

EL LABORATORIO DEL DESIERTO: ESTRATEGIAS PARA TRES PROYECTOS



El laboratorio del desierto: estrategias para tres proyectos
The desert laboratory: strategies for three projects

Jean Pierre Crousse

PALABRAS CLAVE Estrategias proyectuales | desierto | Perú | espacio arquitectónico | recinto dinámico
KEY WORDS *design strategies | desert | Peru | architectural space | dynamic enclosure*

Jean Pierre Crousse

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, 2012

Resumen_

El artículo indaga en las imágenes de paisaje como materia de proyecto. La introducción analiza la relación histórica entre las imágenes del paisaje peruano y la manera de intervenirlo. Luego se analizan una iglesia y dos museos desarrollados por el estudio del autor. Las tres obras comparten un espacio geográfico, el desierto de la costa central del Perú, y un mismo momento temporal (2006-2009) en el recorrido profesional de la oficina Barclay y Crousse. Ese espacio y sus características únicas han determinado diez estrategias proyectuales, las que son analizadas en el texto. Los proyectos permiten avanzar en una investigación proyectual que en el estudio Barclay y Crousse llaman "el laboratorio del desierto".

Abstract_

The article explores the landscape images as a project subject. The introduction analyses the historical relationship between the images of the Peruvian landscape and how to intervene them. Then, there is the analysis of a church and two museums developed by the author. The three pieces of work share a geographical space, the desert of the Peruvian central coast, and the same moment in time (2006-2009) in the professional development of the Barclay and Crousse office. That space and its unique characteristics have determined ten project strategies which are analysed in this text. The projects allow proceeding with a project research that Barclay and Crousse studio call "the desert laboratory".

INTRODUCCIÓN

Desierto mullido

La costa peruana es una delgada y larga franja de territorio delimitado al este por los Andes y al oeste por el océano Pacífico, constituyendo la prolongación norteña del desierto de Atacama, uno de los más áridos del mundo. Sin embargo, la influencia de la corriente marina de Humboldt produce en el Perú un fenómeno de evaporación y enfriamiento del desierto que hace que sus condiciones climáticas no sean tan extremas como las que se registran en el desierto de Atacama. La ausencia de lluvias y de vientos fuertes (salvo en algunos lugares específicos) y la confortable temperatura que fluctúa entre 15 °C en invierno y 29 °C en verano sin que se perciban variaciones entre el día y la noche (debido a un porcentaje elevado de humedad en el ambiente), hacen de este desierto un medio "mullido" y confortable. Los ríos torrentosos que descienden de los Andes hacen posible, aunque costoso, el abastecimiento de agua y vuelven habitable la región.

La gran cantidad de humedad presente en el ambiente va acompañada de un manto uniforme de nubes durante más de dos tercios del año, disminuyendo de manera significativa la radiación solar.

En síntesis, en la región de Lima hay un desierto muy particular, sin sombras, sin calor ni frío, sin grandes vientos, extremadamente árido, pero cruzado por ríos que lo surten de agua.

Estas imágenes de paisajes constituyen, para nosotros, materia de proyecto. Su singularidad permite una gran libertad formal para habitarlo y construirlo. Esta libertad es un arma de doble filo, pues solamente una aproximación sensible puede evitar la destrucción de un paisaje tan fuerte y absoluto, pero a la vez tan frágil.

Desierto habitado

Por fortuna, el desierto peruano ha sido habitado desde tiempos remotos, ofreciéndonos la invaluable lección de su tradición arquitectónica precolombina. Las culturas que se establecieron en él modificaron sensiblemente el paisaje, ampliaron las áreas cultivables gracias a grandes

obras de ingeniería hidráulica, y nos dejaron enormes lecciones de implantación en el territorio y de manejo racional de la oferta ambiental.

Los antiguos peruanos tuvieron la inteligencia de establecerse en los límites entre las áreas cultivadas y el desierto, ocupando, cuando se podía, puntos altos para dominar visualmente el territorio. En el siglo XVI, los europeos trajeron otra visión sobre la ocupación del territorio, privilegiando asentamientos en los bordes de los ríos y ocupando áreas agrícolas para ejercer un control directo sobre ellas. Hoy sufrimos tremendamente este cambio de estrategia ya que nuestras ciudades han crecido en menoscabo de las áreas fértiles del desierto.

Muy recientemente hemos aprendido a valorar la sensibilidad de los antiguos peruanos para intervenir el paisaje, diluyendo los límites entre artefacto y naturaleza. Las características del paisaje se transformaron para ellos en materia de arquitectura.

Esta aproximación sensible en un paisaje tan caracterizado indujo en el tiempo ciertas soluciones similares, algunas de las cuales fueron retomadas por los europeos al llegar al nuevo continente. En tiempos precolombinos, las construcciones ocupaban toda el área aprovechable entre las zonas cultivables de los estrechos valles costeros y los pronunciados declives de los contrafuertes andinos, área que era definida con un recinto amurallado. En la colonia, en tanto, los españoles aprovecharon toda el área disponible de sus predios urbanos para construir sus casas, delimitándola con un cerco cuando las construcciones no llegaban hasta él. Dentro del recinto, cuya característica era su compacidad, se desarrollaban los ambientes cerrados y abiertos necesarios.

La ocupación dentro del recinto marca la diferencia entre la arquitectura precolombina de la costa y la colonial. La distribución de los espacios de vida dentro de él es laberíntica en el primer caso y centrífuga, alrededor de un patio, en el segundo. La relación entre espacios cerrados (interiores) y espacios abiertos (exteriores) es inversa entre las construcciones precolombinas y coloniales, predominando los espacios abiertos en las primeras y los cerrados en las segundas. A pesar de haber usado ambos la tierra como materia (el adobe y la quincha como material), la imagen

que estas estrategias generaron resultó muy distinta: los edificios españoles obedecieron a una lógica constructiva de adición de piezas, mientras las construcciones precolombinas parecen materia sólida extruida del suelo.

Desierto orientado

La franja desértica peruana constituye un paisaje orientado y abstracto que ha condicionado también la manera en que el hombre lo construye y lo habita. La franja, de dos mil doscientos kilómetros de longitud y un ancho que fluctúa entre cinco y cien kilómetros, corre de sur-sureste a nor-noroeste. Está atravesada por cincuenta y dos ríos que forman estrechos valles, en los que el suelo fértil hace posibles los cultivos. Así, los valles presentan la imagen de "oasis transversales" diseminados a lo largo del desierto. Los valles discurren en el sentido este-oeste, mientras la vía que los une desde tiempos precolombinos lo hace de norte a sur. En el poniente se percibe siempre el mar; en el oriente, los Andes Occidentales, también desérticos.

Esta claridad en la orientación del desierto y sus límites con respecto al recorrido del sol configuran un paisaje totalmente abstracto, casi "cósmico". Las manifestaciones culturales que se dieron en él emularon sus dimensiones, su claridad y su abstracción, desde la arquitectura hasta el arte textil. A veces es difícil distinguir entre las imágenes de un textil y la imagen del paisaje al cual pertenece; cosmogonía, paisaje y materia pueden ser entendidos como una unidad en sus manifestaciones culturales.

PROYECTOS

Cronología proyectual

Tres proyectos que desarrollamos en Barclay y Crousse Arquitectura se nutren de estas consideraciones⁽¹⁾. Es necesario, sin embargo, explicitar la relación cronológica entre ellos, puesto que las hipótesis verificadas durante

el proceso de diseño del primero nos han servido para los siguientes. El proceso permitió aplicar con precisión creciente las diversas estrategias proyectuales actuadas, aunque cada proyecto tiene características específicas que lo distinguen claramente.

La "Iglesia de Santa Cruz de Asia" es el primero de ellos. El proyecto nació en noviembre del 2006, cuando el dirigente de la comunidad de Santa Cruz de Asia nos pidió construir el templo de un asentamiento en formación, situado en la futura plaza matriz, en pleno desierto, a trescientos metros de la zona actualmente habitada. Esta comunidad, integrada por gente relacionada con la construcción, fue creada a raíz de la edificación de los balnearios de Asia, cien kilómetros al sur de Lima (en el tramo desértico ubicado entre los valles de Mala y Cañete). La población de seis mil habitantes aumenta en verano a más de veinte mil.

Desarrollamos este proyecto durante el 2007. A inicios del 2008 obtuvimos el encargo de diseñar una casa-taller-museo donde se exhibirían cinco obras del artista norteamericano James Turrell⁽²⁾. Este proyecto se ubica a pocos metros de otra obra de nuestra oficina, la casa "Equis" (2003), ubicada en la bahía de playa Escondida, quince kilómetros al sur de Santa Cruz de Asia.

En agosto del 2008 la Agencia Española de Cooperación Internacional lanzó un concurso para la reconstrucción del Museo de Sitio de la cultura Paracas, ubicado en la reserva natural desértica de Paracas, doscientos cincuenta kilómetros al Sur de Lima. Nuestro proyecto resultó ganador y se desarrolló durante el 2009. Al ser un proyecto conjunto de la cooperación española, el Ministerio de Cultura y el Gobierno Regional de Ica, el proceso de aprobación del proyecto y licitación de obra se extendió por dos años, lo que pospuso el inicio de la construcción hasta fines del 2011.

En todos los proyectos mencionados el paisaje desértico es predominante, lo que determinó una aproximación

(1) Sólo uno de estos proyectos, el "Museo Paracas", se está construyendo; los otros dos quedan, por el momento, en el imaginario gráfico y en algunas buenas maquetas.

(2) N. del editor: James Turrell (Pasadena, 1943) fue cartógrafo aéreo y bachiller en psicología de la percepción antes de convertirse en artista. Desde 1966 trabaja con la luz y el espacio. En 1979 compró un volcán en Arizona, el Roden, y en estos momentos está transformando el cráter en un observatorio.

similar en cuanto al uso de materiales y tecnologías sencillas. Los colores y texturas del suelo (arena y tierra), que son también los del paisaje, fueron similares en los tres proyectos. Imagen y materia se volvieron, sin una predefinición proyectual, en una constante.

ESTRATEGIAS PROYECTUALES

Estos proyectos recogen una serie de estrategias proyectuales, algunas de las cuales ya habían sido ensayadas anteriormente en algunos proyectos residenciales, que fueron aplicadas con un objetivo común.

En efecto, las condiciones climáticas particulares del desierto permiten afirmar que aquí no tiene mucho sentido el rol de "cobijo" que tradicionalmente se le confiere a la arquitectura. Sin embargo, para poder habitar la inmensidad de este paisaje totalmente abstracto es necesario crear "refugios de intimidad". Aquí el rol de la arquitectura puede ser redefinido: crear la intimidad necesaria para poder habitar el paisaje.

Recinto

Delimitar el área de intervención con una superficie continua y opaca, formando un recinto de geometría simple, es la primera estrategia actuada para crear intimidad en los tres proyectos estudiados.

Los recintos, más que estar delimitados por muros, están definidos por edificaciones que contienen el programa, ya sea espacios servidores, espacios servidos o espacios exteriores de estar o circulación. Dentro de cada recinto, el punto de vista del observador varía en el eje vertical, lo que hace que los recintos protejan la intimidad en ciertos casos y permitan revelar el paisaje en otros, dependiendo de los requerimientos de uso de los distintos espacios y del contexto donde se encuentran implantados.

En el caso de la iglesia y del museo Turrell, el recinto es consecuencia del predio; en el "Museo Paracas", en cambio, es consecuencia de la ocupación del terreno que estaba libre de ruinas arqueológicas (según la certificación del Ministerio de Cultura). La geometría del museo preexistente actuó como memoria del lugar.

Los recintos tienen diversos grados de opacidad. En la iglesia, el recinto es completamente opaco, aislando al feligrés del paisaje desértico (el desierto ha sido percibido en la religión cristiana como el lugar de la tentación, un lugar peligroso). A su vez, gracias a la ausencia de lluvias, se abre al cielo y lo enmarca.

En el museo Turrell existen dos recintos, uno horizontal que abarca la totalidad del predio, y uno vertical. Entre ambos, una plataforma permite descubrir el horizonte y el océano hacia el poniente, mientras una única perforación en el recinto vertical revela el paisaje desértico hacia el oriente.

En el "Museo Paracas" el recinto se divide en dos por circulaciones horizontales que aparecen como grietas y permiten encuadrar ciertos ángulos del paisaje desértico.

Compacidad volumétrica

Debido al uso racional y económico del sistema constructivo tradicional, los tres proyectos poseen una geometría simple: paralelepípedos de planta rectangular en el caso de los museos y cuadrada en el de la iglesia, donde la compacidad volumétrica es revelada por el recinto. La compacidad permite que los volúmenes se integren mejor al paisaje desnudo de vegetación, haciendo que aparezcan como extrusiones del mismo suelo o, visto de otra manera, como elementos preexistentes que han sido descubiertos al retirar la arena por un proceso de excavación. Los espacios abiertos exteriores y los espacios cerrados conforman y definen el volumen por igual.

Abstracción formal

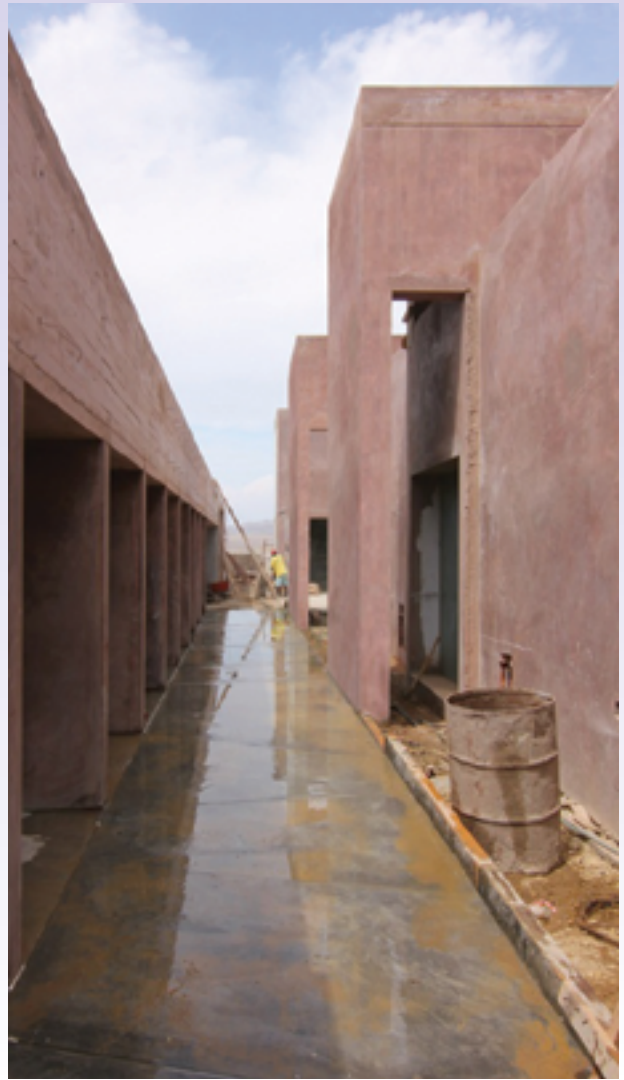
Los tres proyectos utilizan la abstracción formal como complemento a la compacidad para integrarse al paisaje. La abstracción formal no tiene un origen estético inspirado en lo pictórico, sino que responde al deseo de alteración de la escala. El desierto, al no poseer elementos medibles o identificables por su tamaño (vegetación, construcciones, etc.), diluye las barreras entre figura y fondo, convirtiendo al paisaje en un solo elemento que se difumina en la distancia y exacerbando su condición abstracta. En los proyectos estudiados, la ausencia de elementos que con-



Museo Paracas, de Barclay y Crousse Arquitectura (2012). El paisaje y su historia detonaron la aproximación a la espacialidad, la materia y su imagen. La ausencia de elementos que indiquen la escala humana hace que las construcciones sigan los efectos visuales que propone el desierto.



Botella de la cultura moche (100 AC - 700 DC) que representa un edificio ceremonial. Cerámica modelada y pintada. Dimensiones: 19,4 por 17,1 por 11 centímetros. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Museo Paracas, de Barclay y Crousse Arquitectura (2012). La ocupación del terreno responde a las zonas libres de ruinas arqueológicas. El recinto se divide en dos por circulaciones horizontales que aparecen como grietas y permiten encuadrar ciertos ángulos del paisaje desértico.

fieren una escala humana (tales como puertas, ventanas o barandillas), hace que las construcciones se mimeticen con el efecto de la dilución entre figura y fondo, siendo difícil relacionarlas a unas dimensiones conocidas.

En el interior del recinto, en cambio, se realiza un cuidadoso trabajo sobre la escala, usando como referente las dimensiones del espacio con relación al cuerpo humano por sobre la identificación de la escala por elementos dimensionalmente reconocibles. En todos los proyectos se utiliza el *Modulor* de Le Corbusier para determinar las dimensiones de objetos, superficies y espacios, utilizando discriminadamente las series roja y azul⁽³⁾, que son armónicas en sección de oro al interior de ellas mismas.

Ambigüedad interior-exterior

La bondad del clima nos permite aplicar libre y literalmente las preocupaciones de la arquitectura moderna y contemporánea por minimizar las barreras entre el interior y el exterior y por operar una transición entre ambos. En nuestro caso, a la eliminación de las barreras se agrega el difuminado entre estas dos categorías, volviéndolas ambiguas: se crean espacios interiores con cualidades de exterioridad y espacios exteriores con características de interioridad, esencialmente dentro del recinto.

Entre los tres proyectos, la iglesia es la que explota a mayor cabalidad esta estrategia, por no estar sometida a las necesidades de conservación de los objetos que alberga. En ella, el espacio de la nave se funde con el del patio, sin que exista alguna barrera entre interior y exterior. Tampoco el patio arbolado, con sus altos muros, es percibido como francamente "exterior". El cielo aparece como el cielo raso natural de este espacio. La situación intertropical de la región hace que el recorrido del sol en el cenit sea casi vertical. Por lo tanto, orientar la nave en el sentido este-oeste, como exige la tradición, es suficiente para evitar que los rayos solares incomoden a los fieles durante los servicios religiosos. La desaparición entre las catego-

rias "exterior" e "interior" es justificada por la siguiente consideración: al protegerse del desierto, sinónimo de ausencia de vida según la Biblia, la iglesia alberga y cobija la creación divina. La vegetación (representada por los cuatro árboles del patio), los animales, (representados por las aves que anidan en ellos) y el ser humano (congregado bajo la nave), son bienvenidos y están igualmente presentes en la casa de Dios.

El caso del museo Turrell es particular. Las obras del artista son luminosas y, por lo tanto, es indispensable un tránsito entre la luz natural exterior y la penumbra total, necesaria para poderlas apreciar. Ese tránsito ha sido resuelto en el proyecto con una rampa que desciende desde el nivel de entrada, en la plataforma abierta, hasta el nivel de exposición, ubicado bajo tierra. La rampa, ubicada bajo el volumen vertical, permite un recorrido pausado que adecúa la visión a la penumbra. Este recorrido es exterior, pero bajo techo y con cualidades espaciales de interioridad. Lo mismo sucede en el otro extremo del recinto con la rampa de salida, aunque en esta última la cobertura es solo parcial. Se trata entonces de un "exterior continuo" modulado por la intensidad luminosa.

En el "Museo Paracas", por su parte, las necesidades de conservación de las piezas expuestas obligan a cerrar las salas de exhibición, aislándolas del resto del edificio. Por ello, los espacios exteriores con cualidades de interioridad están limitados a las circulaciones que unen el ingreso, los talleres, la administración y las salas de exposición.

Espacialidad híbrida

Si en la arquitectura premoderna la luz natural y su recorrido en el firmamento volvían dinámico al espacio, el gran aporte del espacio moderno es el haber introducido conscientemente una variable más a su dinámica: el recorrido del ser humano. A partir de ese momento, la gravedad, la luz, el tiempo y el espacio estuvieron íntimamente ligados en la arquitectura de occidente.

Estos tres proyectos han sido propicios para llevar a la espacialidad arquitectónica una hibridación entre ciertas estrategias usadas por los antiguos peruanos y determinadas aproximaciones contemporáneas al proyecto

(3) N. del editor: Las series azul y roja son secuencias numéricas que se derivan de las medidas que Le Corbusier determinó para un hombre con la mano levantada.

arquitectónico. En ellos hemos querido explorar la posibilidad de conjugar partidos espaciales aparentemente contradictorios, como el laberinto y la espiral precolombinos, con las ideas contemporáneas de espacio fluido y transparencia fenomenal.

En proyectos como el "Museo Paracas" hemos explorado lo que denominamos "espacio sugerido". Nos referimos a aquel espacio que es fluido en el tiempo, cuando el observador se desplaza y logra recomponerlo en la mente. Así, un cierto espacio, que puede obedecer al esquema planimétrico del laberinto, puede dilatarse y generar profundidades gracias a esos espacios sugeridos que no son percibidos por el observador, pero son intuitivos debido a pequeñas transparencias, a la presencia de luz que proviene de una fuente oculta u otros dispositivos proyectuales que incitan al visitante a emprender un recorrido y a descubrirlos.

En el "Museo Paracas", unos dispositivos de corrección ambiental separan las salas de exhibición y generan compresiones espaciales, sugiriendo una concatenación de otros espacios, sin revelar por ello la manera en que lo hacen, dando la impresión de estar distribuidos en forma laberíntica. En la iglesia, el recorrido desde el atrio de entrada sugiere un desplazamiento en espiral que pasa por la nave, atraviesa el patio y termina en la capilla. El recorrido en espiral impide, al entrar a uno de los espacios, ver el espacio siguiente. Pero los espacios están sugeridos en los elementos que guían la mirada, como los acentos visuales o la presencia de la luz natural.

En el museo Turrell, las mismas obras de arte lumínico nos llevan de la mano en la penumbra, pero es el sonido del agua que cae desde la terraza en el nivel superior el que nos guía a través de los espacios de exhibición hacia la salida. Al acercarse a ella, la luz natural empieza a hacerse presente, siendo "Skyspace", la única obra de la colección que utiliza la luz natural, la que hace de nexo entre interior y exterior.

En todos estos proyectos hay algunos puntos en que se produce una transparencia diagonal que une dos extremos del espacio, produciendo una dilatación espacial que hace percibir el espacio en su máxima longitud posible.

Luz instrumental

Trabajar con la luz implica, para el arquitecto, tener un poder sobre el tiempo y el espacio. En el caso de los proyectos estudiados, la luz es usada de manera instrumental para reforzar las estrategias proyectuales puestas en práctica y los conceptos que las preceden. Es así como la luz es diáfana en la iglesia, al presentar a la naturaleza como parte de la creación divina y ya no considerar la comunión con Dios como un encuentro exclusivo, místico y dramatizado entre el ser humano y la deidad. La luz es modulada en el caso del museo Turrell, donde se utiliza como un instrumento que prepara la visión para la correcta percepción de las obras de arte. Finalmente, la luz es técnica en el caso del "Museo Paracas", filtrada y regulada en los dispositivos de corrección ambiental.

La luz proviene de espacios clave en la estrategia de ambigüedad entre interior y exterior. En la iglesia, ésta proviene del patio, que es un lugar de estar, como las transiciones entre las salas del "Museo Paracas", desde las cuales la luz proviene a través del dispositivo de corrección ambiental. En el museo Turrell la luz proviene de la circulación vertical, constituida por las rampas de acceso y salida de los lugares de exposición.

Masa excavada

La estrategia de la "ocupación máxima" del predio y la utilización de un recinto para delimitarlo produce, como hemos visto, un volumen compacto. La abstracción formal nos lleva a percibir este volumen como masa y, llevando este concepto más lejos, podemos considerar que esta masa así concebida antecede al proyecto. La lógica aditiva típica de la construcción no se aplica en estos casos, puesto que el proyecto parte de un volumen sólido y no de un simple límite volumétrico a ser construido.

Así, en estos proyectos, el prisma puro, que puede ser percibido como "encallado en las dunas desde tiempos remotos", empieza a modelarse creando espacios "vacíos" por sustracción de materia. En este proceso se van creando y descubriendo simultáneamente los espacios, de manera similar a la forma en que los arqueólogos excavan en la arena para descubrir las ruinas sepultadas por

el paso del tiempo. Esta lógica subtractiva debe ser consecuente con todas las escalas del proyecto para llegar a ser inteligible y poder así caracterizar las edificaciones.

Superficie continua

La materia excavada no admite elementos extraños a ella. Esto nos indujo a reducir al mínimo la gama de materiales utilizados y a crear una superficie continua y homogénea, en planos verticales y horizontales, lo que es posible por la ausencia de lluvias. En los tres proyectos, concebidos por razones económicas en albañilería tradicional y hormigón armado, las superficies son revocadas en cemento, pulidas en algunos casos, pintadas en otros y expuestas cuando son superficies en hormigón armado. En estos proyectos la diferencia entre el casco de albañilería y la obra terminada es casi imperceptible.

Detalle ausente


Bajo esta misma lógica se elimina todo detalle superfluo. El diseño del detalle tiene el objetivo de hacerlo "desaparecer", a favor de la abstracción formal mencionada anteriormente. Las luminarias son pensadas dentro de la lógica de la masa excavada, apareciendo como ulteriores excavaciones en la masa en lugar de objetos añadidos a ella. Los elementos de contención y seguridad, como las barandas, son asimilados como volúmenes-parapetos o como objetos polivalentes, tales como bancas o mesas en hormigón. Ventanas y puertas son imaginadas como huecos o "ausencias de masa" y la carpintería está desprovista de marcos y cerramientos estancos (nuevamente gracias al clima que lo permite).

Color

El uso de colores aplicados al revoque permite reforzar la unidad y la lectura del sólido original. Asimismo, utilizando la paleta de colores extraída de los tejidos precolombinos y de los exiguos restos cromáticos presentes hoy en sus ruinas (esencialmente tonos arena y ocre rojizos), se protege a las edificaciones del implacable "envejeci-

miento visual" que produce el omnipresente polvo del desierto al posarse en sus paredes. Al interior, los colores cálidos desaparecen, dejando paso a la frescura y calma que proporciona el color blanco.

CONCLUSIÓN

En estos proyectos, desarrollados en circunstancias muy distintas, el paisaje y su historia han sido los detonantes de una aproximación similar a su relación con la espacialidad, la materia y su imagen. Estos procesos no han sido premeditados y menos aún planeados, pero una aproximación sensible a la relación entre arquitectura, materia y paisaje ha generado las estrategias proyectuales comunes, que nos sirven hoy como bagaje proyectual a la hora de encarar proyectos similares. En estos proyectos, y en los siguientes, la imagen del paisaje constituye la materia con la cual se genera la imagen de la arquitectura. 

FUENTE DE IMÁGENES

Páginas 56: "Casa W". Fotografía: Barclay y Crousse Arquitectura.

Páginas 61 superior y 62: "Museo Paracas". Fotografías y render: Barclay y Crousse Arquitectura.

Página 61 inferior: Botella moche. Fotografía: Juliet Wiersema. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.