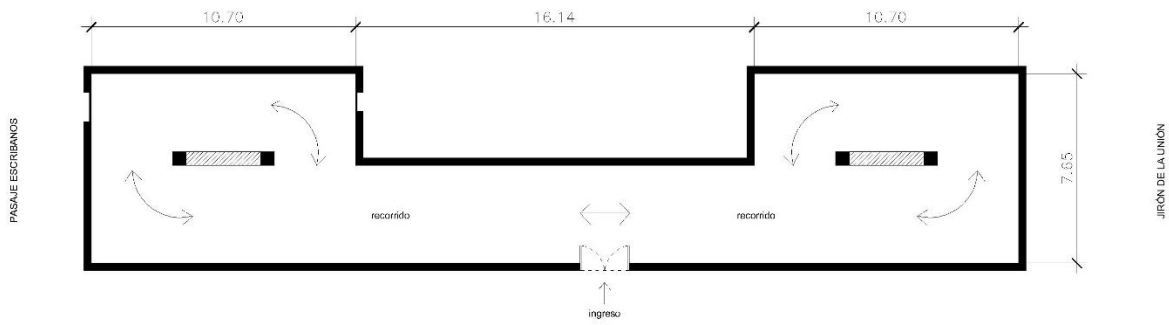
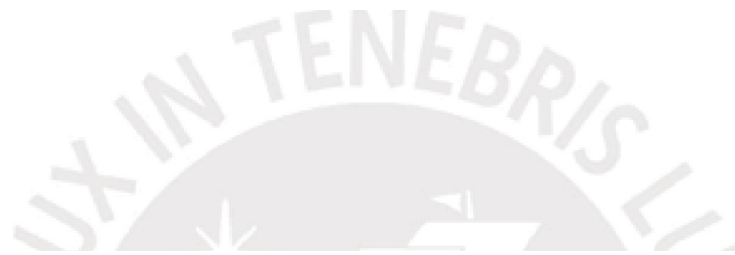
PARTIR/LLEGAR ↔ LLEGAR/PARTIR

La ubicación de lo producido por los participantes se dará de acuerdo a la manera en la que las propuestas se integren unas a otras, generándose una lectura del sitio a través de las obras y la lógica de recorrido continuo entre los dos espacios mencionados, donde el pasillo de conexión tendrá un único texto de presentación del proyecto.



- muro existente
- ▨ tabique nuevo

PASAJE SANTA ROSA



PASAJE SANTA ROSA



**Desarrollo específico:**

Público objetivo:

La dimensión de público objetivo es amplia, desde niños hasta personas adultas y de toda condición social o étnica, debido a que el proyecto busca generar proximidad del público diverso hacia el tema.

Política y contexto:

El proyecto busca tener impacto público a partir de la combinación en una propuesta entre el espacio histórico y la práctica artística contemporánea. Esto se fortalece a través de alianzas realizadas con el Municipio de Lima y el Ministerio de Cultura.

Localización del espacio expositivo:

F1. Galería Pancho Fierro - Pasaje Santa Rosa 116, Cercado de Lima

Requisitos específicos de seguridad:

Será necesaria la presencia de una persona de seguridad en sala (Galería Pancho Fierro) quién hará las veces de orientador si fuera necesario.

#### Conservación:

Según las características de las propuestas dentro de la galería se medirá el manejo de las piezas y el cuidado a tener durante el tiempo de exhibición.

#### Mantenimiento:

El mantenimiento está ligado a los equipos según las propuestas de los artistas.

#### Procedimientos administrativos:

Sobre las obras que ingresen a la galería, seguirán el proceso regular de préstamo temporal.

#### Cronograma detallado:

El inicio del proyecto se da en abril y termina a medio año con la exposición, cuya duración es de tres meses.

- Inicio de proyecto: segunda semana de abril
- Inauguración: segunda semana de julio
- 1da visita guiada por los artistas: segunda semana de agosto
- 2da visita guiada por los artistas: segunda semana de setiembre
- Mesa de discusión: primera semana de octubre
- Fin de la exposición: segunda semana de octubre



## Presupuesto detallado:

### Otras Derivas

PRESUPUESTO	Costo \$
<b>1. Artistas</b>	
Honorarios, que incluye transporte para la realización de sus proyectos (\$1,200.00)	\$7,200.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$7,200.00</b>
<b>2. Museografía y Conservación</b>	
Panelería y pintura de sala - galería	\$800.00
Equipos audiovisuales	\$2,000.00
Mesas y/o vitrinas	\$1,000.00
Vinil para muro introductorio y textos sec.	\$150.00
Materiales de montaje	\$150.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$4,100.00</b>
<b>3. Gráfica e impresión</b>	
Impresión Folletos de mano	\$500.00
Traducción folleto de mano+texto pared	\$100.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$600.00</b>
<b>4. Difusión</b>	
Fotografías de salas	\$300.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$300.00</b>
<b>5. Transporte</b>	
Transporte de obras	\$1,500.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$1,500.00</b>
<b>6. Proyectos educativos</b>	
Guías	\$200.00
Material impreso	\$500.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$700.00</b>
<b>7. Catering</b>	
Inauguración, visitas guiadas y mesa de discusión	\$1,000.00
<b>SUBTOTAL</b>	<b>\$1,000.00</b>
<b>TOTAL</b>	<b>\$15,400.00</b>