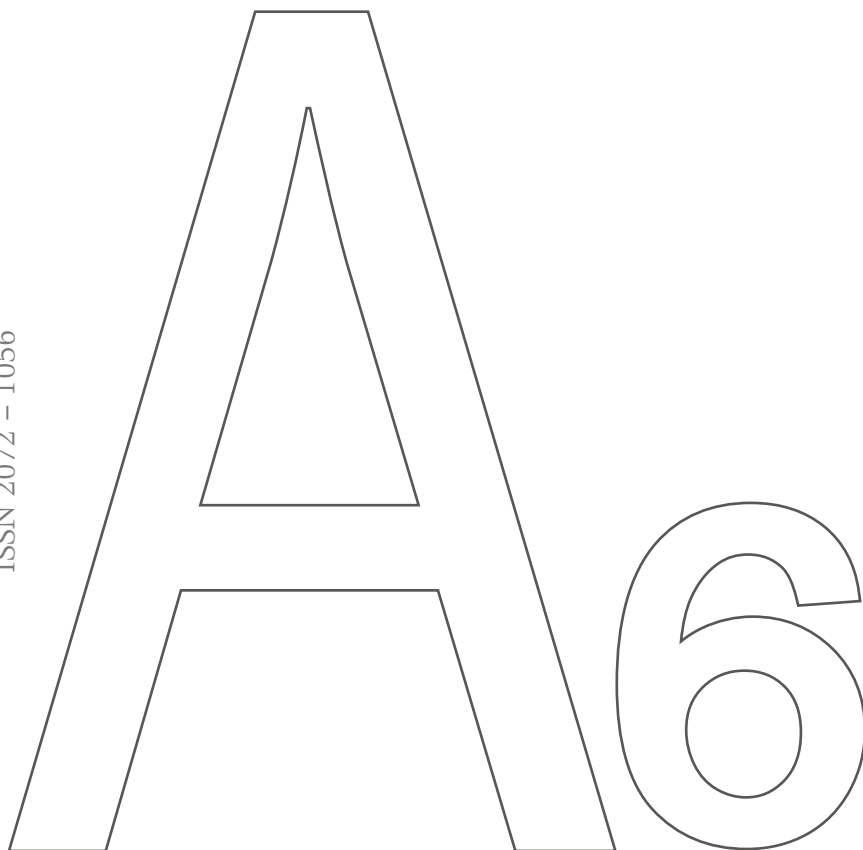


ISSN 2072 - 1056



Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo Año 6, n° 6, agosto 2012

Taller Urbano: Metro de Lima, presente y futuro

Por ella botella: La tapa de la botella como elemento tectónico

TEMA CENTRAL: ARQUITECTURA, ARTE Y ESPACIO

La condición artística de la arquitectura y la vigencia del espacio

Dibujo, observación y creatividad

Imagen de la ciudad en la pintura: Humareda y Polanco

Arquitectura a través del arte

Espacio urbano en el cine peruano

Las dimensiones del espacio audiovisual

Yuyachkani: espacio de la presencia

La supremacía del espacio

Taller LEMA / Luz - Espacio - Materia - Arquitectura

Programas complejos para la creación y difusión artística

Museo de Paleontología / Costa Verde Lima

Sombrerería y guardería / Celendín Cajamarca

Centro comunal / Manchay

- p 003** EDITORIAL
- p 004** CONCURSO BIBLIOTECA FACI-PUCP
- PRIMER LUGAR
PATRICIA LLOSA / RODOLFO CORTEGANA
- FINALISTAS
ELIZABETH AÑANOS / RAFAEL RÍOS
MANUEL FLORES
FREDERICK COOPER / ANTONIO GRAÑA
ALEJANDRO GONZALES
- p 018** ILAFA- PERÚ-2011 CUARTO CONCURSO PARA ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA
- PRIMER LUGAR
CARLOS CHAUC / DAISUKE IZUMI / PAOLA PELÁEZ (PUCP)
- SEGUNDO LUGAR
ERNESTO CHÁVEZ / PIERO SOLARI (UNI)
- MENCIONES HONROSAS
MARTÍN ZAPATA / KAREL VAN OORDT (PUCP)
GIANELLA MORI / MIGUEL MUSUCANCHA / YURI PINTO (UNFV)
- p 026** TALLER URBANO: METRO DE LIMA, PRESENTE Y FUTURO.
JOSÉ SOLDEVILLA
- p 032** CEFAP PUCP: LAS ACTIVIDADES, LA REPRESENTACIÓN Y LA SENSIBILIDAD
JOSÉ RABANAL
- p 038** POR ELLA, BOTELLA: LA TAPA DE LA BOTELLA COMO ELEMENTO TECTÓNICO
FELIPE FERRER

TEMA CENTRAL

- p 044** CONVERSATORIO: LA CONDICION ARTÍSTICA DE LA ARQUITECTURA Y LA VIGENCIA DEL ESPACIO
- p 052** DIBUJO, OBSERVACIÓN, CREATIVIDAD
ANNA KAZMIERSKI
- p 058** IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA PINTURA: VÍCTOR HUMAREDA Y ENRIQUE POLANCO
STEPHANIE DELGADO
- p 070** ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL ARTE
ALESSANDRA CALMELL DEL SOLAR
- p 082** ESPACIOS URBANOS EN EL CINE PERUANO
MELISA MARTELL
- p 094** LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO AUDIOVISUAL
VÍCTOR MEJÍA
- p 100** YUYACHKANI: EL ESPACIO DE LA PRESENCIA
HUBER ARCE
- p 112** LA SUPREMACÍA DEL ESPACIO
MARTA MORELLI
- p 120** TALLER LEMA / LUZ-ESPACIO-MATERIA-ARQUITECTURA
SANDRA BARCLAY
- p 126** PROGRAMAS COMPLEJOS PARA LA CREACIÓN Y DIFUSION ARTÍSTICA
ANTONIO GRAÑA
- p 134** MUSEO DE PALEONTOLOGÍA / COSTA VERDE LIMA
MARTÍN MONTAÑEZ
- p 140** SOMBRERERÍA Y GUARDERÍA / CELENDÍN CAJAMARCA
GUSTAVO GHEZZI
- p 146** CENTRO COMUNAL / MANCHAY
PABLO PAJARES

ABSTRACTS

A Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo



COMITÉ EDITORIAL / EDITORIAL COMMITTEE

Frederick Cooper Llosa
Reynaldo Ledgard Parró
Eduardo Figari Gold
Wiley Ludeña Urquizo
Manuel Flores Caballero
Manuel de Rivero

EDITOR / EDITOR

Luis Rodríguez Rivero

COORDINACIÓN/ COORDINATION

Clara Esther Rojas Miranda

EDICIÓN / EDITION

Luz Karen Vila Solier / Mayra Vila Aranzaes /
Sandra Meza Parra / Mauro Jurado Salcedo /
Huber Arce Hernández

CONCEPCIÓN GRÁFICA / GRAPHIC CONCEPT

Luis Rodríguez Rivero

DIAGRAMACIÓN / DIAGRAMMING

Fernando Canchanya Paucar /Antonella
Zumaeta Valenzuela

CORRECCIÓN DE ESTILO / STYLE CORRECTION

Oscar Diego García Meza

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Abraham Yrivarren Valverde

IMPRESIÓN / PRINTING

Tarea Asociación Gráfica Educativa

Oficina de Publicaciones:
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, PUCP
Avenida Universitaria 1801
San Miguel, Lima, Perú
(511) 6262000, anexo 5580
Arevista@pucp.edu.pe
<http://www.ARevistaArquitectura.pucp.edu.pe>

ISSN 2072 – 1056

Hecho el depósito legal: 20070–00642

Esta edición de A6 coincide con los diez años de creación de nuestra Facultad. Se ha hecho costumbre en los aniversarios realizar un balance que puntualice lo bueno y lo malo acontecido en el periodo conmemorado. El presente editorial no seguirá esa línea. Prefiere tomar el aniversario como un momento de renovación de votos, una oportunidad de reafirmar los compromisos iniciales. Más allá de confrontar responsabilidades de lo realizado en el trayecto por cada uno de los involucrados hasta llegar donde estamos, interesa especialmente hacer un llamado que permita culminar esta primera etapa formativa. Diez años son suficientes para zanzar el momento de fundación.

Al cabo de esta primera década, tal vez tenemos la posibilidad de concluir el proceso de instauración, (en los papeles y actos protocolares ya terminó), y puede consumarse con la composición de un grupo humano capaz de cimentar, anclar y sostener lo que será en el futuro la institución. Este equipo puede fusionarse en un solo cuerpo, por supuesto, manteniendo su individualidad y espíritu crítico, de modo que empuje la escuela hacia una misma dirección; etapa también importante en la fase fundacional.

En la inauguración del primer acto académico, la promoción de ingresantes, reunida en el Laboratorio de Materiales de la Facultad de Ingeniería, escuchaba al doctor Salomón Lerner, autor intelectual de esta aventura, explicar el sentido de creación de la escuela como un propósito impulsado por la necesidad de revertir las características que empobrecieron el papel del arquitecto. La iniciativa se perfilaba en busca de una formación capaz de *“reorientar las tendencias que predominan en nuestro país, las cuales están mayormente destinadas a resolver aspiraciones de lucro antes que a inculcar una vocación de servicio”*¹.

La creación de esta Facultad se hallaba justificada, según Lerner, en la recuperación del papel central que la arquitectura debía tener en el desarrollo social y cultural, relegado paulatinamente en nuestro medio. Su pedagogía debía *“trascender la transmisión de un saber especializado para convertirla en un constante cultivo de valores éticos, entre los que se incluyen la honestidad, la integridad, el humanismo y la identificación con los graves problemas que experimenta la nación”*.

Diez años después, cuando algunos de los desprevenidos estudiantes concentrados ahí son ahora docentes y partícipes activos en el proyecto, cuando nuevas voces y nuevos talentos se han integrado a la tarea pedagógica, es el momento decisivo de fundirnos en esta unidad y renovar un profundo compromiso con la Facultad, con la universidad, con el país y con nosotros mismos.

1 Discurso del Dr. Salomón Lerner con ocasión del primer día de clases en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP. ARKINKA Abril 2002.

CONCURSO BIBLIOTECA FACI PUCP

El concurso para la nueva sede de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias, Arquitectura e Ingeniería de la PUCP exigió un nuevo edificio que albergue las colecciones de cada especialidad, aulas de estudio y un espacio de congregación. Este concurso fue dirigido a docentes y exalumnos de la especialidad de Arquitectura de esta casa de estudios.



Esta oportunidad permitió una reflexión sobre lo que significa una biblioteca universitaria y su adecuada implantación dentro del campus universitario. El ganador fue el equipo dirigido por los arquitectos Rodolfo Cortegana y Patricia Llosa, con una propuesta que a consideración del jurado responde de manera muy eficiente al programa solicitado. Cabe resaltar la participación de los equipos de arquitectos de la PUCP, quienes con ideas creativas alimentaron la discusión sobre el proyecto, mostrando así el nivel de nuestros egresados.

Render del proyecto. Vista desde la llegada por la vía principal que muestra la biblioteca y el aulaio.



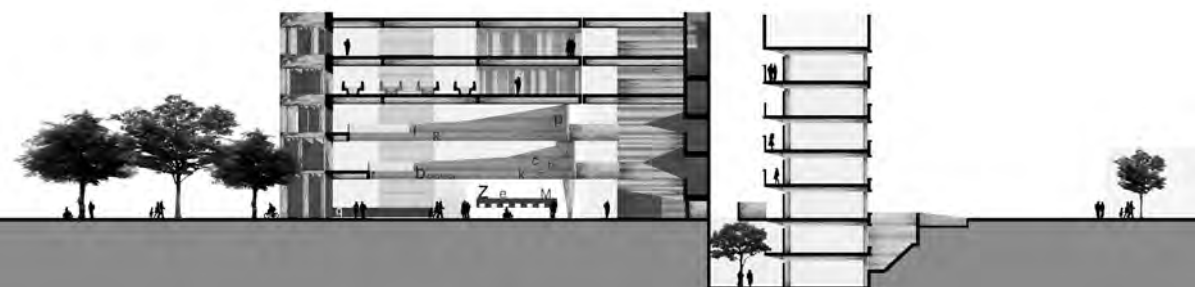


PRIMER LUGAR

PATRICIA LLOSA / RODOLFO CORTEGANA

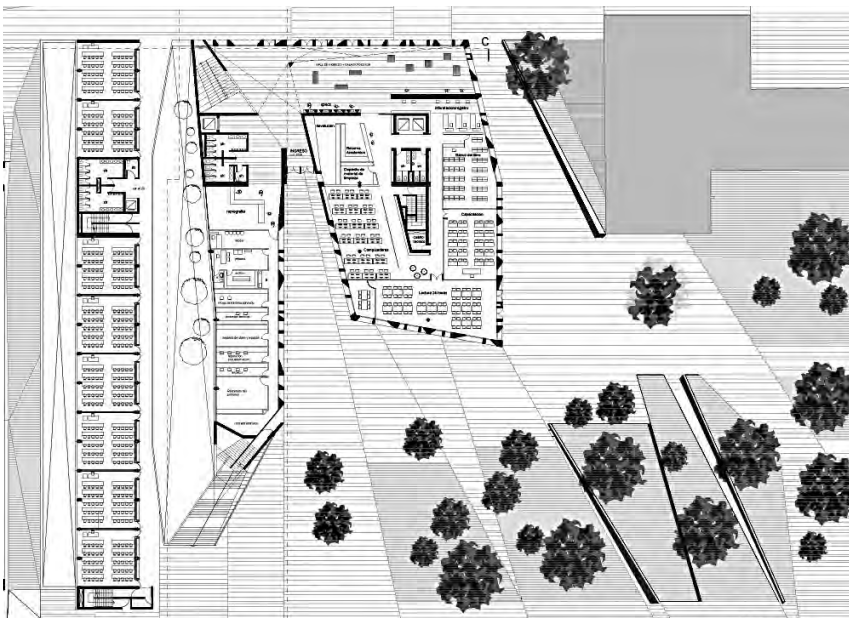
Colaboración: Felipe Galarza, Gustavo Díaz Paz, Rosa Paredes, Ricardo Pacheco, Sergio Salazar, Gabriela Aquije, Gino Bellido, Gabriela Santisteban, Claudia Tomateo, Daniela Rullier

El proyecto indaga las posibilidades de generar un espacio público en el remate de la vía central de la universidad, a partir de la implantación de una figura, el espacio se inserta en el interior y se relaciona a través de su intimidad. Su materialidad responde a la naturaleza de la plaza, a sus condicionantes exógenas, su masa se perfora de manera que construye miradas y controla el asoleamiento. Aquí la arquitectura nos permite vincularnos y afectarnos por su presencia.





Render de la vista este del proyecto. Relación de los volúmenes con la plaza exterior.



Planta general de la biblioteca.

Disposición de los volúmenes en la planta a nivel del suelo y su relación con la plaza.

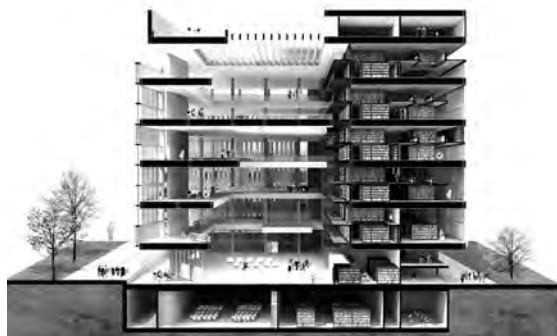
Izquierda: Corte transversal que muestra la relación entre los volúmenes del aula y la biblioteca.



PROYECTO FINALISTA

ELIZABETH AÑAÑOS / RAFAEL RÍOS

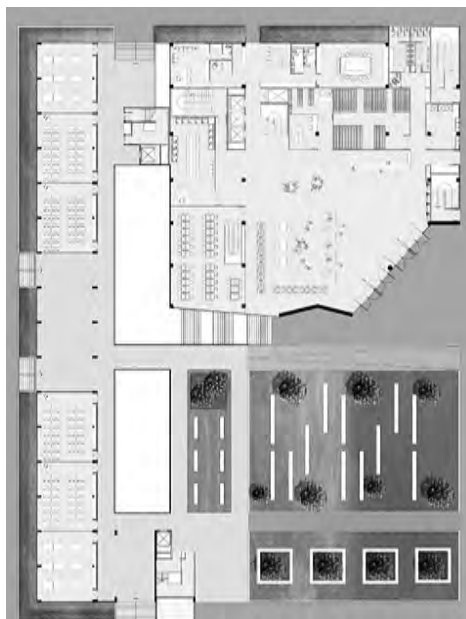
El edificio funciona como un remate al eje longitudinal de la universidad. Rodeado de áreas verdes, el volumen abraza de manera cóncava el espacio, genera una plaza de ingreso y un patio hacia las aulas. La agrupación de ciertos volúmenes de colección, puentes y pasarelas forjan una fachada interior. La piel exterior es una estructura del librero. La eficiencia en la planta se logra con zonas delimitadas y de fácil acceso. Busca cómo generar un modo de ingreso en el exterior, hasta la relación que existe entre los pisos. Las zonas de lectura se protegen a partir de un cerramiento modular quiebravista, que permite gozar de una luz indirecta. Por la noche, el edificio expulsa una suave luz interior. Cada nivel corresponde a una especialidad o uso académico; sin embargo, la espacialidad permite tener relaciones de visibilidad y apertura tanto en el interior como con el exterior.



Corte de la biblioteca que muestra la relación espacial entre los distintos niveles.



Render del proyecto. Vista desde la plaza de ingreso.



Planta general de la biblioteca. Relación entre el aulario, la biblioteca y la plaza a nivel de piso.



PROYECTO FINALISTA

MANUEL FLORES

Colaboración:

Iván Ortiz, Sofía Garay, Jeshua Roig

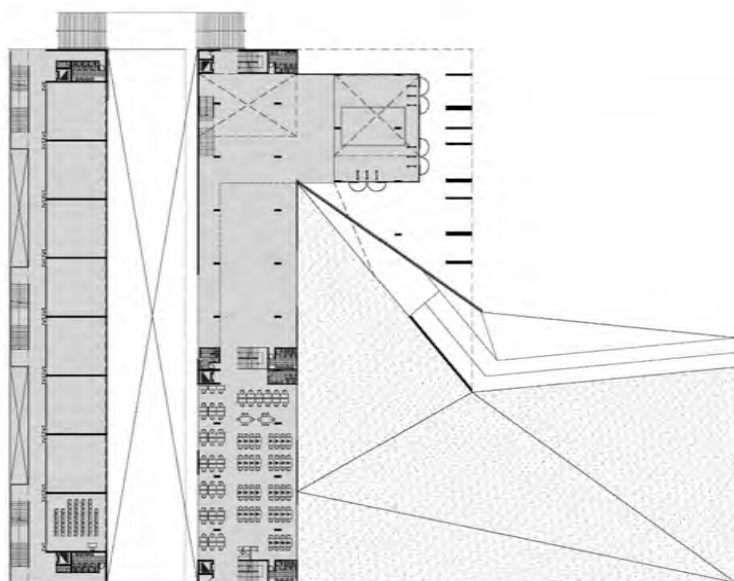
El proyecto genera en el entorno de la biblioteca espacios de reunión de diferentes niveles de relación. Desde la vía peatonal principal de la universidad nos muestra un frente y dos opciones básicas: seguir a nivel y entrar a la biblioteca, o bajar al parque-anfiteatro para lectura informal y reuniones al aire libre. El partido arquitectónico propone una nave muy flexible en tres niveles. A partir del cuarto nivel hasta el octavo, desde el nivel de la hemeroteca se desprenden torres dedicadas a las colecciones de cada especialidad, así como espacios para los profesores. La mayor iluminación es tomada desde la cara sur, por eso se abren grandes ventanas hacia ese lado, y hacia el norte se colocan aleros que protegen del ingreso solar no deseado. Las caras este y oeste están cerradas para evitar la exposición a los rayos solares directos.



Ingreso a doble altura a la biblioteca desde el jardín.



Render del frente principal del proyecto que muestra las dos opciones de ingreso.



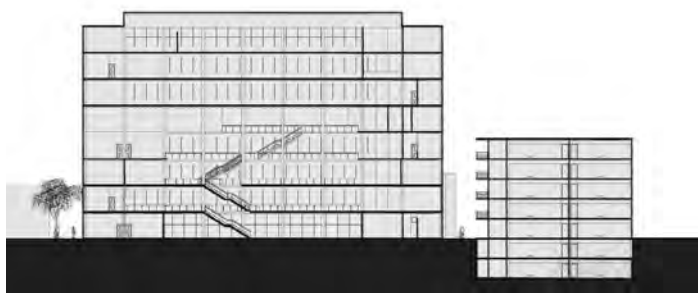
Planta general de la biblioteca que muestra las dos entradas principales al proyecto (entrada a nivel y rampa que desciende) y la relación entre el aulario y la biblioteca.



PROYECTO FINALISTA

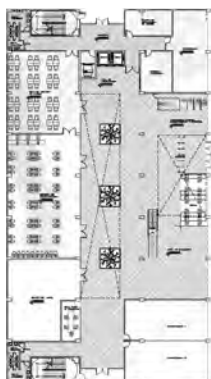
FREDERICK COOPER/ ANTONIO GRAÑA

El planteamiento concentra las aulas en el sector oeste del lugar señalado para construirse en su totalidad o parcialmente, sin afectar el emplazamiento, el funcionamiento de la biblioteca, ni a la eliminación del bloque B del actual edificio de Ingeniería. Se ha concebido la segmentación por etapas de la ejecución del proyecto y la altura del bloque y el carácter de su tratamiento arquitectónico. El diseño incluye componentes que permiten manejar convenientemente los aspectos de iluminación y ventilación natural, no solo con la finalidad de lograr un edificio que brinde espacios de estudio confortables, sino que reduzca los costos de iluminación y ventilación artificiales. Espacialmente, el proyecto sugiere un segmento interior excavado detrás del vestíbulo frontal, que a partir de un tramo de doble altura, en la parte central, se escurre hacia una triple altura que se alza sobre una plataforma asignada al área de lectura libre.

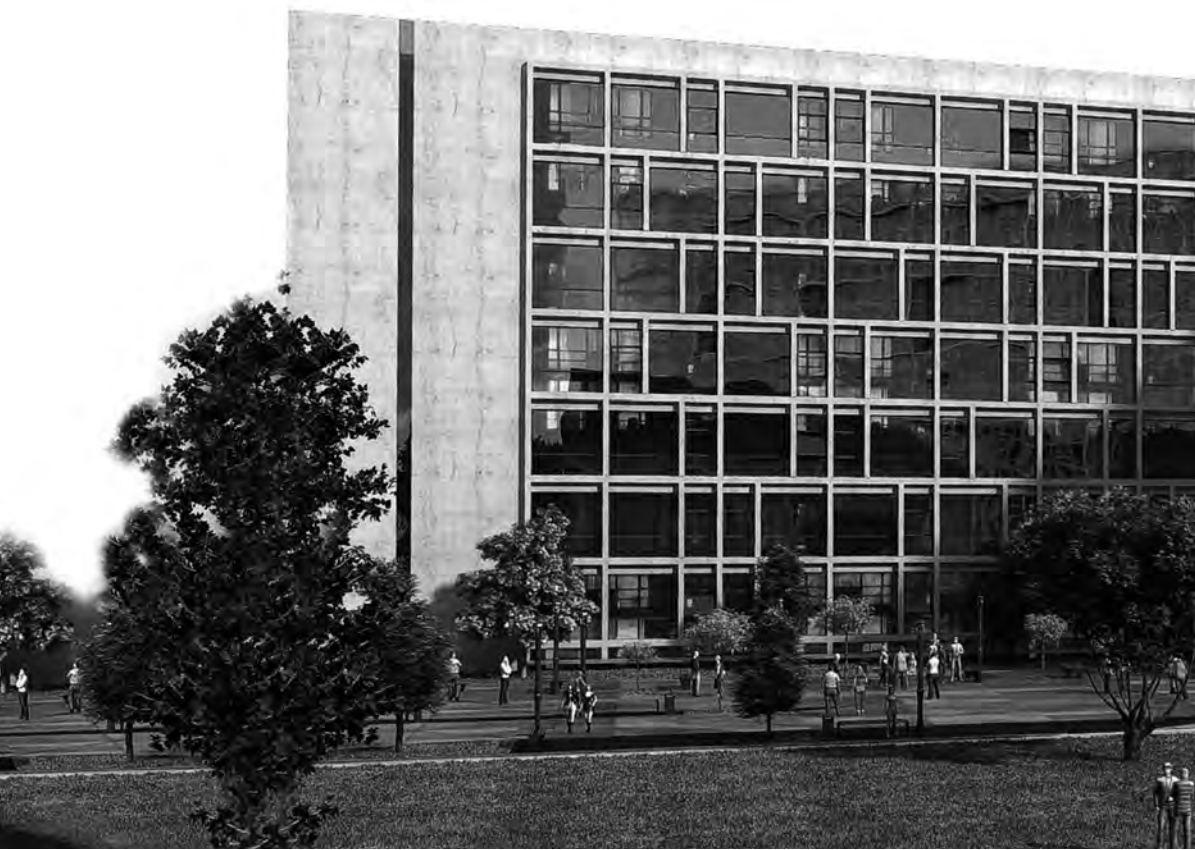




Render del frente de la Biblioteca, desde la llegada por la vía principal.



Planta general que muestra la disposición de los dos volúmenes principales, aulario y biblioteca.
Izquierda: corte longitudinal que muestra la relación entre la biblioteca y los aularios.



PROYECTO FINALISTA

ALEJANDRO GONZALES

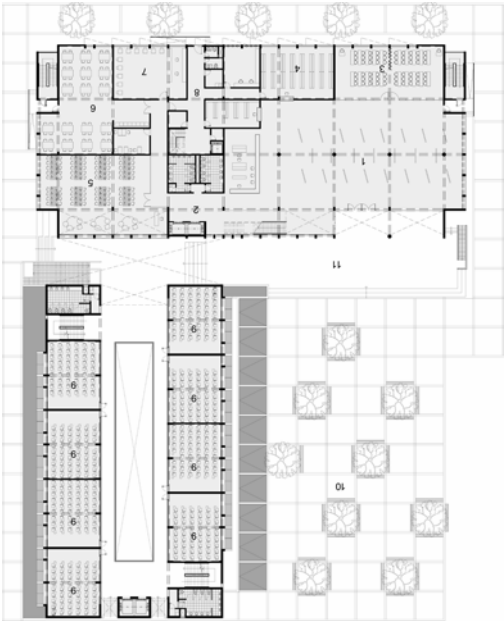
El proyecto plantea dos edificios: la biblioteca y el edificio de aulas. La disposición de los edificios en el terreno crea una gran plaza de ingreso al conjunto ubicada en el extremo sur de la vía peatonal principal del campus. El edificio de aulas tiene siete pisos y dos sótanos. Las fachadas de las aulas se orientan al norte y sur, permitiendo una eficiente iluminación natural. La cara norte del edificio de aulas es el remate visual del “tontódromo”.

La biblioteca es un edificio de plantas libres y flexibles y de estructura regular y modular. La fachada principal (este) tiene una relación directa con la plaza de ingreso. El volumen retrocede en el primer piso marcando el ingreso a la biblioteca. Al tener mayor asoleamiento, la oeste se desarrolla en base a una serie de volúmenes voladizos que orientan las ventanas al sur. Finalmente, al norte y sur, reiteran el lenguaje arquitectónico del conjunto, optimizando la entrada de luz natural.





Render del conjunto. Vista exterior que muestra el encuentro de los dos volúmenes principales y la plaza de ingreso.



Planta general del proyecto que muestra la disposición de los dos volúmenes principales y la conformación de la plaza. Izquierda: corte longitudinal que da la relación entre la plaza de ingreso y el volumen de la biblioteca.

ILAF PERÚ 2011

CUARTO CONCURSO PARA ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA

En este número se presentan los ganadores de la etapa nacional del Concurso Internacional para Estudiantes de Arquitectura, de Diseño en Acero ILAFA en su cuarta edición en el Perú; convocó a equipos de distintas universidades de Latinoamérica. Se otorgó el primer lugar a los estudiantes de la PUCP Carlos Chauca, Daisuke Izumi y Paola Peláez. Esta es una oportunidad de mirar las nuevas perspectivas de los jóvenes arquitectos y su ímpetu innovador. Plantea el reto de diseñar una estación intermodal que resuelva los múltiples flujos en un intercambio vial muy importante de la ciudad. El concurso explora innovaciones tecnológicas y de diseño con el acero para producir nuevas y mejores opciones. La sostenibilidad, eficiencia de diseño y la creatividad en el uso del material fueron los principales ejes del certamen.



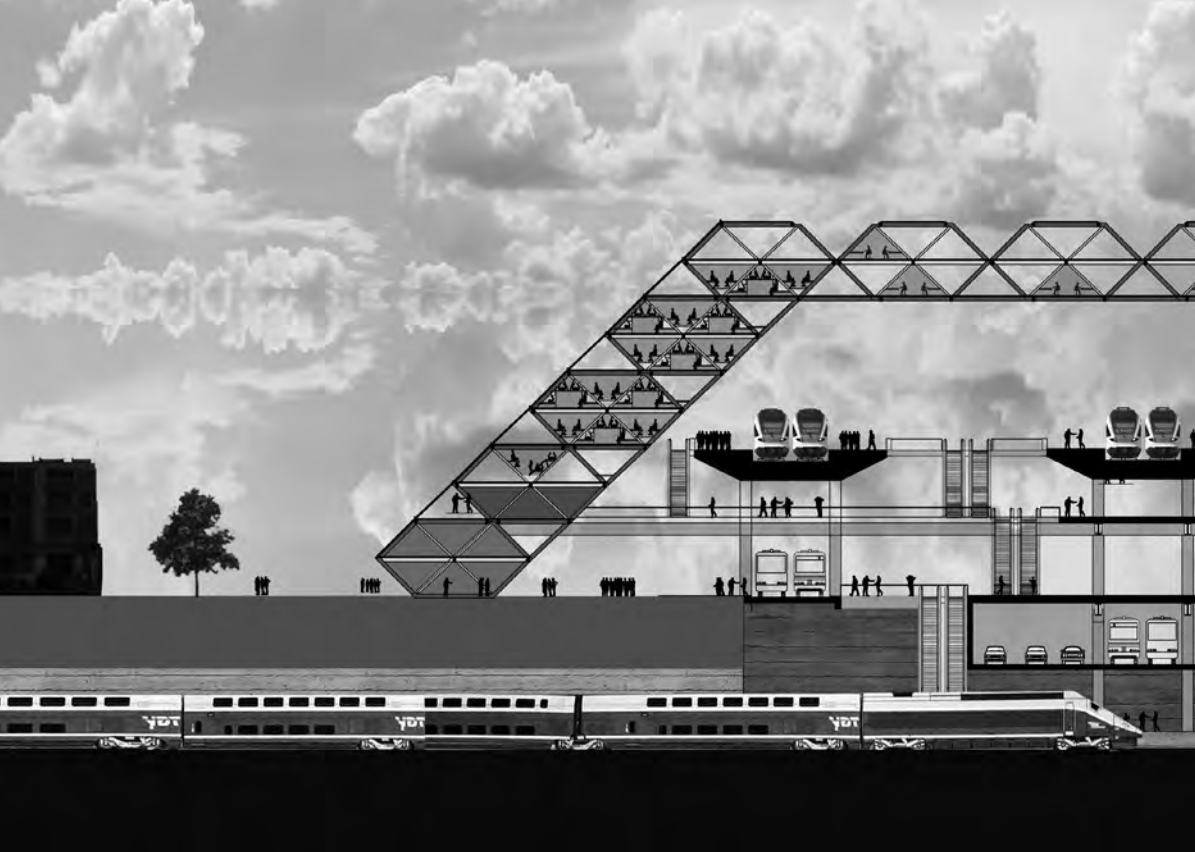
El ganador fue el equipo Blanco, integrado por los alumnos de la PUCP Carlos Chauca, Daisuke Izumi y Paola Peláez, con un diseño basado en la lectura de módulos de la naturaleza, así como en la exploración de sistemas orgánicos para hacer más efectiva la estructura, sin dejar de lado la eficiencia tanto constructiva como programática. El concurso internacional se definió en

Brasil. El proyecto de los estudiantes peruanos compitió con excelentes presentaciones de diversos países.

Lo interesante de la propuesta a nivel nacional fue su aporte constructivo en la megaestructura, con el uso de módulos de forma hexagonal al configurar las barras que crean edificios, los cuales se irían ocupando paulatinamente.

Render del exterior de la estación intermodal.





PRIMER LUGAR

CARLOS CHAUCA / DAISUKE IZUMI / PAOLA PELÁEZ (PUCP)
PROFESOR ASESOR LUIS RODRÍGUEZ RIVERO

El proyecto es parte de una propuesta del plan maestro de regeneración urbana del cono norte. Dentro del plan, la estación intermodal será el eje y ancla de la renovación urbana. La estación intermodal, como pieza urbana, busca ser un conector interdistrital que tendrá como principal objetivo vincular el distrito de Comas con Los Olivos.

El proyecto aprovecha su gesto urbano para generar la intermodalidad y permitir la confluencia de transporte regional como un tren sudamericano, buses interprovinciales, transportes urbanos, el tren eléctrico o el sistema de buses articulados: El Metropolitano. Los autos particulares acercarán al pasajero a la estación. Desde esta, el transporte público será el principal y único medio de transporte masivo aparte de las bicicletas.

Las barras que contienen a la estación serán destinadas para un uso mixto, los cuales permiten la activación del lugar durante todo el día. Habrá usos de oficina, vivienda y culturales. En la misma estación se propone un comercio de mediana escala, con tiendas por departamento y una serie de puestos y restaurantes que satisfagan las necesidades del usuario.

El gran aporte constructivo es el uso de módulos de forma hexagonal para la construcción de las barras.

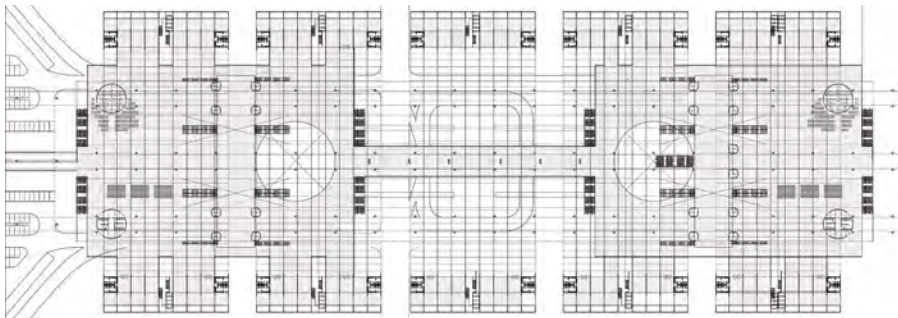
La razón principal de este planteamiento es que los edificios se irán ocupando gradualmente, según la demanda, ya que es difícil que en nuestro país una megaestructura se use en su totalidad en los primeros años de ser construido.



Corte transversal del proyecto, donde se muestra el cruce entre todos los tipos de transporte.



Plot plan de la estación intermodal.



Planta general de la estación intermodal donde se muestra la planta libre y los núcleos de circulación y servicios.



SEGUNDO LUGAR

ERNESTO CHÁVEZ / PIERO SOLARI (UNI)
PROFESOR ASESOR HELBER MIGUEL

La Estación Intermodal está ubicada en la intersección del jirón Pedro Miotta, el jirón Talara y la autopista Panamericana Sur, en el distrito de San Juan de Miraflores. Se busca resolver el problema de la confluencia de rutas vehiculares principales, impulsar el uso de transporte público y el intercambio de este medio. Además de una nueva tipología de la edificación con acero a partir de la exploración de este material.

Igualmente, se quiere realizar un gran volumen alargado que contenga la galería comercial. Por un lado se co-

mienza con el ingreso principal y por el otro con la tienda ancla, teniendo en un segundo nivel el volumen de administración y el patio de comidas. El nivel más bajo se utiliza como extensión de la plaza comercial, la estación metropolitana y los servicios integrales.

Se realiza la exploración en el campo de sistemas constructivos de acero utilizando exclusivamente lámina de acero, perforada de bajo carbono. La formación cóncava y su interpolación fractal originan un domo que cubre grandes luces con pocos apoyos.

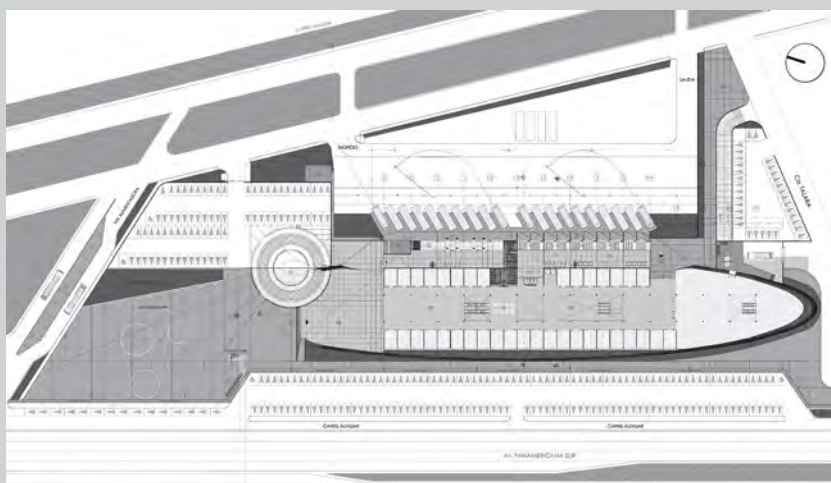


Render de la inserción del proyecto en la trama urbana.

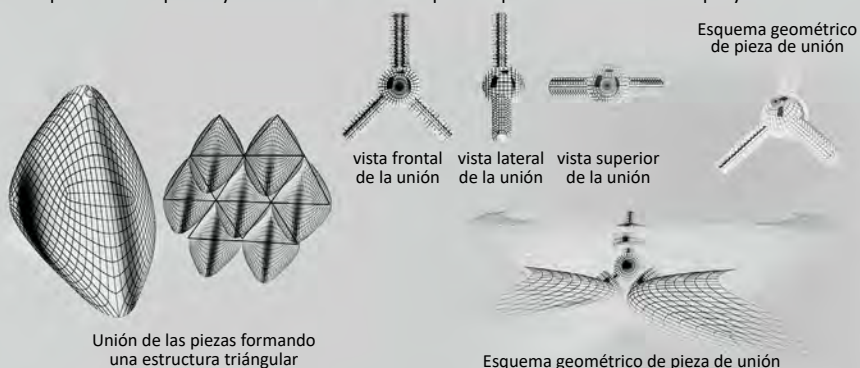


Render de la entrada al domo, que conforma la cobertura de la estación intermodal.

Planta del primer nivel del proyecto y su relación con las vías del entorno.



Esquema de las piezas y detalles estructurales que componen la cobertura del proyecto.





MENCIÓN HONROSA

MARTÍN ZAPATA / KAREL VAN OORDT (PUCP)
PROFESOR ASESOR LUIS RODRÍGUEZ RIVERO

La estación Parque Lima Sur se sirve de las propiedades del acero para solucionar un encuentro vial de suma importancia en el correcto desarrollo de la movilidad y el transporte de la metrópoli limeña. La figura es simple: el gran parque se eleva por sobre la carretera Panamericana.

La estación acompaña en el mismo sentido como un puente con programa comercial y de servicios, mientras el transbordo de pasajeros es solucionado en el nivel de la carretera Panamericana y en otros dos más inferiores.

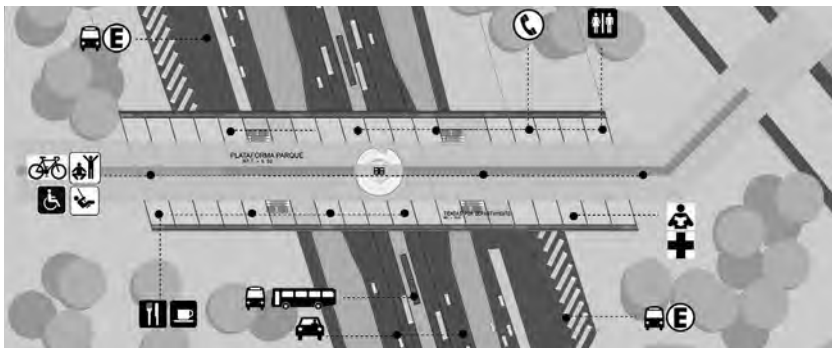
Todos los niveles de transporte masivo se conectan con el gran parque lineal que atraviesa la estación a modo de

plaza, explanada y hall del edificio, facilitando la lectura de su accesibilidad y permeabilidad.

Diseñado a manera de una gran montaña rusa, la estructura permite anclar el programa de comercio, servicios y recreación por encima de la carretera Panamericana, soportando el tramo del gran parque lineal. A su vez, le permite girar paneles fotovoltaicos en búsqueda del sol para salvar parte del consumo energético del edificio según la estación del año, permite ingresar la mayor cantidad de luz en los meses con poco sol y protegerse del mismo en los meses soleados, manteniendo el parque vivo y el confort térmico en condiciones óptimas.



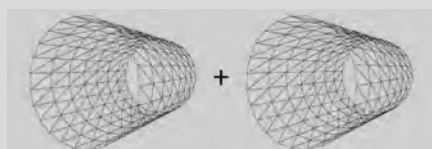
Render de las vistas de día y noche del proyecto.



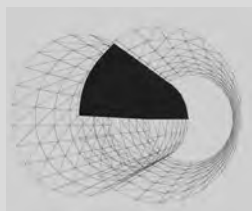
Planta general que muestra el programa del proyecto.



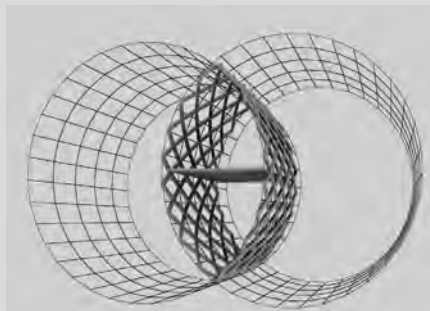
Render del interior del proyecto, donde se encuentra el parque lineal elevado.



El volumen conceptual está formado por grillas triangulares las cuales le dan una mayor estabilidad.



La intersección de dos volúmenes conceptuales nos da como resultado una coraza rígida y autoportante.



Esquema conceptual del sistema estructural del proyecto.



MENCIÓN HONROSA

GIANELLA MORI / MIGUEL MUSUCANCHA / YURI PINTO (UNFV)
PROFESOR ASESOR ANTONIO MILLA DE LEÓN

Problemática: la falta de intercambios viales en los lugares de mayor congestión. Una sobreoferta de transporte público. El inapropiado parque automotor en Lima, generando paraderos informales.

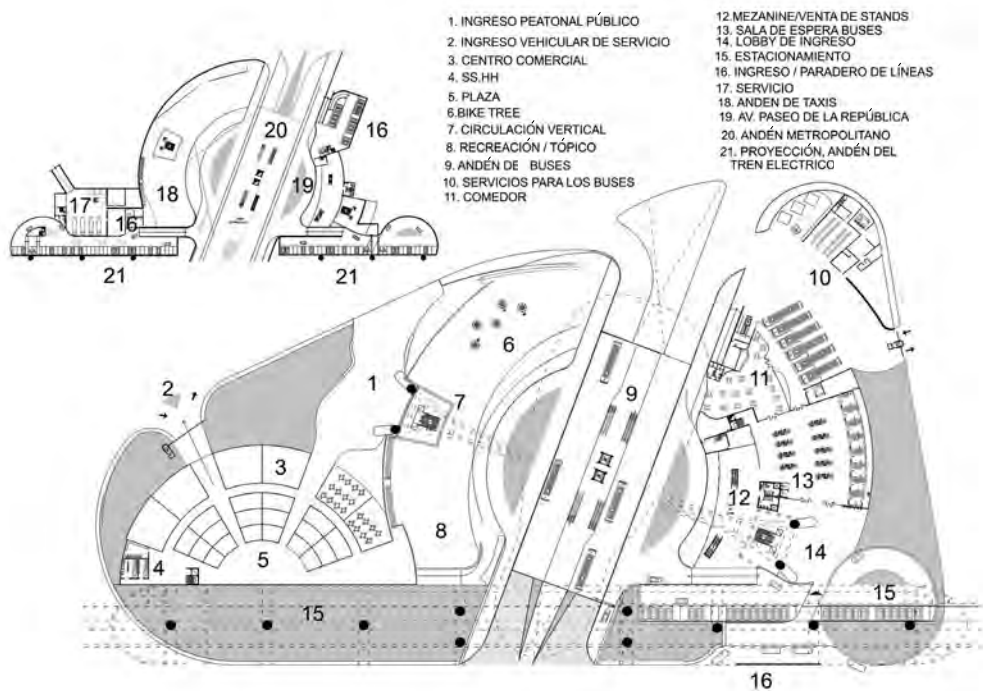
El proyecto está marcado por una circulación vertical en un eje radial; el terreno es utilizado para crear nuevos espacios urbanos, logra así un juego de desniveles y aprovecha las vistas sin interrupción de todo el complejo. El proyecto se divide en tres sectores: área de nodo intermodal, área comercial y área de servicios. El sistema

estructural planteado es el “Diagrid” utilizado para construir grandes edificios con armazones de acero, basado en vigas y soportes ensamblados en forma triangular o diagonal, así minimiza el uso de elementos verticales.

El concepto estructural del volumen principal está formado por grillas triangulares, configurando un arco ojival, que da una mayor estabilidad; la intersección de estos nos da como resultado una estructura rígida y autoportante. Un modo de plantear soluciones desde nuestra realidad que permitan salidas inteligentes al caos.



Render exterior del proyecto. Se muestra el sistema estructural “Diagrid”, que conforma el recubrimiento de la estación intermodal.



Planta de la estación intermodal y su distribución programática.



TALLER URBANO: METRO DE LIMA, PRESENTE Y FUTURO

JOSÉ SOLDEVILLA

Del 16 al 27 de enero se realizó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP el Taller Urbano Metro de Lima, presente y futuro. El evento buscó crear un espacio de discusión y propuesta desde el ámbito académico, acerca de los efectos del sistema de transporte urbano masivo. Se hace necesario que la sociedad se sensibilice sobre el advenimiento de las grandes transformaciones que está sufriendo a partir de la inserción de los diferentes sistemas de transporte público masivo, en nuestro caso, el Tren Eléctrico, el Metropolitano. Se pretendió generar propuestas de remodelación urbana, así como nuevas dinámicas en la metrópoli.



Vista aérea de la propuesta para Atocongo. Se muestran la red de caminos peatonales suspendidos, generados para vincular los diversos flujos, la estación de buses, y el edificio comercial en dos bloques. Izquierda: Foto aérea que muestra la ubicación del Trebol de Atocongo y su importancia como punto de diversas conexiones de transporte y su relación con diversos usos metropolitanos.

El evento buscó crear un espacio de discusión y propuesta desde el ámbito académico acerca de los efectos del sistema de transporte urbano masivo.

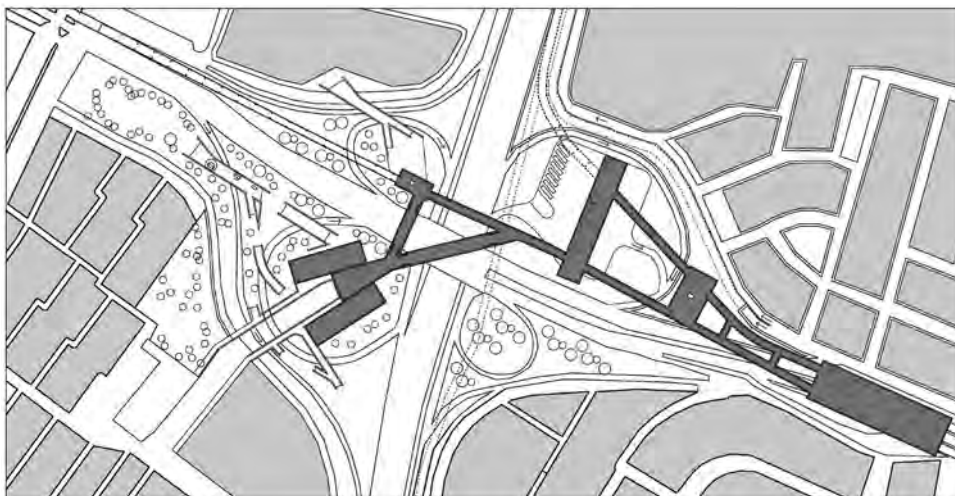
También pretendía sensibilizar a la sociedad sobre el advenimiento de las grandes transformaciones, que ya está aconteciendo a partir de la inserción de los diferentes sistemas de transporte público masivo –Tren Eléctrico, Metropolitano, etc.– en la ciudad. Así mismo, procuraba como objetivo lograr la remodelación urbana y las estimulaciones de nuevas dinámicas para la metrópoli y sus ciudadanos.

Para ello, congregó a los principales actores involucrados, autoridades y funcionarios municipales, investigadores, docentes y técnicos, con el propósito de intercambiar y discutir enfoques, debatir problemas y plantear posibles estrategias para enfrentar estas futuras transformaciones en la metrópoli de Lima. El *workshop*: Diseñando el Metro duró dos semanas,

tiempo en el que los inscritos escucharon charlas, discusiones, exposiciones y conversatorios, mientras trabajaban en el desarrollo de propuestas específicas a lo largo de los recorridos de la primera línea del Tren Eléctrico. Paralelamente, se realizó el coloquio y reunió un grupo de profesionales con distintas perspectivas sobre el desarrollo de Lima, tanto del ámbito académico como del estatal, con discusiones desde una postura teórica.

A nivel metodológico, el taller fue un ejercicio de estrategia de proyecto urbano, en el cual el manejo de las relaciones entre los flujos, su distribución y los sitios (estación, plaza, barrio), son capitales e indican la pertinencia del proceso de proyección más allá del diagnóstico y propuestas.

Lo interesante de este taller estuvo en las discusiones que provocó entre los participantes por las diferentes disciplinas y actividades involucradas.



Planta del Nivel 2 de la propuesta. Se muestra la interconexión peatonal planteada.

ATOCONGO

El taller se enfrascó en el estudio de la ciudad a través de sus problemáticas de transporte y movilidad urgente. En Lima, la puesta en marcha de la Línea 1 del tren eléctrico hizo evidente la necesidad de pensar el transporte desde una perspectiva diferente y a largo plazo.

En Lima (y en el Perú), podemos decir que carecemos de un sentimiento común que nos permita autoreconocernos como ciudadanos. La ciudad (y la sociedad) es muy fragmentada. El transporte público masivo es un derecho de todo ciudadano y un elemento clave para crear una sociedad democrática, pues permite el encuentro entre ciudadanos de distintas procedencias y clases sociales.

Generalmente en las facultades de Arquitectura la reflexión se centra en el diseño del edificio y se deja de lado el diseño de la ciudad. Creemos que la reflexión y la generación de conocimientos sobre la ciudad y su futuro son muy importantes, pues como arquitectos debemos asumir una responsabilidad con su desarrollo.

En este contexto, experiencias como

la del *workshop* El Metro de Lima son sumamente enriquecedoras, pues permiten espacios para la reflexión sobre estos temas. Durante este *workshop* entendimos algunas problemáticas urbanas a través de casos específicos y se propusieron soluciones con visión de futuro.

Sin embargo, además de las propuestas específicas a las que se llegaron, consideramos que lo más relevante del *workshop* fue plantear una preocupación fundamental: la necesidad de una visión para Lima de manera integral y a largo plazo. Una visión que nos permita crear una mejor ciudad, más saludable y democrática.

Fundamento teórico

El Trébol de Atocongo es un nudo importante de Lima por diversas razones. En primer lugar, se trata de un cruce de vías vehiculares importantes: aquí se encuentran la carretera Panamericana Sur con la avenida Los Héroes. Adicionalmente, el trazo de la Vía Expresa del Paseo de la República tiene su punto final en la Panamericana Sur, muy cerca al Trébol.

En segundo lugar, encontramos una confluencia de medios de transporte



Boceto de la estructura de los caminos peatonales que usan la estructura del tren eléctrico como soporte y cobertura.

público: la Línea 1 del tren eléctrico cruza el Trébol y tiene una estación junto a él; y la futura Línea 5 debe tener su estación final en las inmediaciones. Los buses y microbuses tienen una serie de paraderos importantes que permiten el intercambio de pasajeros entre líneas de transporte público. Adicionalmente, se encuentra en proyecto un gran terminal de buses interprovinciales.

Atocongo es también una zona comercial importante. Encontramos el centro comercial Atocongo Open Plaza que concentra tiendas de gran escala así como varios mercados y supermercados en las inmediaciones.

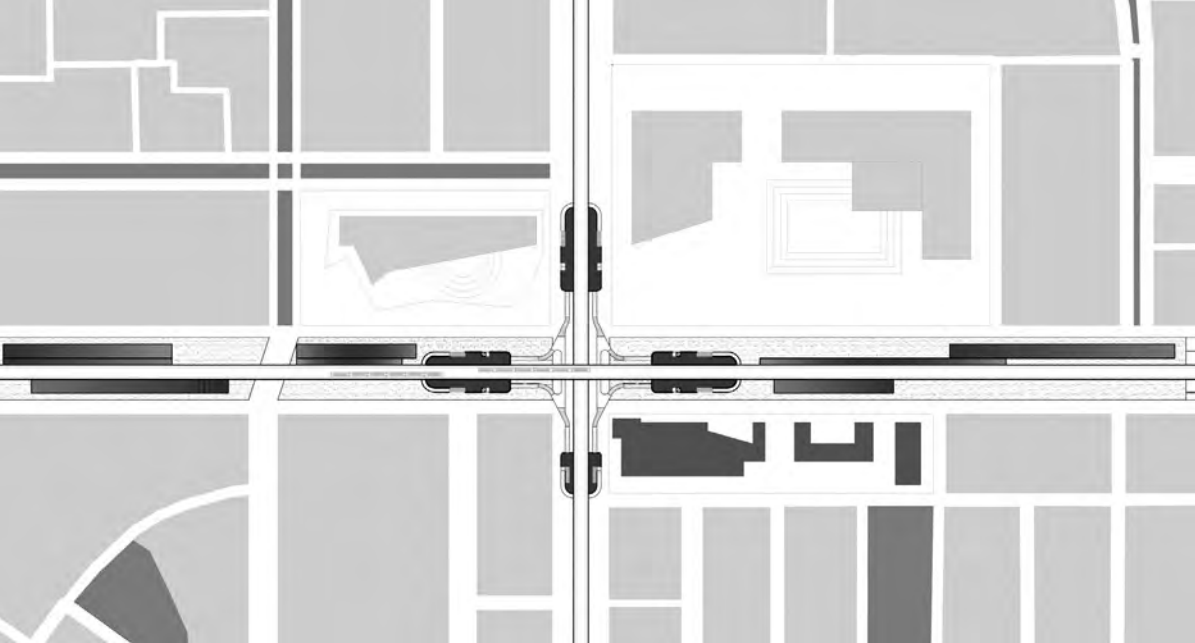
Finalmente, existe una zona residencial importante conformada por los distritos de San Juan de Miraflores y Santiago de Surco. Sin embargo, todos estos flujos de personas y medios de transporte no se encuentran adecuadamente interconectados.

El Trébol encierra extensas áreas verdes que difícilmente sirven como espacio público, pues llegar a ellas implica atravesar vías vehiculares de alta velocidad. Por lo tanto, el Trébol de Atocongo tiene el potencial de convertirse en un gran centro de inter-

cambio para la zona sur de Lima, así como en un gran espacio público que conecte sus flancos y permita la circulación adecuada de los ciudadanos.

Memoria descriptiva

La solución propuesta es emplear las áreas libres que genera el Trébol para resolver la interconexión de flujos y sistemas de transporte. En la 'oreja' noreste del trébol, a nivel de suelo, se desarrolla la estación de buses interprovinciales que aprovecha la infraestructura vial para su funcionamiento. Sobre esta estación corren ambas líneas del Metro que se encuentran en la estación preexistente. Esta cercanía permite crear una estación mayor que interconecte los trenes con los buses. Paralelamente, en la 'oreja' opuesta del Trébol, se plantea un edificio comercial que sirva como punto de atracción y dinamizador de la zona. Para unir la estación con el edificio comercial y las áreas circundantes se genera una red de caminos peatonales suspendidos (a nivel del tren) que permiten el flujo continuo de personas y dan vida al espacio público. Se plantea aprovechar las estructuras del tren eléctrico como soporte y cobertura para dichos caminos. Esta red se



Planta general de la propuesta. Se muestran los espacios públicos y los diversos edificios con actividades culturales.

conecta a los espacios públicos exteriores a través de varios accesos.

LA CULTURA

En la visita que realizamos a las estaciones del Metro, observamos que en cada uno de los sectores, los volúmenes de cada estación se encuentran insertados como un objeto aislado del entorno inmediato.

No existe una relación ni ninguna intervención que beneficie y vincule a la población del sector, como la generación de espacios públicos de encuentro, donde estos se conviertan en los terceros espacios, intermedios entre el punto de partida y el punto de llegada.

Dentro de las estaciones que se establecieron como objeto de análisis, elegimos desarrollar la estación La Cultura. Ubicada entre los dos ejes viales de mayor flujo vehicular, es un punto estratégico en la ciudad por poseer un equipamiento urbano cultural bastante trascendental.

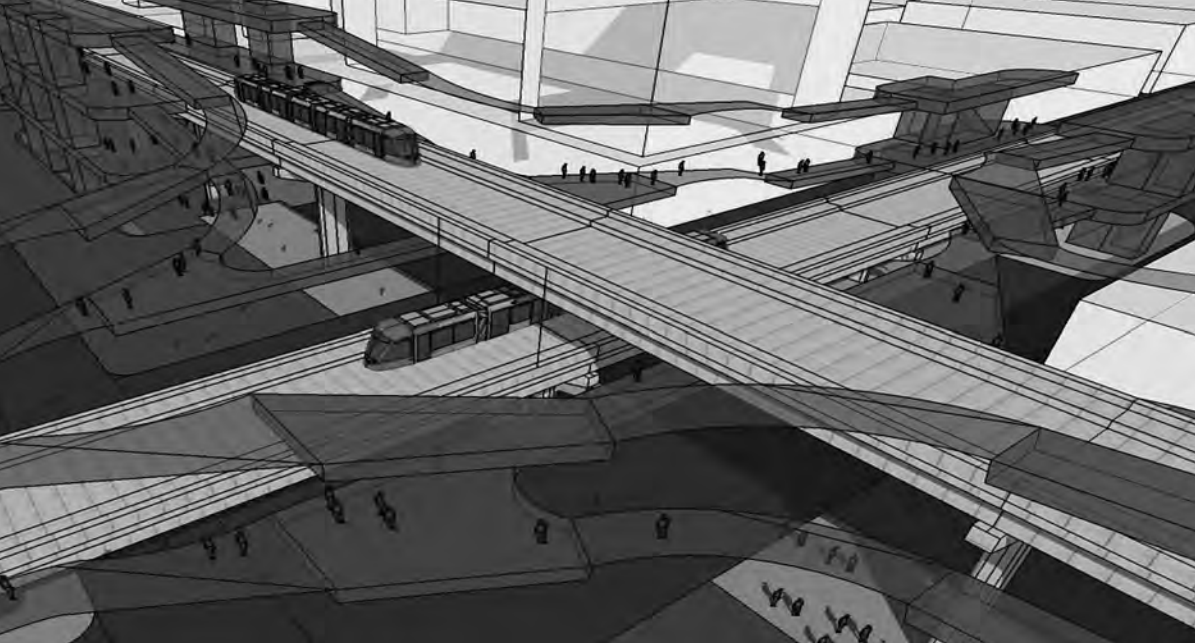
Consideramos que contamos con una actividad primordial, el transporte y el flujo de personas que se movilizan

en el Metro. Para esto, la propuesta se desarrolla a partir de la Estación Intermodal La Cultura, la cual realizará la conexión de rutas entre la avenida Javier Prado y la avenida Aviación. Este elemento funcionará como un gran centro articulador urbano, complementado con una membrana que cubrirá un sector de la avenida Javier Prado, concibiéndolo conceptualmente a manera de costura.

Esto logrará conectar las dos áreas cortadas por la avenida, lo cual posibilitará el flujo peatonal integrándose a ello un programa de carácter cultural como punto de atracción. La selección de estos espacios de intervención resultó en una membrana integradora, completando y reactivando los diferentes elementos, equipamientos y servicios encontrados en la zona.

Memoria Descriptiva

La programación de la Estación Intermodal La Cultura, concebido como un gran centro articulador urbano, se complementa con la inclusión de la membrana sobre la avenida Javier Prado. Se fusiona un programa de



Vista 3D de la propuesta que muestra el cruce de las Líneas 1 y 3 del Metro y las conexiones entre usos en distintos niveles.

transporte con actividades culturales representadas en toda el área del proyecto, creándose un espacio internodal necesario en este tramo del sistema de transporte del Metro.

Este espacio tiene como objetivo conectar por medio de la permeabilidad visual y la flexibilidad en el uso de los lugares públicos, buscando la equidad del espacio, consiguiendo con ello la inserción barrial e identidad dentro del área propuesta.

Descripción del taller

Los peruanos pasamos una cuarta parte de nuestra vida circulando en transporte público. La cantidad de horas hombre malgastadas, por ejemplo, las personas sentadas, durmiendo en los buses, generan una disminución de productividad debido a este letargo.

Lamentablemente, las personas con menor nivel económico son las más perjudicadas, en su mayoría viven en zonas distantes del centro. Diariamente recorren grandes distancias para llegar a trabajar y necesariamente utilizan el transporte público.

Este taller fue el pretexto perfecto para reunir a especialistas y profesionales entendidos en el estudio de Lima, con visiones distintas sobre el desarrollo de la ciudad.

Así mismo, los participantes del taller interactuamos con ellos, interesados en intercambiar opiniones que puedan responder a los cuestionamientos sobre la evolución de la ciudad y el nuevo rumbo protagónico que debe tener el transporte público masivo.

Pese a que provenimos de diferentes facultades de Arquitectura, como participantes contamos con la misma expectativa de encontrar un espacio en el cual podamos discutir y plantear soluciones sobre el desarrollo de la ciudad y su movilidad.

Así mismo, tuvimos la oportunidad de realizar un interesante intercambio de opiniones con diferentes enfoques para cada problemática presentada en el taller.

Esto nos llevó a producir una imagen del rumbo idóneo que debiera tener el transporte público masivo en los próximos años.

UN CENTRO FEDERADO

LAS ACTIVIDADES, LA REPRESENTACION Y LA SENSIBILIDAD

JOSÉ RABANAL

El Centro Federado de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP evalúa las principales actividades que realiza y su importancia en el movimiento estudiantil. La semana de la facultad, el interfacultades, la bienvenida a los cachimbos, entre otros, son eventos orientados a entablar lazos de fraternidad entre los miembros de la facultad, sean estudiantes, docentes o personal administrativo. Del mismo modo, la representatividad e importancia del Centro Federado es puesta en valor en función de su rol conductor de los estudiantes en la universidad, por la capacidad y el esfuerzo de sus integrantes para generar, desde esa posición, mejoras tanto académicas como extracurriculares. Por todo esto, se invita a los estudiantes a participar con entusiasmo en todas las actividades organizadas.



Alumnos en espera de sus notas en la FAU-PUCP, decorada especialmente para la Parada de proyectos 2010-2.





Fotomontaje de la FAU-PUCP, en medio de un desastre, realizado por el grupo 'Suave' en la Semana de Arquitectura 2011 .

“He aprendido que la inteligencia por sí sola no significa gran cosa. Aquí, en su universidad, la inteligencia, la educación, el saber, se han convertido en grandes ídolos. Pero ahora sé que hay un detalle que han olvidado: la inteligencia y la educación que no han sido templadas en el afecto humano no valen gran cosa”. (Keyes, 2006, p. 111)

LA PRIMERA SEMANA EN LA FAU: BIENVENIDA A LOS CACHIMBOS

Es el momento de enfatizar la seriedad y responsabilidad con la que se enfrenta esta carrera. Para que puedan cocinarse a fuego lento durante cinco (o más) años, se recomienda a los integrantes:

Primero, deberán traer seis modelos distintos de cuchillas OLFA, los planos de la FAU firmados por el Decano, una foto volando una cometa en el edificio Mc Gregor y una Barbie arquitecta.

Segundo, deberán buscar esculturas griegas en la PUCP, reconocer nuestro patrimonio pasado y, leyes de perspectiva como tener a la caja escénica PUCP en la palma de tu mano. Para terminar, venderán en un escenario objetos de arquitectura delante de sus amigos. Con ello, nos aseguramos de que en su segunda semana de clases ya tengan los sabores básicos de su nueva vida universitaria.

LAS 168 HORAS MÁS ESPERADAS DEL AÑO: SEMANA DE ARQUITECTURA

La mezcla más impresionante de actividades diversas en el año: dibujo, render, fotografía, sketches grupales, coreografías, deporte, serias sesiones de discusión y análisis de los grupos más calificados. Las actividades varían entre:

Responder correctamente preguntas de cultura general (¿qué es el FUA, ¿qué significa anataidofobia y cómo se



perdió la escultura de Georg Kolbe en el pabellón de Alemania).

Conseguir objetos con imaginación (un biberón de 2 litros, una maqueta de Zaha Hadid a escala 1/500, cinco exámenes parciales con nota máxima, una vigueta prefabricada, un spondylus, un algodón dulce y una caja china criolla).

Requerimientos grupales variados (foto en el Cristo del Pacífico y de una pirámide humana de tres pisos con un profesor en la punta, hacer una invasión zombi a clase de Sistemas formales del s. XX, videograbación de un alumno asesinando a un profesor luego de una crítica destructiva).

Requerimientos especiales (render de nuestra facultad terminada y en desastre, realización de un LIPDUB y un calendario FAU-destinos arquitectónicos en Lima).

Una vez superado este paso, y en un único día de cierre, los estudiantes podrán competir por un premio que les asegura confraternidad y situaciones inolvidables, sin necesidad de hacer el viaje de taller.

(NO) ESTAMOS SOLOS: INTERFACULTADES

Con nuestra experiencia previa en la Semana de Arquitectura nos enfrentamos a las otras facultades en competencias tan variadas como un bailetón, deportes extremos (tiro con carabina, ajedrez, natación, vóley, básquet, fútbol, etc.) y presenta dos números artísticos realizados por los elementos más entusiastas de nuestra facultad: baile de noche cultural y desfile inaugural. El entusiasmo de este año fue realmente impactante, la comunidad FAU estuvo presente alentando a nuestros equipos.



Foto del grupo 'Suave' suspendido en el aire detrás de la Residencial San Felipe. Uno de los diversos retos de la Semana de Arquitectura 2010.

LÁGRIMAS, RISAS Y EL FIN DEL SEMESTRE: LA PARADA DE PROYECTOS

Será difícil encontrar un momento del año más disímil. Los siete días libres previos a la entrega final son caóticos: preocupación, intranquilidad, cortes y mucho, mucho trabajo; en especial, esos 4320 minutos finales, que algunas leyendas en la facultad cuentan se han llevado sin un momento de sueño y casi sin comida. Nuestra *amazing race* FAU termina en dos partes: la entrega del Proyecto y, bíblicamente, tres días después, la entrega de notas en el clásico evento de cierre: la Parada.

Este día, nuestros rostros varían desde la felicidad, la amargura, tristeza, venganza, alegría. Esas emociones tan variadas y reprimidas a lo largo del semestre. Gracias a una maquiavélica espera, recibimos las notas después de ver varias veces los talleres abiertos al mundo, a la par que se arma la fiesta. Sin embargo, al final no hay nada más

placentero que la sensación de libertad y felicidad interior al recibir una buena nota y pensar “por fin sin taller”; todo para que semanas después empecemos a bocetear con nostalgia.

VIDA FAU: LA REPRESENTACIÓN Y SENSIBILIDAD

Ahora bien, ¿es en realidad necesario tener estos momentos, esas horas de actividades que no son recompensadas con una nota?

Creemos firmemente que mucho de lo excepcional del mundo tiene que ver con la posibilidad de encontrar nuestra propia voz, nuestro lenguaje particular, para interpretar, entender y darle forma a las cosas. Creemos que puede lograrse cuando tenemos la posibilidad de hacer las cosas con libertad, de encerrarnos en un tema en particular que nos guste (situaciones que se explotan en Taller de Diseño y de Investigación) pero alejado de la



El grupo 'kings!' luego de haber presentado su coreografía en la Semana de Arquitectura 2010.

carga académica. Ello es el objetivo y lo que esperamos se logre durante las actividades extracurriculares que plantea el CF.

Por otro lado, este conjunto variopinto de actividades cumple también otra función: recuperar la idea del grupo representativo estudiantil. De modo que, por ejemplo, cuando leamos en nuestro estatuto que el CF es un “órgano estudiantil representativo, autónomo y sin fines de lucro” sepamos qué significa, y comprendamos la importancia que tienen la integración e identidad. Sino, será fácil que nos aislemos y perdamos la sensibilidad necesaria para vivir y proyectar con calidad. En palabras del arquitecto Ciriani:

“Un arquitecto es alguien que se levanta en la mañana para mejorar el mundo y nadie le pide que lo haga. ¡Eso es un milagro! Cada uno de ustedes tiene un pequeño milagro dentro y

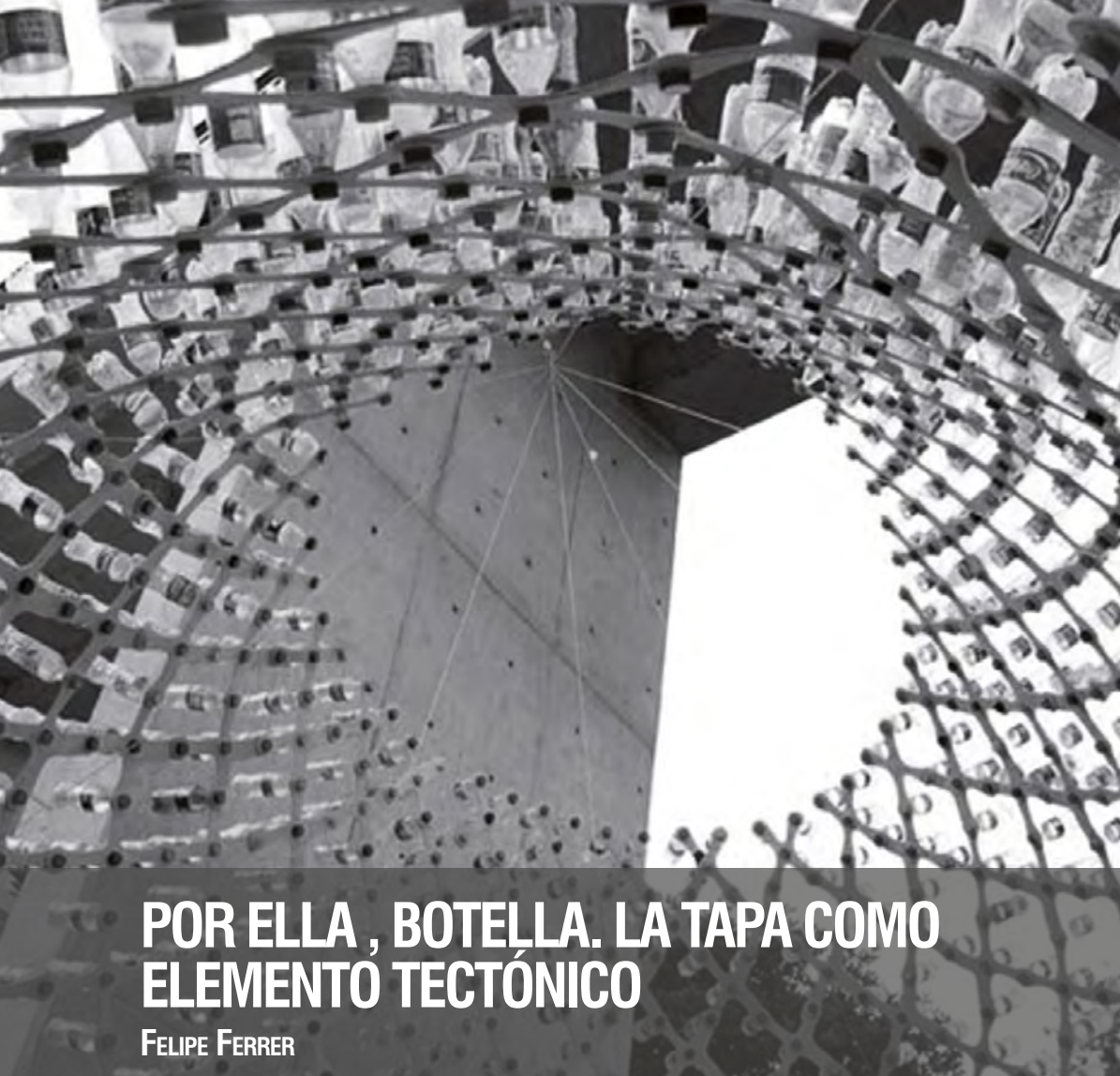
no lo sabe! (...) ¡La arquitectura es una cosa seria! La arquitectura es lo único que tiene valor hoy en día, que puede tenerlo. (...)”

Yo siempre soy moderno porque moderno quiere decir una arquitectura para una sociedad, para mejorar la sociedad. La arquitectura no se hace para construir, la arquitectura se hace para vivir mejor”. (Orrego, 2010, párr. 19-22).

Así, no olvidaremos nuestro futuro lugar al servicio de la sociedad; desde nuestra FAU, ¿no creen que sea una buena forma de empezar?

BIBLIOGRAFÍA

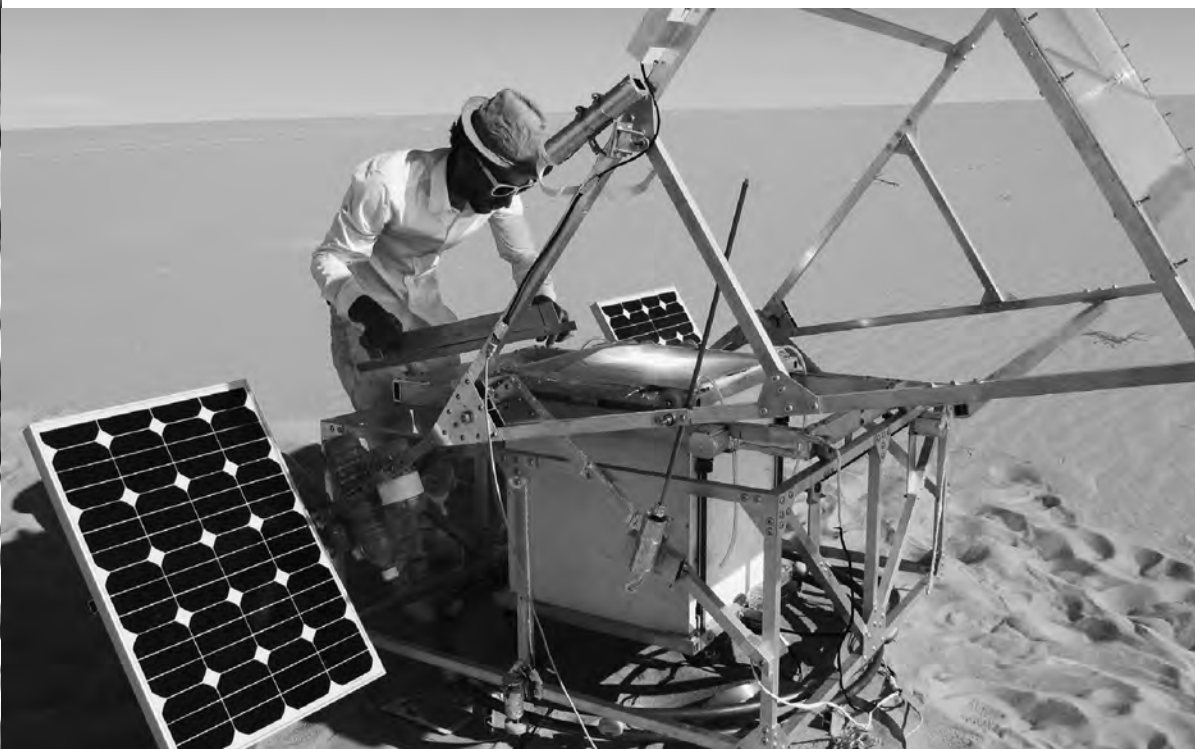
- Keyes, D. (2006). *Flores para Algebrón*. Madrid: Ediciones SM.
- Orrego, J. (2010, septiembre). Sobran arquitectos en el Perú. Recuperado desde <http://blog.pucp.edu.pe/item/119735/sobran-arquitectos-en-el-peru>



POR ELLA , BOTELLA. LA TAPA COMO ELEMENTO TECTÓNICO

FELIPE FERRER

Los alumnos del Taller de Fabricación Digital decidieron digitalizar un proyecto y construir una estructura generada desde las lógicas de la fabricación digital. El curso, que dio como resultado la instalación “Por ella, botella”, persigue esa intersección entre *high tech* y *low tech*. La ciudad de Lima, al encontrarse en un contexto político, social y económico similar, invita a reflexionar sobre los principios básicos de la tecnología. Participaron Jessica Álvarez, Mónica Bazo, Daniela Beraún, Miguel Chávez Cornejo, Alejandro Ciudad, Karel Van Oordt y Alexander Wiegering dirigidos por los profesores Felipe Ferrer y Peter Seinfeld.



Markus Kayser fabricando objetos con su Solar Sinter en el desierto marroquí.
Fuente: <http://www.markuskayser.com/work/solarsinter/>

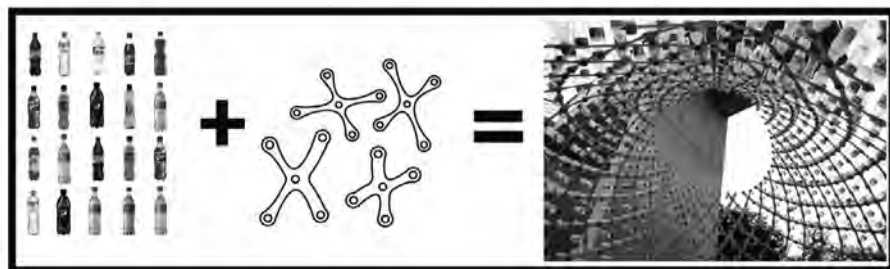
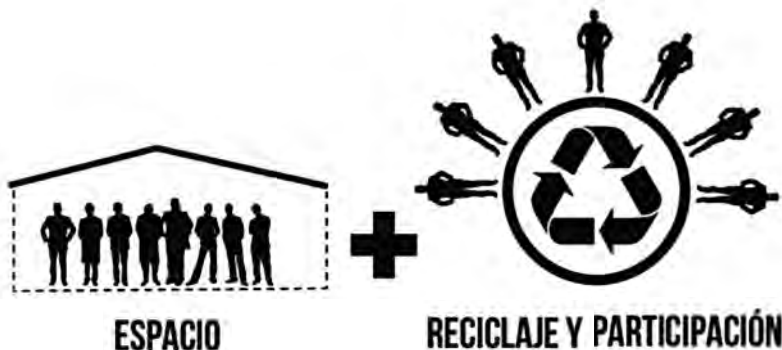
Izquierda: instalación “Por ella, botella” realizada en el curso Taller de Fabricación digital.

La fabricación digital es el proceso que media la arquitectura y la industria de la construcción mediante el uso de modelos en *software* 3D y máquinas CNC (control numérico computarizado). Uno de los aspectos más interesante de la fabricación digital es que le devuelve el poder al arquitecto/diseñador, que ha ido perdiendo a lo largo de la industrialización de la profesión, de controlar la producción de la obra. En países desarrollados los planos de arquitectura no son con los que se construyen o se elaboran los componentes de la obra. Esos planos los hacen los proveedores y aunque finalmente son aprobados por los arquitectos hay un grado de información que se pierde en esta transición, o peor aún terminan siendo distorsionados. En el caso de países como el nuestro, los planos de detalles muchas veces son malinterpretados e incluso completamente omitidos. Con fabricación digital es el arquitecto el que elab-

ora los planos finales de cada pieza e incluso provee instrucciones de cómo ensamblar estas piezas para que cualquier persona pueda armarlos.

La fabricación digital no es un fenómeno reciente. Desde que se fabrican componentes con ayuda de computadoras ha existido algún tipo de máquina CNC, están presentes en todas las escalas y diversos campos desde joyería hasta la producción de casas completas. Lo interesante es que ahora al igual que las PC, el acceso a estas tecnologías es bastante cómodo.

El taller de fabricación de la FAU PUCP investiga la intersección entre la arquitectura y lo artesanal, lo digital y lo físico, el proceso de fabricación y la construcción. Uno de los objetivos del taller es proveer al alumno una experiencia lo más cercana al ejercicio real de la profesión. Para eso todos los proyectos deben pasar por cuatro fases fundamentales:



Superior: esquemas iniciales que muestran la forma cónica que permitiría la delimitación del espacio y la expresión de la idea de concentración y la de reciclaje.

Inferior: Botellas PET recicladas y grilla desarrollada con formas básicas en X que conforman el proyecto "Por ella, botella".

Análisis del lugar, en el cual se diseña un lugar determinado y se identifica una problemática, aquí lo importante es generar una buena pregunta. ¿Se puede mejorar, corregir, repotenciar tal espacio? Se introduce al alumno el concepto del autoencargo. Luego pasamos al cómo hacerlo. Esa fase es el diseño en sí de la instalación, que a través del uso de herramientas digitales (Rhino) se estudian y dan forma a las propuestas.

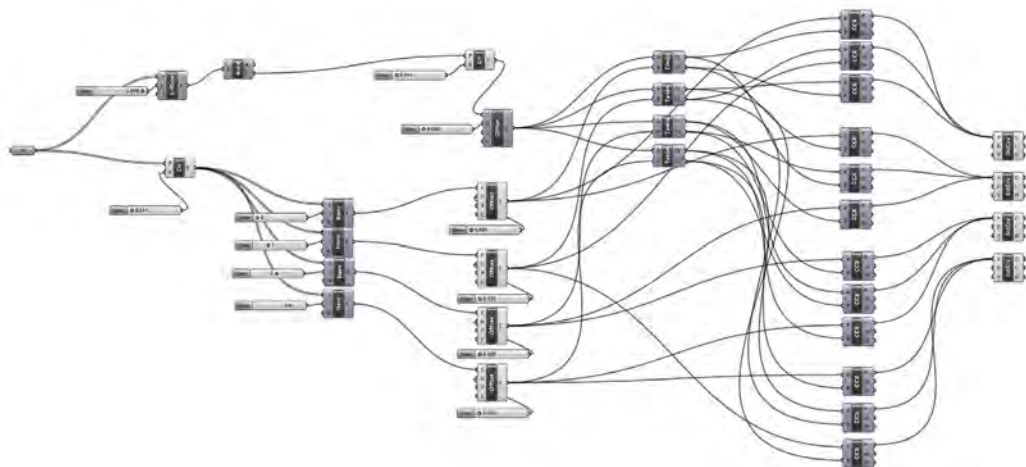
Los modelos se trabajan de manera paramétrica, es decir el diseño se maneja más que con líneas definidas, con una serie de reglas que pueden ser controladas y modificadas incluso de manera retroactiva, el modelo actualiza la geometría final con la nueva información ingresada. En esta fase también se trata de sacar ventaja de la automatización de cálculos complejos que nos brindan los programas. Por ejemplo, nos resulta sumamente valioso que para el corte de las piezas, estas sean acomodadas de manera óptima con el menor desperdicio posible, al tener

varias piezas diferentes este ejercicio de distribución analógicamente sería casi imposible y nos tardaría demasiado tiempo hacerlo de manera eficiente; con la ayuda del RhinoNest podemos hacer estos cálculos en segundos.

El diseño finaliza con la elaboración de planos para imprimir (cortar) con máquinas CNC. Estas máquinas manejan la información directamente desde AutoCAD, así que los planos en papel no se llegan a imprimir, a diferencia de los que explican el proceso de ensamblaje de como armar la instalación. Estos también se tienen que diseñar para contar con la mayor claridad posible.

La tercera fase, paralela a todo el trabajo a lo largo del ciclo, es la de gestión en la cual el alumno tiene que ingeniárselas para recaudar fondos para financiar la instalación. Aquí se pueden apoyar en los mismos fabricantes, proveedores, sponsors, etc.

La fase final es la de fabricación y construcción en sí de la instalación.



Grasshopper del proyecto que permitió la adecuación de cada pieza siguiendo pautas geométricas específicas predeterminadas.

Aquí se pone a prueba todos los experimentos que se hicieron en la fase de diseño. Si hay errores, estos se pueden corregir revisando e interviniendo en el proceso paramétrico del proyecto.

La construcción de la instalación en escala 1:1 es lo que permite al alumno pasar por un proceso real del ejercicio profesional.

EL PROYECTO

Tras una selección de diversas propuestas, en las cuales el diseño digital y la innovación predominaron, este proyecto resaltó por la idea general de utilizar un objeto común y cambiar su función práctica con una conciencia moral más que formal economizando los recursos.

EL LUGAR

El proyecto fue conceptualizado en las instalaciones de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). En un espa-

cio caracterizado por su poco tránsito peatonal, el espacio residual que lo conforma y bajo un puente inconcluso.

Identificar la problemática fue sencillo, los clientes eran los mismos alumnos: un lugar donde poder sentarse a conversar sobre temas relacionados a la facultad. La funcionalidad del proyecto fue clara y concisa, a través de una superficie generar y delimitar un espacio. El techo sería las botellas y las uniones entre ellas.

Este lugar es una de las caras principales de la facultad y como tal es la primera imagen recogida por los universitarios respecto a ella.

LA FORMA

Tras la exploración más inmediata de generar un plano paralelo a la tierra y con el fin de delimitar sombras, se proponen los primeros bocetos con la idea de un espacio que contenga pero no aprisione y genere una nueva perspectiva del cielo.



Ensamblaje de las piezas finales de MDF utilizando las botellas.

La forma cónica delimitaba el espacio: al ser radial expresaba la idea de concentración y su inclinación desafiaba al equilibrio e indicaba movimiento, sugiriendo que el programa de reunión y conversación a darse en ese espacio deberían de ser de las mismas características. El volumen debía estar compuesto por botellas y los elementos que las mantengan unidas entre sí, por lo cual se desarrolló una grilla que sería íntegramente dirigido por el 'script' (instructivo secuencial) que determinaría la separación entre botellas y su geometría única. La forma básica del conector es una -X- perforada en los cuatro extremos que se va modificando dependiendo de su posición relativa respecto a la botella, y siempre está perpendicular a lo normal de la superficie generando una distribución radial y proveyéndola de una expresión de explosión.

LA BOTELLA

Desde un principio, el reciclaje forma parte de la idea del grupo; sin embargo, había que encontrar un material que sea estándar y de sencillo manejo. Tras diversos análisis se llegó a la conclusión que las botellas PET entraban en esta categoría. En el camino se descubrió que cada botella podía funcionar como tornillo y cada tapa como tuerca. La botella resultó un elemento que podía ser utilizado en el diseño como método de anclaje, por la ventaja en el tamaño de las tapas de cada botella, tienen un formato estandarizado, sin importar la marca.

Se estudiaron diferentes opciones de uniones entre las botellas, tratando de minimizar el área de material desperdiciado y la maximización de las botellas. Se exploraron diversos materiales que fueron primordialmente re-

ciclables y que perduren en el tiempo que durará la instalación.

DISEÑO

Para generar un diseño óptimo y exacto se emplearon las herramientas de diseño CAD Rhinoceros y Grasshopper, el mismo que permite la adecuación de cada pieza a la superficie siguiendo las pautas geométricas específicas predeterminadas. Las piezas resultantes se distribuyeron en el formato del área del material. Utilizando el RhinoNest, la distribución se optimizó para minimizar el desperdicio de material, luego todas las piezas se cortaron en una maquina CNC, la

cual generaría los cortes exactos en los paneles de MDF para ser posteriormente ensambladas sobre el piso siguiendo las instrucciones previamente elaboradas. Finalmente la superficie se enrolló para formar el cono trunco y se montó sobre una serie de cables tensados. “Por ella, botella” es la síntesis del diseño con principios de sostenibilidad económica, ecológica y social. Es el cruce de tecnologías digitales avanzadas (*hi tech*) con técnicas y materiales básicos (*low tech*). Tomando un objeto cotidiano y una intención en la cual el reciclaje y tecnología trabajan juntos para generar una manera de construcción más sostenible.

Foto del proyecto “Por ella, botella” finalizado el ensamblaje y montado sobre la serie de cables tensados.



LA CONDICION ARTÍSTICA DE LA ARQUITECTURA Y LA VIGENCIA DEL ESPACIO

El diálogo que presentamos a continuación gira alrededor de las relaciones entre la arquitectura y el arte y en este contexto el rol del espacio hoy. Participaron Marta Morelli, Paulo Dam y Sandra Barclay, profesores de la Facultad cuyos talleres o cursos abordan algunos de estos temas. Transcribimos la conversación que sostuvieron con el editor Luis Rodríguez Rivero.

RevistA: Si partimos de la premisa de que la arquitectura no es un arte pero tiene una naturaleza artística, cabe preguntarse en dónde se encuentra esta. Podemos hallarla en su capacidad de anticipación, es decir, en la capacidad de predefinir realidades, surge del componente intuitivo o subconsciente que tiene la arquitectura. Otra posibilidad está en la capacidad de construir “mundos” acabados o representaciones o modos de verlos. La atribución de construir esos objetos que hablan de nuevas maneras de vida nos refiere a cierta naturaleza artística que tiene la arquitectura. ¿O quizás hay otras formas que evidencia su naturaleza artística?, o ¿la arquitectura es un arte en el sentido de tener la cualidad de expresar sentimientos, emociones, como podría suceder con la música o la pintura?

Sandra: Desde el punto de vista de la creación, podríamos decir que no está ni en la anticipación ni en el objeto como resultado, sino más bien en una suerte de sensibilidad durante el proceso largo de concepción, empieza con una idea y después entran en juego muchas variables, que deberían reforzar esta idea inicial.

Marta: *El arte está en la capacidad que tiene la arquitectura de producir una experiencia artística. Esta entendida como espacial puede ser catalogada como una experiencia artística. Llega a un nivel de intensidad similar al que se puede sentir con las artes plásticas, por ejemplo.*

RevistA: ¿Es excluyente para ti? ¿Es solo en la experiencia espacial?

Marta: *Sí, yo creo que la naturaleza artística está solo ahí. Pero solo en los edificios capaces de producir dicha emoción.*

RevistA: No me quedó clara la idea del proceso como contenedor de la naturaleza artística de la arquitectura.

Sandra: Desde el punto de vista de la arquitectura estoy de acuerdo con Marta en que el espacio en sí puede ser más o menos emotivo, más o menos artístico, depende de las cualidades espaciales, de las complejidades, de la luz, de ciertos equilibrios que produzcan emoción, desde este punto de vista ya no es el proceso sino el espacio construido que importa y su capacidad para

producir una experiencia espacial más o menos enriquecedora. **RevistA:** ¿Esta intuición durante el proceso tiene que ver con una sensibilidad artística o es simplemente la misma que también necesita un ingeniero, un abogado?

Marta: *No se debe confundir la naturaleza artística con la agudeza o la sensibilidad de entender tu entorno, que en cierta forma todo profesional, de cualquier rama, debería ser capaz de tener.*

Sandra: La sensibilidad no es suficiente únicamente para poder escuchar y entender mejor el entorno y la problemática sino para conjugar las diferentes variables buscando crear un espacio con ciertas cualidades artísticas.

Marta: *Hablar de procesos creativos siempre es difícil. Se podría pensar que hay una naturaleza artística en el proceso de diseño arquitectónico, definitivamente no es un proceso lineal ni científico, pero no estoy segura si esto se puede llamar arte o artístico.*

Paulo: Creo que es más útil, más operativo pensar que la arquitectura no es arte, al margen de que produzca situaciones artísticas. A la pregunta de cómo hacemos para establecer las relaciones con el arte, todo está orientado en cómo darle un valor a la arquitectura sin tener que decir que lo tiene porque es arte. La facultad de crear mundo es parte del ser humano. Tiene que ver con crear límites, distancias, relaciones, con nombrar cosas. Una enorme parte de la idea de crear mundo toca a lo que hace un arquitecto, es una manera de relacionar cosas. El arte contemporáneo intenta incorporar esta experiencia dentro de sus productos artísticos. En realidad la experiencia espacial, de la instalación, de lo cotidiano, que podríamos decir simplificando, es el arte de los últimos 50 años. Intenta colocar la experiencia cotidiana de la arquitectura en el espacio del arte.

Marta: *Lo que se entiende por arte ha cambiado mucho en las últimas décadas. Cuando la condición artística deja de estar implícita en el objeto y pasa a la experiencia de la persona, el arte y la arquitectura se acercan muchísimo. Sin embargo aún hay gente que defiende el objeto de arte y, arquitectos que piensan la arquitectura como objeto artístico.*

RevistA: ¿Ese punto de vista, aunque válido, es anacrónico, no?

Marta: *Totalmente. Hoy la arquitectura es mucho más compleja que eso. A mí me parece una visión muy limitada de la arquitectura.*

Sandra: Es como el concepto de paisaje actualmente, ya no es solo una mirada pintoresquista sino mucho más que eso e implica, además del entorno físico, a sus habitantes y sus sistemas de producción.

Paulo: Pero en realidad en esta situación lo complicado es definir el arte. Este queda sin piso, no la arquitectura.

Marta: *Exacto, y por eso es que existe tan poca crítica de arte.*

RevistA: Arthur Danto hablaba de la muerte del arte. A partir de las cajas de Warhol, en cada obra se pregunta ¿qué es el arte? Podría decirse que la arquitectura hoy se interroga así misma con cada edificio.

Paulo: El efecto de hacer ese cubo blanco instantáneamente tiene una dimensión de poder seguir manipulándolo como una pregunta fundamental de la arquitectura.

Marta: *Si bien la arquitectura ha pasado por momentos de revisión en la historia, nunca ha destruido sus fundamentos de manera tan radical como lo hizo el arte en el siglo XX. La arquitectura se pregunta por su naturaleza constantemente y cada vez amplía más sus horizontes pero siempre dentro de dos condiciones: está ligada a la materia y su condición de ser habitada.*

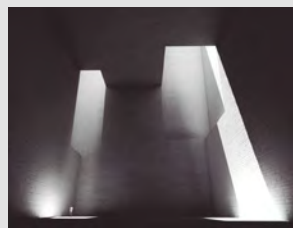
Paulo: La noción de habitación tiene su límite en el arte. Se usa como experiencia, pero tiene cotas en el tiempo, es más performático, no soporta la repetición. La naturaleza de la arquitectura consiste en que la repites, la borras en cierta medida, salvo aquellas excepcio-

nales, de un templo, que por más que lo repitas siempre será único. Hay algo de estructural en la arquitectura, implica que la puedas “borrar” mientras la habitas, una noción imposible en el espacio del arte. **RevistA:** ¿Cuál es la singularidad del proceso creativo en la arquitectura? entendiendo que hay una parte probablemente inexplicable. **Paulo:** Lo único inexplicable, la aparición de algo nuevo y raro, es lo único que no puedes explicar. Para todo lo demás puedes hacer la línea desde el origen.

Marta: El punto es que muchas veces el proceso es muy intuitivo. **Sandra:** Lo ventajoso es que de manera inconsciente todo lo que has recorrido y experimentado espacialmente queda como tu bagaje que alimenta el proceso de creación. **Marta:**

El proceso creativo es similar para un arquitecto como para un artista visual, un diseñador, un pintor, o incluso un publicista. La singularidad está en que cada uno tiene objetivos distintos. Si el proceso creativo es un proceso artístico, pues es cuestionable.

Sandra: En todo caso no hacemos arquitectura para hacer arte. No buscamos en el proceso hacer arte, ni hacer una obra de arte, estamos preocupados por los que ocuparán estos espacios. **Paulo:** Tendría que ver algo con lo artístico más bien en la historia, en las tradiciones, si quieres académicas o pedagógicas del arte y la arquitectura. Las artes plásticas estaban ligadas con la materia y quizás el entrenamiento para hacer escultura, pintura sí son procesos que el diseño de la arquitectura ha incorporado. Se trata de la experiencia de la materia más asociada a cómo se la experimenta en el proceso artístico de una manera más directa o una conciencia sobre el suelo, el color, bueno todo eso es Bauhaus. **RevistA:** Además del significado del arte en su sentido de saber hacer. **Paulo:** Claro, es una incorporación más directa en el proyecto, porque ni siquiera es en la arquitectura misma. El proceso del proyecto se hace más directo corporalmente con la materia, con el color y de eso sí tenemos historia de la pedagogía del arte, porque no se distinguiría la manera de enseñar el arte que se ha incorporado en los procesos para ver qué produce. **Sandra:** Tenemos también obra de artistas que estudiaron arquitectura y que son geniales y añaden una dimensión espacial a la materia, como por ejemplo Chillida, cuando ves la obra la sientes familiar. **Paulo:** Se incorporan procesos cuando se trasladan experiencias para hacer



arquitectura. Esta idea del XIX y XX de la arquitectura como síntesis de las artes, de hecho ha sido la base para que imaginaras que tu formación como arquitecto tenía o podía pasar por una comprensión de la materia como escultor, la comprensión del color, la comprensión de la geometría, etc. Los ha acercado, los ha puesto en la misma mesa, pero no creo que sean lo mismo. **RevistA:** El arte en los últi-

mos años a ratos reniega de la pintura, de la escultura y está más interesada en el video, la performance, la instalación. Sin embargo, a pesar de que no existe esta relación con el objeto y se aleja de adiestramientos similares a la arquitectura, mantiene vínculos con esta cuando trabaja con el video u otras formas de expresión. Ha tomado de ella sus temas, como la ciudad o el espacio público y ha hecho otro tipo de conexiones. **Paulo:** Lo curioso es cómo la reflexión sobre el arte la llevó a la arquitectura, eso es raro, autoreferirse, me parece interesante. Y por otro lado, la desmaterialización del arte la acerca a la

arquitectura, en una situación relacional, porque también los artistas prefieren decir que no han construido nada, salvo los que sobreviven de la década de 1960. Pero cada vez tiene relevancia dónde exponen, la decisión del lugar cobra importancia. **Marta:** *También va de la mano con lo que pasa en ciertas disciplinas, la disolución de sus límites. Esos límites que definían lo que era una disciplina de otra, hoy casi no se puede distinguir, muchas veces la arquitectura está en esos puntos que nunca sabes qué es.* **Sandra:** El arte se quiere acercar más a la condición humana, a lo social, a denunciar, y no centrarse únicamente en el objeto, es allí donde el arte se aproxima a la arquitectura y comparten algunas preocupaciones. De hecho hay un acercamiento. **Marta:** *Pero igual seguimos hablando de dos disciplinas que tienen caminos distintos. Nos queda claro que la arquitectura no es un arte y tampoco lo va a ser.* **RevistA:** **Decías que la arquitectura tiene en la experiencia espacial su definición; en su manipulación, su sentido artístico.** **Marta:** *Claro, la condición de producir una experiencia artística.* **Paulo:** *La idea de espacio tiene que ver con un concepto muy modernista, en relación al arte, no solo de la arquitectura, de encontrar cuál es la materia de la arquitectura, el pigmento, la superficie, el color, el sonido, las tres dimensiones de la materia, cómo hacer que la arquitectura no sea escultura vital. Su materia es espacio, es luz. Considerar esas condiciones ha ayudado a avanzar a la arquitectura dándole consistencia material. Pero es una lógica del siglo XX.* **RevistA:** **Se ha alargado manteniendo el núcleo o, probablemente, el núcleo se ha desplazado y no es ya la experiencia espacial. La construcción espacial ha pasado a ser un componente entre muchos.** **Marta:** *La idea de que la arquitectura es una creación espacial es una construcción moderna, la arquitectura moderna nos convence de ello, antes nadie hablaba de espacio. Desde ahí se han dado muchísimos esfuerzos, por buscar la esencia de la arquitectura en otras cosas como la piel por ejemplo. Sin embargo, el espacio es lo único que se mantiene constante en los fundamentos que sostienen la disciplina. Por ello, la arquitectura entendida como creación espacial es algo que para mí nunca va a morir. Esa será siempre la esencia de la arquitectura.* **Sandra:** Totalmente de acuerdo, y no nos referimos solo al espacio immaculado de un edificio, de un museo, el espacio es una constante en la arquitectura, está por ejemplo en esa mínima generosidad que podemos darle a una vivienda social o al espacio público. No puede ser más importante la piel que las condiciones ideales que ofreces para el que va a habitar el espacio o recorrerlo y a una escala mayor para el que va a recorrer la ciudad. La construcción espacial está vigente, es esencial. **RevistA:** **A inicios del siglo, la idea de espacio como lo esencial de la arquitectura pasaba por aislarlo de las demás condiciones, convertirlo en objeto, ser modelado, esculpido y trabajado. El espacio se convertía en un fin. El espacio público, por el contrario, se presenta simplemente como soporte de la ciudadanía, de la sociabilidad. Ahí el espacio no es el sujeto sobre el cual empiezas a trabajar como finalidad sino el resultante y lo principal es el tipo de vida que produce, el tipo de relaciones entre los seres humanos.** **Sandra:** El con-



cepto del espacio seguramente tenía que pasar por este proceso, un proceso evolutivo que rompe con una estructuración rígida de una sucesión de cuartos hacia el “espacio fluido”, un espacio que conecta. Aislar este nuevo concepto del espacio fluido permite consolidarlo como tal. En el Taller 2 llevamos lo proponemos en la metodología, aislamos el espacio de las demás condicionantes, de las demás variables para poder tomar conciencia que existe y centrarnos en el manejo de este a través de herramientas que nos permitan entenderlo y modelarlo.

Marta: *Es interesante ver cómo la idea de espacio ha mutado con el tiempo. El concepto de espacio ha sido capaz de responder a distintas condiciones culturales, socioeconómicas del momento y absorberlas en la arquitectura. El espacio moderno entendido como moldeable, que se manipula como un objeto, con una serie de herramientas, dejó de serlo cuando ante una coyuntura de postguerra se empieza a entender el espacio como ocupación.*

Paulo: *Lo moderno dibuja el espacio como la materia de la arquitectura y eso ha permitido evoluciones enormes, es una categoría que deja entrar por ejemplo a la noción de habitación. El espacio es un concepto que no necesita de la influencia sociológica, antropológica, en todo caso acepta dejar en un segundo plano cuál es la materialidad de su configuración. En ese sentido la idea de espacio es todavía muy potente.*

RevistA: **El énfasis en el espacio ¿no sería más bien una deformación que impide poner atención a la habitabilidad o a otras cosas que son más urgentes?**

Marta: *Una cosa no quita la otra.*

Paulo: *Es la categoría lo que ha permitido desplazamientos, sin injerir en cómo hacer un espacio más elaborado. Yo podría criticar la palabra espacio ¿pero esta genera una imagen que no tiene forma a priori y hablas de un concepto muy potente en la arquitectura. Porque puedes decir espacio y mundo también, ponerlo en paralelo y sostener que es lo mismo, hay sensación espacial en esta idea de mundo que propones. Pero si dices espacio te va a entender un montón de gente.*

Marta: *Yo diría que tiene una implicancia más grande que mundo.*

Paulo: *Más específica para la arquitectura.*

RevistA: **¿No la enajena del mundo real?**

Marta: *Yo no creo que sea un plus. Debe estar tan presente en vivienda social, con una economía súper reducida y en un proyecto de gran presupuesto como un museo, etc.*

Sandra: *Te refieres a que si la gran mayoría de la arquitectura no ha tomado en cuenta el espacio, por qué deberíamos considerarlo nosotros.*

RevistA: **No, no. Pregunto si el ponerle tanta atención a la condición espacial ha generado que finalmente exista mucha arquitectura y, con la coartada de generar espacio se atente contra la habitabilidad. Por ejemplo, el Rolex me parece espectacular, pero es una sobreelaboración que lleva a la arquitectura a un extremo distante de aquello posible de hacer para el ser humano común y corriente.**

Paulo: *Prefiriendo*

no organizar toda una secuencia educativa en función al espacio moderno, sí creo que hay cosas importantes. La noción de espacialidad y exceso me parece fundamental y es una elaboración moderna. La noción de “promenade architecturale” a pesar de Le Corbusier tiene límites, está hecha para entrar y salir, pero por lo menos eso introdujo de una manera muy potente la idea de entender toda la trama espacial, que es 1, es 2, es 3, es 4, lo que



manipulas en una especie de red. En el sentido de las casas le-corbusianas configura básicamente una línea de recorrido. En la experiencia del día a día es un recorrido que va y viene, es una red más superpuesta. Acá se introdujo la noción de una especie de red/trama que no era una acumulación de cajas aisladas. **Sandra:** Y adicionalmente este concepto de espacio fluido aporta bastante en la ciudad densa, que crece y necesita un espacio que ponga en relación los distintos elementos, genere condiciones ideales del espacio de encuentro, de lo público. **Marta:** Claro, y pedagógicamente es indispensable, el espacio moderno se ha sistematizado de tal forma que lo hace muy didáctico. **Paulo:** Al final depende de lo que hagas con eso, ¿no?

Es interesante hacer lecturas espaciales sobre cómo se habitan estructuras rígidas entre comillas, como este espacio en el que estamos, que podríamos llamar tradicional o clásico para analizar cuáles son sus cualidades, sus límites. Pero el discurso de la espacialidad, de la habitación permite leer la arquitectura así y no en términos de composición, es una discusión importante también, pero que puede ser parte de un discurso técnico entre arquitectos.



Sandra: Y centrarnos en cómo habitamos el espacio y no en la decoración y/o en el ornamento. **Marta:** Vuelvo a la idea de lo esencial en la arquitectura, el espacio, porque todo lo demás, como dice Paulo, como la composición, son más técnicas que podemos compartir incluso con otras disciplinas. Son importantes, pero lo que nos hace particular es manejar lo que llamamos espacio. **Paulo:** A pesar de que la noción moderna de espacio viene asociada al funcionalismo, es una categoría que puede seguir siendo operativa, pues no tiene esos compromisos. Nunca puedes prever del todo los efectos de la habitación y, eso de alguna manera, nos ha dado una noción completamente distinta de lo “funcional”. Luego, lo que siempre hubo y que se ha recuperado como discurso es el arte de la ocupación y de la habitación para vivir mejor. No es solo el artefacto arquitectónico el que te lleva a vivir mejor, sino tiene que ver con saber ocupar, saber vivir, saber reaccionar con un espacio. Y en ese sentido, lo que sí me parece peligroso en pedagogía, en todo caso, es creer que las cosas van a funcionar en un solo sentido, en el sentido de la lógica funcionalista, en la vida comprobamos que son mejores las cosas que permiten flexibilidad, y no las cerradas con una lógica funcionalista. No es algo fácil de viabilizar en una pedagogía de 5 años de estudios. Entender esta lógica abierta de la que hablo implica un aprendizaje por experiencia acumulada, por una observación con valoración de múltiples situaciones reales, y no solo los modelos que nos propone la historia de los edificios notables. **Revisita:** En términos pedagógicos, un referente fundamental en la arquitectura es la Ville Savoye, pon en negro los espacios que se usan realmente y por otro lado los que no se usan, la mitad del edificio es inútil. Esa es la experiencia espacial y nuestro referente pedagógico.

Paulo: Debería darse el curso de Sistemas Formales, punto, parte de la formación de un arquitecto es entender que una estructura como la de esta oficina (cuatro espacios cuadrados conectados de manera clásica, con una buena altura de piso a techo y ventanas bien proporcionadas) tiene un enorme valor, y muchas veces pasa de lado para



un estudiante porque no se acerca a los valores formales de modernidad que se transmiten en la escuela. Estas cuatro habitaciones y un corredor, en una lógica abierta, es mil veces mejor a esas multisubdivisiones “funcionales”, con el baño, la puerta, los 80 cm., el clóset. Estas cuestiones de la habitación del espacio, de sus posibilidades, por ejemplo, me parece un déficit en la formación, limita la comprensión del valor a ciertas formas, ciertas soluciones, que se debe entender porque son magníficas, pero para equilibrar también se podría entender cualquier estructura y opinarla, y no descartarla porque no es como la Villa Savoye.



Sandra: No se trata de cuantificar metros cuadrados de lo útil y lo inútil en la Villa Savoye, antes de eso habría que definir a qué llamamos inútil. Lo verdaderamente útil es la contribución de este proyecto a la evolución del concepto de espacio fluido y de recorrido arquitectónico, los cuales irán progresivamente inte-

grándose en la sociedad. Así como cada vez comemos mejor, cada vez viviremos mejor, en condiciones mínimas de generosidad que permiten mejorar la habitabilidad, como por ejemplo un poco más de altura bajo techo, o una pequeña doble altura produce que un espacio de dimensiones mínimas se sienta amplio, o la pertinencia de una ventana bien orientada, o del dimensionamiento y posicionamiento de una ventana para maximizar el ingreso de luz, etc. **Revista:** Me parece fantástico que exista la Villa Savoye, me refiero a cómo se utiliza en la pedagogía, la convierte en el paradigma de lo que se debe aprender a hacer casi únicamente. **Marta:** Hay algo clave al hacer arquitectura y es la pertinencia. Los juegos espaciales en un edificio dependerán del nivel de aceptación y requerimientos del proyecto. Pero el manejo espacial igual siempre debe estar presente. Está relacionado a la calidad de vida, de habitabilidad que se ofrece y no tiene nada que ver con la economía, ni con los programas. **Sandra:** En el fondo, en la pedagogía, la Villa Savoye no la mostramos, no la tratamos de entender para hacer algo parecido, sino más bien es un proyecto muy instructivo en el manejo del espacio, con este proyecto se pueden explicar muchos conceptos. No necesariamente tendremos la oportunidad de contar con un proyecto de esas dimensiones, pero tampoco pensemos que trabajar en espacios reducidos con programas reducidos no se deba exigir calidad e introducir ciertas consideraciones espaciales que mejoren las condiciones de vida del usuario. Podemos incluso decir que será más importante incluir un cuidado y un mínimo de calidad espacial en las viviendas de dimensiones reducidas que en los proyectos de escala mayor. **Paulo:** Una cosa terrible y aquí uso la doble acepción de la palabra en francés de Le Corbusier es que es tan pedagógico. Te enseñan a hacer arquitectura, pero es muy importante y, no siempre se le da el peso necesario, enseñar a verla, a comprenderla y leerla. Es cierto, la manera de seleccionar los modelos hace que solo puedas leer un quinto de la arquitectura que se produce y eso sí es un problema desde el punto de

ve. **Sandra:** No se trata de cuantificar metros cuadrados de lo útil y lo inútil en la Villa Savoye, antes de eso habría que definir a qué llamamos inútil. Lo verdaderamente útil es la contribución de este proyecto a la evolución del concepto de espacio fluido y de recorrido arquitectónico, los cuales irán progresivamente inte-



vista de la pedagogía, una facultad de arquitectura debería poder permitir leer cualquier arquitectura. **Sandra:** En el taller, en el ejercicio de las cuatro viviendas ponemos énfasis a este trabajo del espacio generoso en viviendas de dimensiones reducidas. Se manejan los conceptos del movimiento moderno pero en dimensiones reducidas y en lotes urbanos imaginando estar en una ciudad densa, es decir los conceptos se mantienen a pesar de que las condiciones de escala, dimensión y de situación de la Villa Savoye ya no están presentes. **Marta:** *No existe una fórmula que te diga si tú haces eso va a pasar esto y tampoco se debería enseñar así, pero, si uno entiende todo lo que afecta la creación espacial, que un espacio está condicionado no solo por sus dimensiones, luz, ventilación, etc., sino además por una serie de variables específicas, en el momento en se enfrenten a una situación verán cómo manejan todas estas variables. No es sistemático, hay que enseñarles a pensar cómo manipularlo y ya verán qué variables tienen disponibles para producir espacialmente lo que están buscando. Lo importante es que aporten algo, que contribuyamos a una mejor calidad de vida y eso se logra desde una mínima estructura de la ciudad, hasta si quieres, el proyecto más emblemático. El manejo del espacio está presente todo el tiempo y es la esencia de enseñar arquitectura.* **RevistA:** **¿Y no le haría mucho bien a la arquitectura, siguiendo lo que decía Paulo, dejar de hablar de espacio, y hablar de calidad de vida?** **Marta:** *Sí, podríamos, porque la palabra espacio está en el inconsciente colectivo ligada al modelo moderno. Sin embargo es una palabra conceptualmente muy potente.* **Sandra:** Podemos decir que cualidad espacial ofrece calidad de vida. La ventaja con la palabra espacio es que se puede referir no solo al interior sino también al espacio de la ciudad, a lo urbano. El espacio es un vacío que conecta, sea en una condición de interioridad o exterioridad. **Paulo:** *Es cierto dependiendo de la manera como tú lo utilizas.* **RevistA:** **Me preocupa cómo se ha utilizado, entre la historiografía y la pedagogía. El énfasis en lo espacial hace que la novena parte de la arquitectura no la veamos, te detienes en esta condición espacial.** **Marta:** *Como tú dices, está relacionado a una limitación del entendimiento del espacio.* **Paulo:** *Insisto en la valoración de la experiencia de objetos como esta oficina. El arte puede decidir que todo lo que fue hecho hace 10 años va a un museo y lo lees inmediatamente como historia, pero en arquitectura es imposible. La arquitectura construye un tejido y se construye un tejido donde hay convivencia siempre: de tiempos, situaciones, de formas de hacer, materias, comunidades culturales, diferencias de deseos, etc. En la experiencia de la ciudad, el tiempo y las arquitecturas no se aíslan, se viven de manera continua y en todos los sentidos. Además un proyecto dura; rara vez se dejará de usar, eventualmente se va a tumbar y harás uno nuevo, pero allí estará con otros de diferentes momentos. Comprender una ciudad, un barrio, una manzana, una calle, en términos abiertos de arquitectura, sin una lógica de modelos es fundamental para imaginar mejorar desde la arquitectura la convivencia de los humanos en sociedad.* **Marta:** *Pero hay una realidad más profunda, que es de posición, aquí parece que todos estamos muy de acuerdo, pero para que una escuela tenga una consistencia pedagógica todos de alguna manera tendríamos que creer en lo mismo y eso es lo difícil de lograr.*





Clase de dibujo de bodegón en perspectiva dentro de los talleres de la FAU-PUCP.



DIBUJO, OBSERVACIÓN Y CREATIVIDAD

ANNA KAZMIERSKI

El curso de Dibujo, Observación y Creatividad nace en el 2007 con la idea de desarrollar en los alumnos de arquitectura habilidades contenidas en los muchos registros y expresión del arte mediante el dibujo, trabajando en caballetes y amplios formatos de papel, así como con el manejo del carboncillo y la tinta china (aguatinta). Busca el descubrimiento de nuevos puntos de vista en cuanto al espacio, la composición de los volúmenes en el plano o formato y la diferenciación de la línea que se refiere a la valoración de la misma. Docentes Anna Kazmierski y Carlos del Rosario.





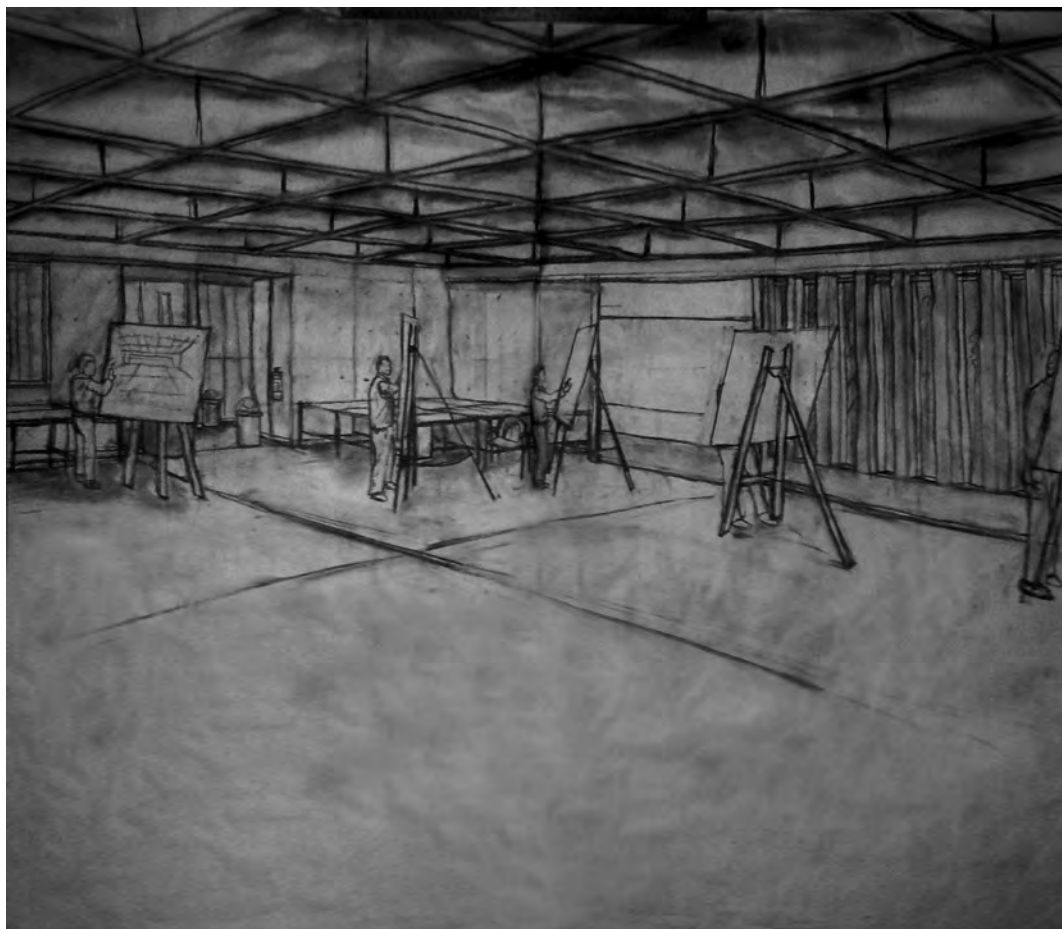
Dibujo en tinta china realizado por Milovan Martinez Vuckovic.
Izquierda: dibujo en tinta china realizado por Fredy Quispe Aguilar.

Se da un paso más allá para no limitarse al uso de lápices, compás o escuadras y así poder dibujar a mano alzada y no solo con la muñeca, como cuando trabajamos sobre una mesa o escritorio. Se usan criterios de topografía para aprender a educar el ojo a calcular y así poder abordar una nueva realidad en el plano o formato, que nos conduzca hacia la profundidad en el espacio del papel, pudiendo diferenciar todos los valores de la línea. Es decir, se trata de abordar ejercicios que semanalmente se vayan complejizando para poder abarcar todos los temas que mañana más tarde puedan plasmarse en un plano arquitectónico, considerando las texturas de los di-

ferentes materiales, masa y volumen, estructura y paredes, espacios cerrados y abiertos, acabados, naturaleza, follaje y hasta la figura humana en sus proporciones y relación con el entorno urbano.

El curso de Dibujo tiene la finalidad de enseñar a ver, y así aprender a plasmar una realidad correctamente valorada y ubicada en el plano o formato, apuntando principalmente hacia la apreciación de la línea y perspectiva de la misma, así como el estudio de proporciones, texturas y profundidad en el espacio. Se busca lograr la tridimensionalidad de los objetos y sus formas en el plano bidimensional por





Dibujo en carboncillo realizado por Milovan Martinez Vuckovic.
Izquierda: dibujo en carboncillo realizado por María de la Fátima Ugarte.

medio del claro oscuro a través de luces y sombras. El trabajo se da en caballete y en gran formato, para así ampliar la visión del dibujante y su capacidad para resolver en gran escala y a mano alzada, la problemática del dibujo.

Los objetivos y metas trazados para este curso electivo son las de hacer el ejercicio de ampliar la mente como persona, en una observación del mundo no solo óptica sino desarrollando criterios de observación crítica y sensibilidad.

Los alumnos deben desprenderse de la mecánica motriz automática para ejercitar la dinámica mental y creativa.

Ellos reciben la atención personalizada de un equipo de dos artistas: Anna Kazmierski y Carlos del Rosario, quienes a su vez complementan el ejercicio de aprendizaje del dibujo artístico con las bases del conocimiento y nomenclatura arquitectónicas, con lo cual se completan para un mejor resultado académico.

El curso ha tenido excelentes resultados, ya que los alumnos han crecido en sus capacidades y competencias, al punto que la disciplina artística ha entrado también en la práctica del curso obligatorio de Dibujo Arquitectónico, con lo cual se demuestra su eficiencia y alcances.



IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA PINTURA VÍCTOR HUMAREDA Y ENRIQUE POLANCO

STEPHANIE DELGADO

La presente investigación examina la obra de dos de los pintores peruanos más importantes del último siglo: Víctor Humareda y Enrique Polanco. La aproximación al trabajo de ambos artistas sobre la ciudad se basó en el análisis de sus obras más representativas, las que retratan una Lima que no es estática, pareja o definida, sino llena de contrastes, superposiciones y con multiplicidad de habitantes. Lima habla de muchas cosas al mismo tiempo, se expresa y muestra de lo que está constituida realmente. El urbanista planifica la ciudad, interviene en su crecimiento, en su densidad, en su disposición, pero esta se revela y da giros contrarios, crece por donde encuentra paso y no deja de moverse. Se comporta como un sistema complejo y difuso. Estudio elaborado en el Taller de Investigación dirigido por Wiley Ludeña en el 2007.

1. ARTE Y CIUDAD

La percepción del individuo hacia la ciudad está íntimamente ligada a su experiencia con la misma. Esta aglomeración de población, originaria del fenómeno de la modernidad y la industrialización, ha ido evolucionando a través de los años, tanto de manera espontánea como planificada, lo que ha ocasionado a su vez una serie de conflictos que hacen la ciudad lo que es: un fenómeno complejo y muchas veces inmanejable.

Todos los cambios atravesados por la ciudad han estado cargados siempre de historia, actores, habitantes y de proyectos individuales y colectivos. El registro de estos cambios ha sido

manejado de manera multidisciplinaria pues justamente la ciudad es objeto de estudio desde distintos puntos de vista: urbanos, sociales, políticos y, en este caso, artísticos.

El término imagen puede ser retratado como una de las características más importantes y destacadas de una obra a nivel visual. Sin embargo, el proceso de su producción puede estar referido a múltiples variables, que pueden resultar del proceso mental individual del artista o de su experimentación con impulsos externos.

La imagen, si bien puede ser producto de una reproducción literal de la realidad, siempre lleva consigo un trasfondo, una índole ambigua de lo que el autor quiere decir con ella.



Arquitectura colonial en sus pinturas.

V. HUMAREDA, EL RESTAURANTE (S/F). Óleo sobre tela. 80 x 60 cm.

“La historia de la ciudad moderna a través de los artistas y los arquitectos es la historia de un diálogo de sordos entre artistas y urbanistas; unos se enfocan en las contradicciones de la ciudad moderna, señalando con el dedo el árbol que esconde el bosque de la ciudad racional perfecta; los otros están prestos a tomar la ciudad como una espacio de experimentación y de conquista para modelarla a su imagen y semblanza”. (Ramonedá en Dethier, 1994, p. 15).

Las primeras imágenes, cargadas de miseria y opulencia a partir del origen de la ciudad industrial, fueron denunciadas por artistas, escritores y filósofos. Esta reacción ante el fenómeno migratorio no podía ser contenida. Gustave Doré, en la pintura *Over*

London by Rail (1872) ya denunciaba el horror de las calles de Londres. A pesar de reflejar la gran cultura y prosperidad tenía en sus sombras una población llena de miseria y enfermedad. Sus ilustraciones nos muestran las condiciones de vida de estas poblaciones que habitaban en viviendas tugurizadas construidas para la masa de obreros. Toda la monotonía representada en las líneas verticales equidistantes de los pequeños patios que servían como única área de recreo.

En la segunda mitad del siglo XIX, el Barón Haussman es responsable de los ambiciosos proyectos que transforman la capital francesa en la más moderna y poderosa metrópoli europea de todos los tiempos. París se convierte en lugar predilecto para los pin-

tores impresionistas. Desde Edouard Manet a Gustave Caillebotte, desde Pierre Auguste Renoir hasta Calmille Pissarro, la nueva París era escogida como el último recurso de inspiración para muchos de los pintores más importantes de la época. Además de las vistas generales de la ciudad de París por las que los impresionistas eran atraídos, los nuevos elementos de la ciudad moderna y en especial los referidos al mundo ferroviario, se convirtieron en parte central de la iconografía impresionista. Sobre todo la Estación Saint-Lazare fue escenario predilecto de la representación de los cambios que estaban aconteciendo en la ciudad.

A inicios del siglo XX las imágenes del hombre dentro de este paisaje materializado empiezan a tornarse más positivas e idealistas. El individuo empieza a convivir con la modernidad y sus automóviles, bulevares y edificios pintorescos, lo acompañan remplazando como fondo a los paisajes naturales románticos que ya no formaban parte de la vida cotidiana.

La aceleración en la dinámica urbana, significó también un impulso, un estímulo hacia la representación de la misma. Además, se trataba ahora de un estímulo colectivo que podía llegar a las masas. De aquí que resultan los afiches como medio de comunicación masivo. Toulouse-Lautrec representa en ellos, mediante coloridas imágenes, la nueva vida en la ciudad.

Sin embargo, una vez más, esta visión urbana se tornó oscurecida por el inicio de la Primera Guerra Mundial. George Grosz en su pintura *Die Grosstadt (Metrópolis)* de 1917, describe la violencia, el horror y a una sociedad desorientada tras la convulsión dada en el Berlín de la época. Hacia la regeneración, después del periodo bélico, existe un momento en que la historia de la ciudad se confunde con la historia del arte, y es que nace la Bau-

haus como fundación reformadora de las enseñanzas artísticas de la época. Aquí confluyeron el diseño, el arte y la arquitectura de la época, siendo también la ciudad objeto de experimentación. En el camino de la abstracción encontramos la figura de Piet Mondrian, luego de emigrar de los Estados Unidos, crea una original versión de Nueva York en "*Broadway Boogie Woogie*" de 1942. Aquí la ciudad moderna precisa, rectangular, cuadriculada, vista desde arriba y desde todos sus lados, es simplificada a su mínima expresión mediante recuadros y líneas que nos siguen contando cómo la ciudad va transformándose.

A partir de la segunda guerra mundial, la ciudad fue centro nuevamente del desarrollo de conflictos. La reconstrucción y restauración de las ciudades europeas determinaron entonces un manejo político de lo que significaba la imagen de la ciudad tal cual era recordada, como si nunca hubiera ocurrido nada.

Los artistas ya no podían ser considerados simples visionarios de la ciudad, sino que ahora cumplían un papel fundamental en la evolución de la ciudad y el futuro de la misma. A través de su obra denuncian la realidad que los rodea y hacen de conocimiento público, una vez más, ayudados por los medios de comunicación, su reacción ante el fenómeno urbano. El culto a la imagen urbana registró a nivel artístico no solo los inicios catastróficos que avizoraban una realidad negativa y de miseria, sino también las visiones de progreso, de evolución hacia lo que sería un futuro venturoso de la ciudad.

"Los arquitectos y artistas no tienen la misma conciencia de ciudad, ni tampoco tienen la misma responsabilidad sobre ella. Los primeros mucho más que los segundos, se enfrentan a la pesada materialidad de la ciudad, y como lo llamó Baudelaire a su desesperante fragilidad" (Barre en Dethier, 1994, p. 12).

2. VÍCTOR HUMAREDA

Víctor Humareda nace el 6 de marzo de 1920 en Lampa, Puno. En 1939 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde estudió tres meses. Sin embargo, no pudo continuar sus estudios por falta de recursos económicos hasta 1941, que oficializa su estadía y egresa en 1947. En 1950 realiza un viaje a Buenos Aires, becado durante tres años, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En 1952 regresa a Lima y dos años después se instala en la habitación 283 del hotel Lima, en el distrito de La Victoria.

En este cuarto, de 12 metros cuadrados, instala su taller de trabajo, contando con tan solo una ventana, una cama para descansar, un caballete, una mesa y un cofre para sus instrumentos. Además, estaba acompañado de reproducciones de obras clásicas de artistas como Toulouse Lautrec, Picasso, Goya, Greco, Gauguin, Van Gogh, Daumier y Rembrandt.

A las afueras del hotel, los lustrabotas y empleados le tenían mucho cariño, pues constituía un personaje reconocido y respetado. Lo que no encontraba en su habitación, lo hallaba en el teatro, en la música y en las mujeres. Humareda era muy conocido por frecuentar prostíbulos y bares, encontrando justamente a los personajes que le interesaban, siendo representados en sus obras.

“La pintura no te da tiempo para vivir esa vida de hogar, soy así y ese hotel me da las facilidades para poder pintar, con toda la tranquilidad posible, no puedo vivir de otra forma, los colores son muy caros, las telas, estoy contento con vivir así. Además si viviera de otra forma ya no sería Don Víctor Humareda”. (Schwarz, 1989, p. 8).

En 1966 Humareda viaja a Europa. Parte del Callao el 28 de setiembre en el vapor Donizzettim, llega el 20 de

octubre a Barcelona y el 22 de octubre a París, donde permanece un mes. A su retorno en el Callao, Humareda expresa la siguiente frase: “Tacora es mejor que París”. Había regresado desilusionado, porque no encontró el París que había concebido en su mente a partir de las obras que tanto había admirado de los pintores europeos.

“Muy caro era París para mí, pero muy hermosa. No pude ir al Teatro ni a los conciertos, ni donde las chicas. Yo dibujaba para entenderme con la gente, para decirles que me traigan una manzana yo les dibujaba una manzana (...) es muy angustioso estar en un país extranjero y no saber el idioma ni tener plata”. (Schwarz, 1989, p. 9).

Humareda continuó su carrera manteniendo siempre esa imagen extravagante y rebelde, siendo constantemente criticado por el estilo de vida que llevaba. El 16 de noviembre de 1986 inicia lo que iba a ser el cuadro *La Quinta Hereen de noche*, por encargo del Museo del Banco Central de Reserva del Perú, concluyéndolo el 18.

El miércoles 19 sufre una hemorragia, debe ser internado de emergencia. La madrugada del 21 de noviembre de 1986, Víctor Humareda fallece, dejó valiosas obras de arte, y fue reconocido como uno de los más importantes pintores de la historia del arte peruano.

2.1. Obra

La obra del pintor Víctor Humareda está ligada directamente a su vida y a su experiencia con la ciudad. Las imágenes que Humareda reproduce tienen el mismo carácter tétrico y solitario de la vida que él llevaba día a día, y están acompañadas de personajes reales o ficticios que se desenvuelven en un escenario urbano oculto y marginado.

Mientras Humareda recorría las inmediaciones del hotel donde vivía,



Espacios definidos y de escala peatonal.
V. HUMAREDA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO (S/F). Óleo sobre tela. 60 x 80 cm.

establecía relaciones estrechas con las personas que por ahí circulaban y trabajaban. Frecuentaba cafés y bares, en búsqueda de sus amantes, en aquellos lugares que le servirían de escenario de encuentros amorosos y que terminarían plasmados en sus pinturas.

El lugar donde Humareda escogió vivir, el Hotel Lima, ubicado en una zona deteriorada de la ciudad, significó el punto de partida mediante el cual Humareda percibía la ciudad como un conglomerado caótico, inmanejable, complejo y sobre todo sombrío. Y sin embargo Humareda amaba esa ciudad. En ella encontraba el significado de su trabajo, aquello que volcaría luego en sus bocetos y pinturas.

Pero ¿a qué clase de personajes les presta atención Humareda? Pareciera que Humareda transfigurara las figuras de aquellos con los que tuvo contacto, dentro de su escena surgían no solo mujeres de la calle, corridas de toros, peleas de gallos, procesiones,

danzas y hombres embriagados en bares y cantinas, sino también, quijotes, brujas, caballos espantados, calaveras y máscaras. Estos últimos personajes, no necesariamente reales, pueden ser considerados versiones derivadas de lo que Humareda encontró a su paso.

Con un denominador común, estos personajes pertenecen a un mundo distanciado y sin fortuna, con un clima de desgracia y mal vivir. Humareda fue criticado por ser un personaje más de sus pinturas, por comportarse como lo hacía, girando en torno a la angustia y soledad. Muchas veces fue rechazado por la crítica y su trabajo no fue valorado en aquel entonces como se debía.

Desde su habitación, lugar donde también desarrollaba su trabajo, Humareda estableció claramente una imagen de lo que significaba llevar su nombre. Un ambiente lúgubre, desordenado, cubierto de telarañas y de pintura desparramada. Ese era Víctor Humareda,

y él estaba orgulloso de serlo. Con su imagen desaliñada no permitía siquiera que le limpiaran la habitación. Quería vivir en su propio castillo y sabía que era parte de su personaje.

Respecto a sus colegas, jamás dio crítica alguna. Solía evadir las preguntas del trabajo del resto, pues no quería tener enemigos.

“Pinté ‘El mitin’, ‘El toque de queda’, ‘La noche de los generales’ y otros cuadros para expresar un estado, un momento donde vivo, un estado de angustia –yo reflejo mis estados de angustia– con la misma emoción que sintió Goya cuando la invasión napoleónica. Yo tengo más de Goya que de los expresionistas alemanes”. (Velazquez, 1994, p. 55).

Humareda rechazaba el encasillamiento de los críticos de pintura al catalogarlo como pintor expresionista. Si bien su trabajo podía tener características de esta corriente, el pintor prefería mantener un carácter único y personal. Mucho más importante que hablar de una corriente, a él le interesaba abordar la técnica, y sobre todo la técnica del color.

“Los expresionistas buscan plasmar sus sentimientos deformando la realidad. Dándole mucho más color, exagerando las formas, acentuando el carácter de los personajes. De los expresionistas –no sé si es expresionista– me gusta James Ensor. Yo no busco ser expresionista, ni he pretendido serlo. Es una manera de mirar de los críticos, pero no, no me han retratado, no han dado conmigo”. (Velazquez, 1994, p. 65). Y por supuesto recalaba:

“Dominar el color es un norte en mi vida, es un faro, como guía a un puerto. Sin dominio del color no hay pintura y la pintura no es solo color, es forma, es armonía, es composición, es dibujo y también es realidad. Pero es una realidad que tengo que sentirla,

que tiene que gustarme”. (Velázquez, 1994, p. 63).

La mayoría de los bocetos de Humareda retratan la arquitectura colonial de la ciudad, como añorando el romanticismo de la Lima de esa época. Una vez más el pintor se encontraba en la búsqueda de espacios que lo remontaran a otro tiempo. Humareda quería sentirse en su París soñado.

No pinta paisajes abiertos o de gran escala, más bien busca enmarcarse dentro de espacios definidos y de escala peatonal. Estas imágenes llenas de plazuelas con faroles, rodeadas de edificios con balcones coloniales, definen la escala con la que Humareda se sentía tan a gusto.

El espacio conformado y definido. Sin embargo estos espacios de escala urbana humana y acogedora parecían ser pensados para un peatón ausente. Muchas veces las plazuelas de Humareda son vacías, parecieran carecer de vida y más bien muestran la soledad, característica de los cuadros del pintor.

Además de tener la imagen romántica de la ciudad, Humareda avizoraba el futuro de la misma. Dentro de sus bocetos pueden encontrarse imágenes de lo que él llama “Casas en los cerros de Lima”. Se trataba de los primeros asentamientos humanos de la capital, antes de la explosión demográfica de la que ya Polanco, su sucesor, sería testigo.

Unos pequeños volúmenes cuadrados e incomparables a las grandes y detalladas construcciones coloniales del centro histórico, aparecen desperdigados dentro de una topografía borrosa. Humareda traza además las escalinatas que hacen entender la movilización de sus habitantes hacia la difícil tarea de llegar a casa.

Estas imágenes de los años cincuenta, podrían ser comparadas con cualquiera de los asentamientos humanos que



El buque, uno de los edificios mas representativos de Barrios Altos.
E. POLANCO, PAISAJE URBANO (2002). Óleo sobre tela. 70 x 100 cm. Colección particular.

hoy en día existen en la urbe y que ya son parte del imaginario colectivo de Lima. Humareda ya se había dado cuenta de la importancia que cumplía este tejido sinuoso y no planificado dentro del testimonio que implicaba su trabajo.

3. ENRIQUE POLANCO

Carlos Enrique Polanco Carvajal nace en 1953 en Lima. Sus estudios escolares los realiza en el colegio Champagnat. No se puede definir en qué momento exacto Polanco empieza a pintar. Durante su niñez no fue muy constante en el desarrollo de su talento. Al salir del colegio trabaja de dibujante en geología por un año. Es ahí

donde Polanco se entera de la existencia de la Escuela Nacional de Bellas Artes a la que postula en 1975.

La Escuela se situaba en Barrios Altos, en el centro de Lima. Para él, significó todo un descubrimiento, pues hasta ese entonces su visión de Lima había sido como la de muchos de nosotros, una visión limitada a unos cuantos distritos de la ciudad. Polanco descubre Barrios Altos y empieza a crear conciencia sobre Lima. Es aquí donde nace su interés por ese mundo desconocido que poco a poco iba empezando a comprender a través del contacto directo con sus personajes, con el infinito recorrido de sus calles y la quietud con la que se establecía para pintar las primeras acuarelas.



“En mi época de estudiante en Bellas Artes he recorrido Lima, he pintado mucho acuarelas en las calles. Te hablo de los años 76 a 79, cuando Lima ya empezaba a convertirse en el monstruo que es ahora”. (Luna Victoria, 1992, p. 163).

Una de las mayores influencias del artista fue conocer a Víctor Humareda. Polanco lo conoce justamente en 1975 en la Escuela de Bellas Artes, y establece una estrecha relación de amistad que durará hasta el deceso de tan importante artista peruano.

Su relación era bastante íntima. Polanco menciona más de una vez las largas conversaciones entabladas en restaurantes del centro de Lima, y en las religiosas visitas que hacía dos veces por semana al hotel Lima. No solo hablaban del arte, hablaban de la vida y compartían vivencias. Y Humareda terminó trasladándole toda la experiencia que tenía a lo largo de su carrera. Polanco lo observaba pintar y aprendía de él y de su vida. Compartían una taza de manzanilla en el hotel y Humareda pagaba la cuenta, lo que le significaba un gran sacrificio en su condición de artista marginado.

Según Contreras (2006), en los años ochenta los estudiantes de arte tenían pocos ingresos y por ende llevaban una vida muy ajustada, en este contexto Humareda vivía de sus pinturas por lo cual las personas se solían aprovechar de su situación. Era muy difícil obtener un cuadro obsequiado por ‘el maestro’, pero todas las dificultades pasaban por alto y reforzaban aquella amistad entre estos dos personajes, en palabras de Polanco: “Mi deuda con él es más humana que pictórica”.

En 1984 Polanco es becado en estudios de posgrado por el gobierno Chino. Viaja hacia el Instituto de Artes de Pekín sin una visión muy clara de la cultura a la que iba a enfrentarse. En 1984 en el Perú se sabía muy poco

de China, salvo por algunas revistas encontradas en el centro de Lima. Su experiencia en ese sentido fue intensa y de gran descubrimiento.

La tendencia y temática elegidas ya desde el inicio de su obra fueron reforzadas y enfatizadas por los distintos componentes del arte plástico chino. A su regreso al Perú, Polanco sigue desarrollando la pintura con la que se inició. Aunque muchos pensaban que la influencia china haría que su trabajo se enfocara en la tradición cultural de este país, Polanco retomó el tema esencial de su pintura: Lima.

3.2 Obra

Enrique Polanco es reconocido como uno de los principales exponentes de la pintura urbana limeña. Desde sus inicios ha volcado toda su temática en esta ciudad en su trabajo, de donde ha sabido reinterpretar el significado de una Lima a color. Un importante referente para él fue su época de estudiante en Bellas Artes cuando realizaba muchísimos trabajos en acuarela y le sorprendía Lima a la que veía convertida en una enorme ciudad que pronto adquirió las características actuales.

Polanco tuvo la predilección de retratar lugares de la ciudad representativos de lo colonial, lo republicano, lo limeño, situación similar a la que se enfrentó Humareda también en su pintura urbana. Esto gracias a las visitas continuas al pintor que harían que Polanco tuviera contacto con los mismos escenarios urbanos que suscitaban el trabajo de su maestro. Pero Polanco ya se encontraba en un nuevo contexto, en una Lima distinta y en un proceso de cambio urbano encabezado por los fenómenos migratorios de la época.

“Los años siguientes, 1976 y 1977 decidimos salir a pintar a la calle. En la escuela nos mandaban pintar el bodegón de las flores y lo demás pero nosotros

Izquierda: Polanco volcó la temática de sus cuadros a representar el paisaje urbano limeño.

E. POLANCO, PAISAJE URBANO (1994). Técnica mixta sobre nórdex. 100 x 70 cm. Colección particular.



Polanco inserta personas en sus cuadros a modo de fotografías.

E. POLANCO, AUTORRETRATO EN EL CALLAO (2003). Óleo sobre tela. 150 x 200 cm. Colección particular.

preferíamos pintar las calles in situ. Así fue que recorrimos todo el Rímac y Barrios Altos pintando acuarelas. Pienso que allí es cuando verdaderamente aparece Lima ante mí. Me fascina, me cautiva. Y la tomo como temática. Es una temática recurrente en mi obra". (Polanco, 2004, p. 33).

En la conferencia realizada en junio del 2007 en la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica se proyectó el documental realizado por Francisco Salomón acerca del trabajo de Enrique Polanco. El video toma justamente este recurso de contraste de color, para mostrar escenas en blanco y negro en las que sale Polanco

trabajando y hablando. Estas escenas se contraponen a otras filmadas en la calle, que se transforman y tornan a todo color. Esa misma transformación proyectada en el documental es la que ejercita Polanco interiormente cuando decide pintar Lima. Pareciera que él, a partir del paisaje urbano limeño esencialmente gris, tuviera el impulso de llenar de colores contrastantes esos volúmenes y vacíos que dan lugar a una nueva significación de la ciudad.

Su viaje a China le sirvió como encuentro de una cultura totalmente desconocida para él. Se vio fascinado e influenciado por las expresiones artísticas y culturas de ese país. La te-

mática china privilegiaba los paisajes naturales, cielos y montañas, que si bien eran ausentes y contrastantes al trabajo de Polanco, constituyeron el aprendizaje de lo clásico y lo tradicional de la cultura oriental. Del mismo modo el trabajo de la línea y el dibujo maravillosamente desarrollados en el arte chino, significaron un gran valor y admiración en el pintor.

Sin embargo, uno de los atributos a los cuales Polanco le prestó un particular interés fue el silencio y sus significados. El silencio, como denominador de su experiencia en China, iba en contraste con la ciudad de donde este peruano procedía: una Lima ruidosa y caótica.

De tener unas pinturas expresionistas rabiosas, altamente efusivas, como un grito inquietante, Polanco capta esa calma oriental, pero sin perder nunca la vitalidad, el color y mucho menos la temática inicial urbana.

Se produce más bien una consolidación de su obra, manteniendo todas las características representativas de su búsqueda inicial, combinadas con los nuevos hallazgos del silencio y calma chinos.

“La teoría del silencio es uno de los pilares del arte oriental. Si comparas un cuadro mío de 1980 con uno del 2004 tienen la misma fuerza cromática pero como que hay algo más filosófico, es más silencioso pero no por eso deja de decir cosas. A eso me refiero”. (Polanco, 2000, párr. 2).

BIBLIOGRAFÍA

Autor (2006). *30 pintores peruanos contemporáneos*. Lima: CCPUCP-BIF.

Autor (2003). *Víctor Humareda. Muestra antológica, 1948-1986*. Lima: Banco Interoamericano de Finanzas-CCPUCP.

Castrillón, A. (2000). Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos. Recuperado desde http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones_generacionales.pdf

Cisneros, A. (2002, Mayo). El reino esplendoroso del color: Polanco, pintor del universo urbano. *Libros & Artes: Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 1, 12-13.

Cisneros, A. (2005, Febrero). Los deslumbrantes colores de Polanco. *Chasqui: Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores*, 5, 6-7.

Contreras, D. (2006). El culto al garabato. La Selección Inútil. Recuperado desde <http://laseleccioninutil.blogspot.com/2006/11/sigue-el-homenaje-vctor-humareda.html>

Delfín, V. (1994). Carta a Humareda. *La casa de carton de OXY*, 4, 92-94.

Dethier, J. (1994). *La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris: Edition de Centre Pompidou.

Foster, H. (2001). Post (C. d. Olmo, Trans.). En Wallis, M. (Ed.), *Arte después de la Modernidad* (p. 467). Madrid: Akal.

Huerto, J. (2000). *Huellas de Bellas Artes*. Lima: Editora Magisterial.

Ildefonso, M. (1992). Retrato de Víctor Humareda: La boda del muerto. *Imaginario del Arte*, 4, 34.

Ludeña, W. (2002, Mayo). Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. *EURE*, 83, 45-65. Recuperado desde http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008300004&lng=es&nrm=iso.

Luna Victoria, O. (1992). Polanco: La Magia de los Colores. *Lienzo*, 13, 159-164.

Molins, M. (2004). *Nuevos territorios, nuevos paisajes*. Barcelona: Actar.

Moll, E. (1986). Humareda: una retrospectiva. *Taxi*, 11, 16 -18.

Moll, E. (1994). *Víctor Humareda: 1920-1986*. Lima: Navarrete.

Munive, M. (2004). La pintura de Polanco y Lima transfigurada. *La casa de cartón de OXY*, 26, 28-36.

Polanco, E. (2004). *Polanco: muestra antológica 1980-2004*. Lima: ICPNA

Polanco, E. (2007, Junio). Conferencia Enrique Polanco. Reporte presentado por Enrique Polanco. FAU PUCP, Lima.

Quesada, R.M. (1987). Humareda, el último de los clásicos. *El zorro de abajo*, 6, 62-63.

Schwarz, H. (1989). *Víctor Humareda: imagen de un hombre*. Lima: El Jinete Azul.

Sierra Talaverano, M. (1997). *Humareda de colores y de noches: un migrante apurimeño en el castillo de Víctor Humareda*. Lima: Peruvian Pictures.

Velázquez, M. (1994). Conversando con Humareda. *La casa de carton de OXY*, 4, 55-74.



ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL ARTE

PROCESOS Y CONTROVERSIAS

ALESSANDRA CALMELL DEL SOLAR

Esta investigación indagó en torno a los puntos fundamentales de encuentro y desencuentro en ambas disciplinas. Durante el proceso se tuvo la oportunidad de conversar con Alex Ángeles, Fernando de Szyszlo, Ramiro Llona y Elio Martuccelli, artistas con formación de arquitectos a quienes se plantearon los temas de relación y tensión entre el arte y la arquitectura y sus maneras de abordar sus proyectos artísticos. El trabajo se presentó en el Taller de Investigación dirigido por Wiley Ludeña en el 2008.



El taller de Ramiro Llona. Fuente: Alessandra Calmell del Solar, 2008.
Izquierda : El taller de Fernando de Szyszlo. Fuente: Alicia Benavides.

1. CIERTAS CONTROVERSIAS

La relación entre el arte y la arquitectura es un tema recurrente a lo largo de toda nuestra historia.

El Renacimiento, por ejemplo, fue un período histórico en el cual, los más notables arquitectos: Bramante, Rafael y Miguel Ángel, tenían formación de artistas. De Miguel Ángel se dice que:

“(...) en la última etapa de su vida, con formación y vocación de escultor, revolucionaría la arquitectura con su interpretación de las reglas del diseño, renovando y simplificando todos los elementos del lenguaje arquitectónico”. (Zabalbeascoa, 1996, p. 7).

Pero no todas las referencias consultadas asocian el arte y la arquitectura. Dentro de la definición de la palabra arquitectura, hay una sección llamada el arte del espacio, se le diferencia de la pintura y la escultura:

“Con el término arquitectura se expresa el arte de crear, con estructuras y materiales relativamente estables y sólidos, los espacios interiores y exteriores destinados a albergar las diversas formas de vida humana; por ello ha sido definida como “el arte del espacio”. Así pues, a diferencia de la pintura que se desarrolla sobre el plano, y de la escultura que se desarrolla en la masa tridimensional, la arquitectura se caracteriza por su desarrollo en el espacio vacío, y por combinar fines estéticos, expresivos y utilitarios”. (Navarro, 2004, p. 1025).

En el capítulo Arquitectura y Arte de la entrevista que Renzo Cassigoli le hace a Renzo Piano, este asegura que:

“Se encuentran más afinidades que diferencias. Encontramos la misma curiosidad, las mismas ganas de entender, de buscar, de conocer, y descubrimos que el ansia de la creación es la misma”. (Cassigoli, 2005, p. 23).



The matter of time = La materia del tiempo de Richard Serra en el Museo Guggenheim de Bilbao.
Fotografía: Jimena Agois Sánchez, 2007.

Para Fernando de Szyszlo la relación de la pintura con la arquitectura siempre se debe dar en el plano decorativo. Él sostiene que la pintura no debe ser muy ambiciosa, ni muy expresiva porque va adosada al muro y pueden entrar en conflicto. Szyszlo siempre ha creído que los buenos murales arruinan la arquitectura, porque de cierta forma la hacen desaparecer. Sostiene que los pintores tienen que rebajar sus ambiciones y la intensidad de su trabajo al pintar un mural, deben ingeniárselas para hacerlo ver algo más decorativo.

Debe haber respeto y modestia de parte del pintor, a diferencia de lo que ocurría en el Renacimiento donde, como ya se ha dicho, los mismos arquitectos luego pintaban, por ejemplo, las cúpulas, haciendo desaparecer la arquitectura. Como dice Szyszlo, trataban que la cúpula no exista, sino sea un espacio en el que flotarían las

imágenes representadas. Y, además se hacía arquitectura a través de la pintura, porque introducen arquitectura pintada dentro de la arquitectura.

Szyszlo asegura que la escultura, por el contrario, tiene una mejor convivencia con la arquitectura que la pintura, porque la escultura contemporánea posee su propio espacio y eso le permite jugar un papel maravilloso en la arquitectura. Pero también hay que tener en cuenta a Peter Eisenman: "La arquitectura es diferente de la escultura, en la cual el objeto se experimenta desde el exterior. En la arquitectura el cuerpo experimenta tanto el interior como el exterior del objeto". (Eisenman en Oppici & Walker, 1998, p. 85). Aunque, actualmente, el trabajo de algunos escultores, como Richard Serra insinúan y plantean recorridos entre objetos, con la tensión entre sus esculturas, simulando un espacio interior. La verdadera experiencia de recorrer

y vivir la arquitectura revela la necesidad de un espacio y un tiempo para que dicha experiencia valga la pena. Zumthor coincide con la denominación de la arquitectura como un arte espacial: "...tiene que ver con el hecho de que nos movemos dentro de la arquitectura. Sin duda, la arquitectura es un arte espacial, como se dice, pero también es un arte temporal. No se la experimenta en sólo un segundo". (Zumthor, 2006, p. 41). Se podría decir que la pintura y la escultura no caben dentro del arte del espacio, pero sí pueden considerarse como artes temporales. Ramiro Llona tiene una frase interesante acerca de la experiencia de la pintura:

"A mí me gusta pensar, cuando estoy frente a un cuadro de alguien que admiro, que el pintor estuvo durante días, meses, parado ahí, a esa misma distancia que yo mirando el cuadro, pensando con el cuadro, tratando de decir algo que sólo es entendible para uno si se para ante eso, y mira". (Llona en Gamboa, 2007, p. 9).

De pronto la diferencia en la experimentación del arte y la arquitectura está ahí, la pintura se mira y la arquitectura se recorre. Pero en ninguno de los dos casos se da esa experiencia en un instante. Hay que saber procesar la información que se va descubriendo a medida que el tiempo pasa.

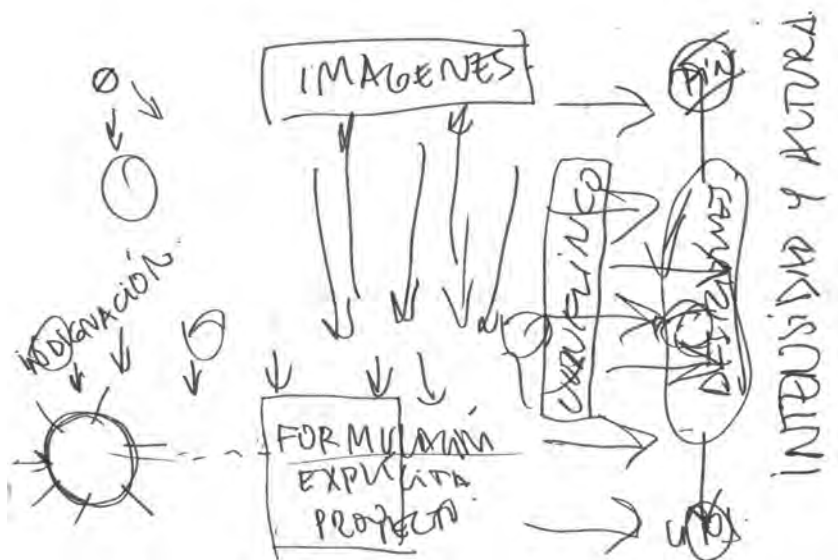
Las artes plásticas se consideran como arte libre porque, generalmente, no tienen función ni uso. Parten de motivaciones personales del artista y terminan lejos del universo de su creador, muchas veces, como objetos decorativos. En cambio, la arquitectura parte de las necesidades de habitabilidad de alguien más, cumple determinadas funciones y debe saber responder a sus requerimientos. Peter Zumthor en su libro *Atmósferas* dice: "La arquitectura se ha hecho para nuestro uso. En este sentido, no es un arte libre. Creo que la tarea más noble de la arquitec-

tura es justamente ser un arte útil." (Zumthor, 2006, p. 69). Eso tiene que ver con la vocación de servicio que tiene la arquitectura, pero los diseños no deben ser meras soluciones funcionales, ahí debe entrar el talento y la capacidad del arquitecto para resolver sus desafíos. El mismo Zumthor habla de lo valioso de encontrar su explicación en el uso y que las cosas lleguen a ser coherentes por sí mismas.

Resulta imprescindible tocar el tema de la relación con el contexto, porque esta parece darse de manera muy distinta en ambas disciplinas. Muchos sostienen que la relación de la arquitectura con el contexto supone una conexión, principalmente, con el lugar. En el caso del arte, por su carácter móvil, no habría una relación tan directa con el lugar, sino más con los contextos políticos y sociales de la época en que vivió el artista.

La arquitectura ciertamente guarda una estrecha relación con el lugar, con su entorno, e imprime carácter a las ciudades. El carácter de movilidad que tienen las obras de arte, no permite saber a ciencia cierta dónde estará dicha obra, a diferencia de lo que ocurre al proyectar un edificio, porque el arquitecto sí puede imaginar el futuro y la influencia directa de su obra.

Aunque la arquitectura está relacionada a los problemas económicos, sociales y políticos de la época, su lectura no es tan literal como en el caso de la pintura. En los bocetos de Guernica, la monumental pintura que Pablo Picasso empezó a pintar días después del bombardeo de la ciudad vasca de Guernica durante la Guerra Civil Española; se puede ver claramente el dolor del caballo y el horror en los demás personajes. Se dice que Picasso no soportó pintarse con ese dolor, así que humanizó al caballo para demostrar su dolor. Por más que ese conflicto y ese dolor hayan pasado, su lectura es posible y evidente hasta hoy.



Proceso de Alex Ángeles. Fuente: Alex Ángeles, 2008.

2. ACERCA DE LOS PROCESOS

El proceso comprende todas las etapas de concepción y diseño que permiten la creación, construcción y realización de un producto final. El resultado obtenido no sería posible sin todo ese transcurso que permite la reflexión y la mirada crítica sobre la obra en cuestión y ejecución. Bajo ninguna circunstancia debe pensarse el producto o resultado como algo ajeno a su proceso, porque gracias a dicho proceso es que el producto existe y tiene el valor que merece. Tampoco debe desligarse el proceso del producto, porque es la principal huella material de que este sucedió.

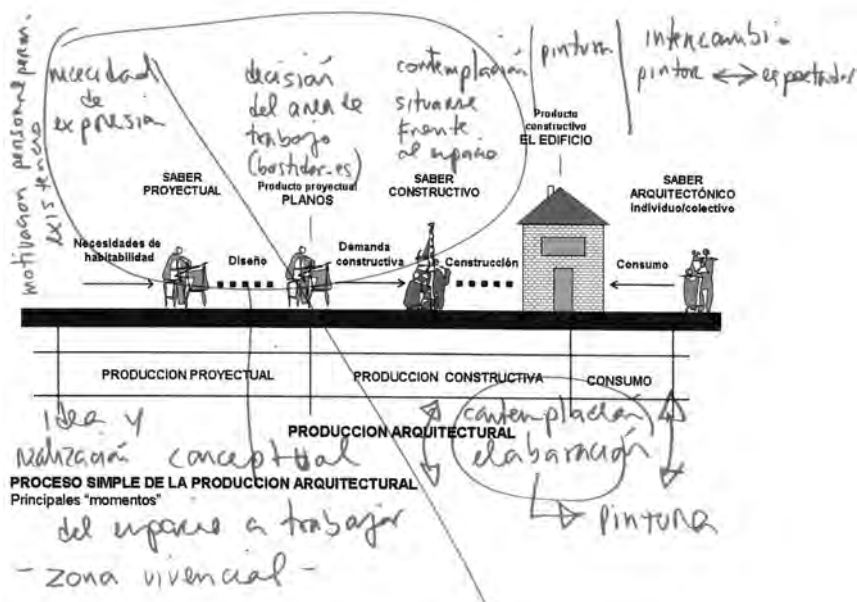
Aunque pareciera que el proceso creativo y productivo en arquitectura está más definido, en términos de principio y fin, que el proceso en las artes plásticas; el arquitecto estadounidense Thom Mayne, de Morphosis, dice:

“Normalmente la construcción se entiende como la etapa final. Pero a veces, luego que un proyecto ha sido construido, comenzamos nuevamente a dibujar, situando la fase de la construcción en el medio del proceso

y no en el final. Luego, este proceso se conecta con otros procesos que se desarrollan en proyectos paralelos... Ninguno de ellos está terminado; en conjunto se transforman en una serie continua de obras en proceso”. (Mayne en Oppici & Walker, 1998, p. 49).

La principal diferencia entre el proceso de producción en la arquitectura y en el arte podría ser su duración. Aunque en ambos casos parece evidente el término del proceso, se ha visto que en la arquitectura este prácticamente no termina nunca, sino que funciona más como un ciclo. Aparentemente, el proceso termina con la elaboración o construcción de un producto final, pero en la arquitectura, a diferencia del arte, siempre se dan modificaciones; que van desde cambios de color, ampliaciones y remodelaciones hasta reciclajes y reusos de las edificaciones. Resulta muy difícil precisar qué tan cercano puede estar el arquitecto a esas modificaciones posteriores, porque estas se dan siempre que el edificio exista y haya gente usándolo.

Fernando de Szyszlo cuenta la anécdota de que Salmons era tan preciso que una vez pasó por un edificio suyo,



Proceso de Ramiro Llona sobre esquema de Wiley Ludeña, 1997, p.86.

que está frente a la plaza de toros de Bogotá, y subió corriendo a hablar con uno de los propietarios porque había cambiado el color de las cortinas. Le dijo que eso no era posible porque estaba afectando todo el diseño del edificio. ¿Acaso todos los arquitectos somos tan fieles a nuestros proyectos como Rogelio Salmona?

Viéndolo desde el punto de vista más dramático, un arquitecto puede morir, pero su edificio sigue existiendo. ¿Ahora quién se ocuparía de las modificaciones? También está el caso de La Sagrada Familia de Gaudí, han pasado más de ochenta años de su muerte y su soñada catedral sigue en construcción.

En literatura se hacen publicaciones de apuntes inéditos y ediciones corregidas después de la muerte de un autor. Pero eso jamás ocurriría en las artes plásticas. ¿A quién se le va a ocurrir terminar de pintar el cuadro de otra persona? Incluso a la mayoría de los artistas no se les ocurre modificar sus propias obras, por algo las dan por terminadas. Sin duda, las preguntas más difíciles de responder para los creadores son las siguientes:

¿cuándo termina el proceso? ¿cuándo se considera que el producto ya está terminado? Ramiro Llona y Fernando de Szyszlo aseguran reconocer el final del proceso en su pintura. Para Llona, terminar un cuadro significa no tocarlo ni modificarlo más y solo mirarlo. Szyszlo habla de lo mismo, pero en sus habituales términos de derrota, cuando asegura sentir que ya no puede más, que no podría mejorar el cuadro y que lo que le añada le haría mal.

En arquitectura, en cambio, el final del proceso tiene que ver más con lo que Thom Mayne llama un proyecto suficientemente terminado. ¿Suficientemente terminado para qué? Para seguir con otro proceso de transformación y alteración, como dice Bernard Tschumi: “La fase inicial... comprende la elaboración de toda la información, en otras palabras, los dibujos y los modos de notación que permitirán definir aquello que habrá de ocurrir en el edificio... Luego, este se transforma, se subvierte, se usa de maneras diferentes. Ciertos lugares, que uno pensaba que serían populares, se vuelven desiertos”. (Tschumi en Oppici & Walker, 1998, p. 28).

Esa curiosidad por conocer y registrar el proceso de transformación o evolución de la arquitectura de la que habla Bernard Tschumi no parece existir en las artes plásticas. Szyszlo y Llona aseguran haber pintado casi tres mil cuadros cada uno, pero probablemente no conocen el paradero ni de cien de ellos.

No les importan, han marcado una diferencia radical entre dentro y fuera de sus talleres. De pronto esa actitud es posible en las artes plásticas, por su carácter móvil. Pero no todos los arquitectos intervienen o participan en la evolución de sus edificios después de la construcción. El arquitecto inglés Nicholas Grimshaw dice:

“El trabajo del arquitecto termina cuando el edificio se inaugura. En ese sentido, es como dar a luz, pero sin la posibilidad de intervenir en la crianza. Como dije anteriormente, los edificios deben ser para los usuarios. Por esto uno debe permitirles participar”. (Grimshaw en Oppici & Walker, 1998, p. 80).

Y eso es lo que más frecuentemente ocurre. Por ejemplo, los dueños de las casas no suelen llamar a un arquitecto para que los ayude con las modificaciones que quieren hacer, y si lo hacen, no necesariamente llaman al arquitecto que hizo la casa.

Algo que sí parece compartido entre el arte y la arquitectura es la permanente exploración durante el proceso. Jacques Herzog, de la célebre dupla de arquitectos suizos Herzog & de Meuron, describe la importancia de la exploración que se da en el proceso de motivación para seguir trabajando.

El proceso de producción comprende componentes de curiosidad y de apertura, así como también componentes de control. Además, existen componentes de intuición, que dirigen el proceso hacia algo que de alguna manera uno intentaba encontrar sin sa-

ber exactamente qué era; una vez que uno lo encuentra, uno sabe que eso era precisamente lo que quería. Pero si uno supiera lo que quiere desde un comienzo, nunca exploraría, seguiría siempre el mismo camino y repetiría soluciones comprobadas.

“Cada proyecto desarrolla su propia estrategia. Sin embargo, la estrategia es más que la estrategia de diseño: comprende además la forma en la cual uno organiza un complejo sistema social —el proceso de comunicación al interior del equipo de trabajo y con el cliente— y la forma en la cual uno se involucra personalmente en el proceso de diseño”. (Herzog en Oppici & Walker, 1998, p. 122).

Eso ocurre también en las artes plásticas. Fernando de Szyszlo, por ejemplo, ve su trabajo como una suma de derrotas, porque afirma que nunca ha conseguido hacer lo que quería.

Él asegura que siempre hubo un desfase entre lo que quería hacer y lo que pudo hacer. Pero eso lo impulsa y motiva a seguir pintando: la búsqueda y persecución del cuadro ideal. Szyszlo dice que por eso no hay jubilados en el arte, porque el desafío no cesa nunca.

Y, aparentemente, en arquitectura tampoco hay una edad para jubilarse. Por ejemplo, el célebre arquitecto brasileño Oscar Niemeyer tiene más de cien años y sigue involucrado en diversos proyectos.

A lo largo de la presente investigación se ha trabajado con el esquema del Proceso simple de la producción arquitectural de Wiley Ludeña Urquiza, para entender los principales momentos de los procesos de producción del arte, la arquitectura y poder profundizar en ellos.

La primera etapa de todo proceso productivo es la creación o producción proyectual. Se trata de crear algo, de hacer una obra ingeniosa y minucio-

sa que demuestre la imaginación y el talento del autor y/o el creador, valga la redundancia. Si bien todas las etapas del proceso productivo son importantes y necesarias, esta es una etapa fundamental porque se toman las primeras decisiones, las que marcarán la pauta del resto del proceso.

Los resultados de esta fase no son los mismos para ambas disciplinas. En el caso de las artes plásticas, el producto terminado son los bocetos. En arquitectura, los planos del proyecto.

La segunda etapa del proceso productivo es la tecnología o producción constructiva. Como dice su nombre, comprende la construcción y elaboración de la obra concebida en la etapa anterior del proceso. La acumulación de conocimientos es lo que le da calidad y valor a la fabricación de los objetos. Al igual que la etapa anterior, los resultados de ambas disciplinas son diferentes. El producto terminado en arquitectura es el edificio construido y en el arte es el cuadro o la escultura.

La tercera etapa de los procesos productivos es la del consumo. En nuestro país, aparentemente, no es más que un intercambio de bienes, una compraventa.

Lo curioso es que dicho intercambio cada vez se da menos entre el pintor y el espectador, el arquitecto y el usuario. Ahora existen intermediarios para ese proceso de intercambio. Para la disciplina artística están las galerías de arte y para la arquitectura existen las oficinas inmobiliarias. De pronto el trabajo se vuelve más especializado, y los artistas y arquitectos ya casi no participan de esta, supuestamente última etapa.

Otra cosa frecuente en arquitectura se conoce comúnmente como delegación. Puede ocurrir que un arquitecto se encargue de la producción proyectual y otro de la producción constructiva, porque hoy en día existen estudios de

arquitectos dedicados solo al diseño y muchas empresas que se encargan de la construcción. Aunque no parece muy usual, en las artes plásticas también hay delegación durante el proceso productivo. Algunos artistas, por ejemplo, no hacen sus grabados. Alex Ángeles, conocido por su notable trabajo en serigrafía, recibe encargos de diversos artistas.

Y él mismo, si durante su proceso de creación decide que algo debe ir pintado, lo manda a otra persona. Por el dominio o la maestría de la técnica, el trabajo también se vuelve más especializado, cada uno se encarga de lo que sabe hacer mejor.

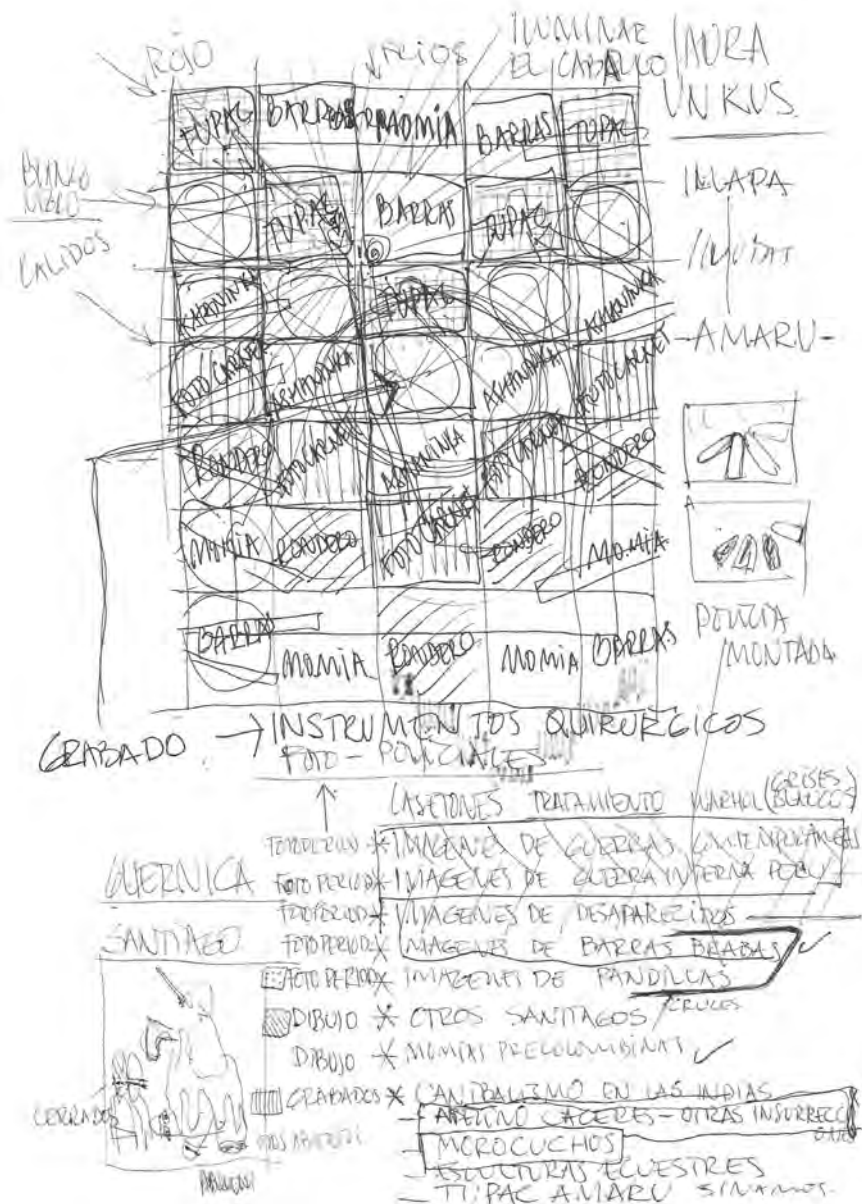
Ramiro Llona y Alex Ángeles están de acuerdo con las etapas y/o momentos que muestra el esquema, aunque ambos sostienen que no se trata de un transcurrir tan lineal, sino que todo proceso debe tener mucho de ida y de vuelta.

En el caso específico de Ramiro Llona no hay diferencia entre el momento de producción proyectual y el de producción constructiva, porque él no trabaja a partir de bocetos, él crea el cuadro mientras lo va construyendo. Sus únicas decisiones son sobre el área de trabajo, el formato y la dimensión; y el número de bastidores, si el cuadro va a ser un díptico o un tríptico. Szyszlo, en cambio, asegura que la idea llega con un formato establecido, no es una decisión.

Hay otra diferencia en el proceso de Llona y Szyszlo. Fernando de Szyszlo muchas veces sí hace bocetos previos, cuando está cambiando de series, o va a hacer un cuadro en una dimensión distinta.

3. PINTAR VS. PROYECTAR

Por más que haya muchas similitudes entre los procesos productivos del arte y la arquitectura, y que se pueda hablar de la influencia del proceso



Boceto del cuadro Santiago. Fuente: Alex Ángeles.

arquitectónico en el proceso de estos artistas, que han estudiado arquitectura, hay una diferencia que los hace tajantemente distintos.

Mucho se habla de la servidumbre de la arquitectura, de su vocación de servicio. Lo que ocurre es que todo el proceso de producción arquitectural nace de la necesidad de habitabilidad de alguien más, no del arquitecto. Mientras que en las artes plásticas el

proceso productivo se origina por una motivación personal o una necesidad de expresión propia del artista. El arquitecto trabaja con un cliente, el artista por sí mismo. Jeremías Gamboa dice algo muy interesante respecto a ese tema:

“En ese sentido, la inscripción del encuentro físico y del trabajo del artesano, del taller como el espacio primigenio y único de la creación de las



Cuadro Santiago. Fuente: Ángeles, 2004, p.27.

imágenes, del pintor como punto inicial e indivisible de la producción de objetos de arte, son maneras de instalar poderosamente el oficio en el imaginario de los espectadores y de interpelar sus hábitos de consumo de arte actual". (Gamboa, 2007, p. 11).

Ramiro Llona habla de esa motivación personal como algo permanente que le permite la existencia, y del proceso, como una zona vivencial. Él afir-

ma que el inicio de cada cuadro tiene que ver con una necesidad personal de expresión.

De ahí llega la idea y realización conceptual del espacio a trabajar, su única decisión: el área de trabajo y los bastidores. Luego viene una gran etapa, de tres meses aproximadamente, en la que juega entre la elaboración y la contemplación de la pintura.

Szyszló trabaja con bocetos y hace dibujos para ver más o menos dónde está parado. Él dice:

“También me enfrento a la tela dibujándola con carboncillo; si no, te sientes muy desamparado. A mí me gusta tener una idea más precisa de lo que voy a lograr”. (Balbi, 2001, p. 123).

Pero, al tener una idea precisa de lo que se quiere lograr es más probable que ocurran las derrotas, frustraciones y sueños inalcanzables de los que frecuentemente habla Szyszló, frente a lo que podría ser una interesante apertura a una serie de descubrimientos durante el proceso. Ramiro Llona habla de la libertad con la que trabaja y que la gente parece ignorar:

“(…) debido a que termino los cuadros con una presencia geométrica que organiza el espacio, hay gente que piensa que mis cuadros son diseñados, o prediseñados. No todos se imaginan que debajo de todo ese espacio tan estructurado, tan organizado, hay una cosa muy expresionista, que la factura es de mucha libertad, que el cuadro empieza en una “acción” y que la geometría es lo último que ingresa”. (Llona en Gamboa, 2007, p. 67).

Otra vez se llega a una pregunta fundamental, ¿cuándo se termina el proceso productivo y se considera completado el producto? En el caso de la arquitectura puede ser lo que Thom Mayne llama un proyecto suficientemente terminado.

Pero en las artes plásticas es más una decisión de los propios creadores. Ramiro Llona y Fernando de Szyszló hablan de una actitud del artista casi como espectador, dicen que de pronto solo miran el cuadro y ya no lo pueden tocar. Szyszló dice que:

“Un pintor está pintando más cuando mira que cuando pinta”. (Balbi, 2001, p. 123).

A diferencia de Szyszló y Llona, Alex Ángeles parte de intereses críticos, históricos, políticos, sociales, etc. Trabaja con imágenes a partir de la indignación, más que de una motivación.

Las principales diferencias respecto a Fernando de Szyszló y Ramiro Llona, él sí habla de decisiones y, además, la mayoría de veces trabaja en colectivo. Él toma la decisión de finalizar la obra en términos de la intensidad y la altura que puede alcanzar, como el poema de Vallejo.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

No se debe generalizar, ni sistematizar, un solo esquema del proceso de producción artística, porque cada uno interpreta su proceso y su búsqueda de distinta manera, como se pudo constatar en las conversaciones mantenidas durante la presente investigación.

En muchos oficios es común encontrar un grado de tensión entre técnica y creatividad, pero es en la arquitectura y el arte donde la presencia de aquella tensión se encuentra de manera casi obligatoria; no como algo impuesto, sino porque sin ella los resultados serían menos trascendentes.

Se podría decir que es un tipo de tensión muy natural, inherente a ambas disciplinas.

A lo largo de la presente investigación se ha hablado de la importancia y necesidad del proceso productivo, pero este jamás debe distanciarse del producto, porque se trata de dos cosas inseparables. El producto es lo que finalmente queda, permanece y es la huella de que existió un proceso.

Pero no solo se debe trabajar en la identificación del producto y la comprensión de su proceso, sino también en el reconocimiento de sus autores. En ese sentido, parece ser que los artistas están más consolidados que los

arquitectos porque, por ejemplo, hoy en día se identifica más a cuadros célebres con sus autores, que a edificios famosos con los arquitectos que los diseñaron y construyeron.

Actualmente tiene cada vez más importancia al proceso y eso está modificando varias nociones que ya estaban definidas y socialmente aceptadas, como dice el Diccionario Metapolis:

“Los procesos avanzados están dominando el campo de la creatividad, disolviendo varios conceptos a la vez: el de autor, el de obra, el de disciplina. Los procesos avanzados en el campo de la arquitectura están redefiniendo el papel del arquitecto como agente y director a la vez: parte y todo de una historia de la arquitectura, basada en una serie de decisiones moduladas en el tiempo y distribuidas en áreas de conocimiento distintas y de distinto nivel, sucesiva o simultáneamente”. (Gausa y otros, 2000, pp. 480-481).

Resulta interesante concebir una integración entre la arquitectura y las artes, en tiempos donde el trabajo multidisciplinario es cada vez más necesario y significativo.

Ello supone una redefinición de los roles de los artistas y los arquitectos, una apertura al trabajo colectivo y una disposición a conseguir mejores resultados.

Productos terminados que conmuevan, que signifiquen y que logren alcanzar la intensidad y altura adecuadas.

Lo necesario no es solo evaluar la integración de arte y arquitectura, como disciplinas diferenciadas, sino también la integración de artistas y arquitectos, entendiéndolos como dos grupos distintos dentro de una misma sociedad.

La presente investigación pretendió expresar un breve reflejo de la situa-

ción actual de la arquitectura y el arte en Lima, muestra cómo se dan ambas disciplinas, pero también debemos pensar en cómo podría ser. Como arquitectos debemos luchar y participar en el fortalecimiento de los valores culturales y la integración social en nuestro país, para lograr su consolidación y el anhelado desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA

- Balbi, M. (2001). *Szyslo: travesía*. Lima: UPC.
- Cassigoli, R. (2005). *Renzo Piano. La responsabilidad del arquitecto. Conversación con Renzo Cassigoli*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- Duncan, D. D. (1958). *The private world of Pablo Picasso*. New York: The Ridge Press.
- Ehrenzweig, A. (1967). *The hidden order of art*. Berkeley: University of California Press.
- Gamboa, J. (2007). *Proceso*. Lima: Gráfica Biblos.
- Gausa, M., Guallart, V., Muller, W., Morales, J., Porras, F., Soriano, F. (Eds.). (2000). *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar.
- Ludeña, W. (1997). *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX*. Lima: Samsa.
- Martuccelli, E. (1991). *La arquitectura como arquitectura. Encuentros y desencuentros entre la arquitectura y las artes* (Tesis para optar el grado de bachiller no publicada). Universidad Ricardo Palma, Lima.
- Martuccelli, E. (2002). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Navarro, F. (Ed.). (2004). *La Enciclopedia*. Madrid: Salvat Editores.
- Oppici, F., & Walker, E. (1998). *Doce entrevistas con arquitectos*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Valdez, Á., Ángeles, A., Márquez, A., Brugué, M., Lamas, C., Jiménez, H., ... Lamas, A. (2004). *Proyecto a imagen & semejanza: dogmas visuales*. Lima: Centro Cultural de España.
- Zabalbeascoa, A. (1996). *El taller del arquitecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

ESPACIO URBANO EN EL CINE PERUANO

MELISA MARTELL

El cine siempre estuvo ligado a la representación del espacio de la ciudad como fondo. Desde sus inicios buscó representar la coyuntura de una época, formar un sentimiento desde la memoria de los espectadores, pero también contiene una carga crítica. A modo de relato se construyen visiones de ciudades reproduciendo el imaginario de una colectividad. Se puede caracterizar una ciudad tal cual es en un documental, a diferencia de un film de ficción; el director tiene la libertad de interpretar una ciudad o una realidad siguiendo su propia concepción. Trabajo presentado en el Taller de Investigación dirigido por Luis Rodríguez Rivero y José Casamalon en el 2011.



La motivación principal de este análisis es ahondar en la relación entre arquitectura y ciudad, utilizando este medio de representación y los paralelos que se pueden establecer entre la realidad y la creación de nuevos ambientes que ayudan a construir una historia cinematográfica.

Nos ubicamos en el contexto geográfico de Lima, con su crecimiento hacia la periferia, muestra dos tipos de ciudad, una periférica y una central, con diferentes características y dinámicas.

La caracterización de la ciudad está cargada de imaginarios. Actualmente su representación cinematográfica es cada vez menos un entorno neutro y, por el contrario, realza las dinámicas y los recorridos de sus personajes y es más un agente representativo, que somete a los personajes y los desvía de su recorrido (Imbert, 2010).

Dentro de esta definición, se encuentra que la deriva urbana es el recorrido del personaje dentro de la ciudad, las distintas dinámicas que lo ayudan a descubrir el mundo, como lo apartan de su recorrido inicial, lo hacen pasar y vivir otras experiencias, como también conocer lo negativo.

Por lo general, estas derivas están orientadas a abandonar un rumbo, es decir, la búsqueda de perseguir algo con un fin, la construcción de una identidad, para así perderse en el camino y someterse a cuestionamientos, del mismo modo cambiar de identidad. Entonces, dentro de esta definición de deriva urbana, se encuentra una relación con el recorrido físico y el simbólico, el físico se relaciona con la ciudad y el recorrido simbólico estaría ligado a la identidad.





La ciudad es propicia a las derivas, están ligadas al imaginario cinematográfico, el personaje está sujeto a reglas restrictivas y es objeto de amenazas. El análisis busca responder las preguntas: ¿cuál es la visión sobre la ciudad de Lima en el cine de los últimos 30 años?, ¿cómo es representada esta nueva ciudad ubicada en la periferia?, ¿cómo se representaba el contraste entre estas dos ciudades? Para ello se observa el recorrido de los personajes entre el centro y la periferia.

En estos años se concentra la mayor cantidad de producción cinematográfica, y en la coyuntura social y económica se produjeron cambios significativos que influyeron en Lima. La violencia política y armada, las crisis económicas, los nuevos asentamientos humanos y su proceso de consolidación, los gobiernos dictatoriales y la caída de estos, de alguna manera han influido en el imaginario de las personas y producen un fuerte arraigo en su memoria. Del mismo modo, la ocupación de la ciudad ha ido variando conforme ha transcurrido el tiempo y por aspectos referidos a la mejora de los recursos y servicios de la ciudad.

La investigación se basa en el análisis de tres películas: Gregorio (1984), Anda Corre Vuela (1994) y La Teta Asustada (2010), que además de mos-

trar la coyuntura de la época, contienen temas sociales que reflejan claramente la presentación de las dos ciudades que hemos mencionado.

Para efectos del análisis, se determinan tres conceptos importantes: el espacio, el movimiento y el tiempo. Dentro de estos se definen distintas variables como: el recorrido en el tiempo y su significado; los elementos simbólicos en la presentación del espacio, se analiza el movimiento de la cámara, el sonido y la luz, además del contraste con elementos reales; la actitud del personaje y la influencia de la ciudad. Variables que serán analizadas en base a la enumeración de recorridos o derivas urbanas existentes en las cintas.

El espacio cinematográfico está compuesto por el área presentada en la pantalla, dentro de este existen tres ejes principales: el primero, definido por la oposición *in/off*, es decir el espacio marcado por el recuadro; el segundo, definido por la oposición estático/dinámico, que se refiere al espacio con movimiento o al espacio sin movimiento y, el último eje, el orgánico e inorgánico, referido a si es conexo o disperso. (Di Chio, 1996).

Dentro del componente de la representación, relacionamos el movimiento con el movimiento de la cámara y de



Secuencia de imágenes extraídas de la película "Gregorio".

los elementos que constituyen el encuadre. La cámara se mueve para obtener diversas consecuencias expresivas. Dotar la acción de un sentido dinámico, como también acentuar la impresión de continuidad espacio-temporal, el movimiento se usa para alejarse o acercarse a un personaje u otro objeto estático para fines de representación de detalles, acompañar la trayectoria de un personaje u objeto y crear la ilusión de movimiento de un personaje. (Bedoya, 2003).

Existen dos clases dentro de la definición del tiempo en la representación cinematográfica, el tiempo de colocación y el tiempo devenir. El primero se refiere a un tiempo que resuelve una determinación puntual de un acontecimiento, mientras que el otro propone un flujo constante de tiempo. Los acontecimientos se representan según un orden, asociado con un esquema temporal; una duración, definida como la medida cuantificada del tiempo y una frecuencia, relacionado como el número de representaciones de un hecho o acción (Di Chio, 1996). El Grupo Chaski, realizadores de Gregorio, nace del compromiso de difundir la imagen de un cine que reflejaría la realidad peruana. Se utilizó la difusión popular como un medio de comunicación, que influyó en mejorar

contenidos y conceptos, acercándolos a la realidad peruana, utilizando sus películas como medio de expresión.

Gregorio encaja fielmente en la descripción de la realidad de un migrante tratándose de adaptar a la lógica urbana, un niño que migra con su familia desde el interior del país, vive un choque violento entre el mundo andino y el caos de la ciudad.

Los realizadores crean ciudades imaginadas, mezclan componentes y un espacio prevalece por encima de otro, a partir de imaginarios de clases sociales. Los espacios principales en donde los personajes se desenvuelven, son los asentamientos humanos de la 'ciudad no consolidada' o periférica y es contrastada con la 'consolidada', que es el centro de la ciudad, utilizada como centro de todas las actividades principales.

Dentro de la representación de la ciudad, bajo la premisa de que el cine es un indicio de cómo una sociedad se imagina en una época, esta película tiene un interés semidocumental, trata de representar a dos ciudades, sus distintos encuadres invitan a que el espectador construya una imagen de la ciudad con las imágenes reales, lo cual permite un acercamiento con el cual el espectador se puede identificar.

De la ciudad central se pueden reconocer edificios, calles y plazas importantes y simbólicas. El centro de Lima tenía por aquella época un carácter de centro empresarial. Pero de la ciudad periférica no hay una ubicación exacta, no se sabe si se encuentra al norte, sur o al este, pero la representación de esta y las formas de plantear los recorridos en la historia, dan luces de ella.

Es cierto que la representación fidedigna del espacio urbano, puede aminorar el carácter simbólico o su interpretación intuitiva, pero en este caso se utiliza para exaltar puntos de vista que no son tomados a consideración con una primera lectura de la ciudad.

Cada una posee distintas dinámicas de asentamiento y como también en calidad de vida. Se enfatiza la invasión de arenales, como una realidad relacionada a los migrantes y un proceso frecuente en la ciudad.

El protagonista realiza varios recorridos entre la ciudad central y la periférica, que se dan progresivamente y conforme esto sucede van sugiriendo un cambio en el personaje, por las distintas posibilidades y contradicciones de las nuevas dinámicas a las que debe adaptarse, ya sea dentro de la ciudad central, como la movilidad o la estructura social de la ciudad, como también en la ciudad periférica, en donde vivir es mucho más difícil por la falta de equipamientos que satisfagan sus necesidades.

Dentro del análisis de recorridos, el que Gregorio hace a pie en la ciudad, es el primer paso al descubrimiento de esta y, en términos técnicos cinematográficos, la modalidad presentada en este recorrido es la variable.

La cámara está fija e inmóvil y resaltando el movimiento y recorrido del personaje. Con planos estáticos se visualiza a Gregorio perdido dentro de

una multitud de gente que se desplaza por las calles, metafóricamente absorbido por esta gran urbe. Estos planos generales se mezclan con primeros planos de los microbuses y del tránsito en las avenidas, representando la idea de movilidad en la ciudad, a su vez ayudan a reafirmar la primera idea que tenía Gregorio de la ciudad.

El primer recorrido del centro hacia la periferia se puede llamar un recorrido documental de la calle, se utiliza un movimiento de cámara llamado travelling lateral que representa el movimiento del transporte público en donde se moviliza el personaje, que a la vez es acompañado por su mirada. Estos planos en movimiento, que van en degradé, muestran gradualmente la pérdida de las edificaciones, llegando hasta invasiones en los cerros como final del recorrido.

Este recorrido está representado para determinar la rutina del personaje, se puede ver la Plaza San Martín como hito de la ciudad. El ser un hito y congregar mucha gente es la primera opción de Gregorio para trabajar allí.

“Cuando hay viento entra la arena en la casa, bien temprano hay que levantarse, primero para ir a buscar agua, de lejos se trae, después para ir al parque Cánepa, el micro se demora dos horas de ida y dos horas de vuelta (...)”. El testimonio de Gregorio, acompaña su recorrido a pie por un paisaje inhóspito dentro del asentamiento humano, el encuadre está realizado en cámara móvil, enfatiza la dificultad de adaptación y de hacerse independiente dentro de las dos ciudades y el poco control del personaje sobre estas.

Esto contrasta con la otra realidad, la ciudad consolidada; se puede ver en el recorrido de Gregorio por Miraflores, presentado por planos generales o panorámicos y primeros planos abiertos, resaltando las luces y los avisos publi-

citarios característicos de Miraflores. Para esos años, Miraflores poseía esa movilidad y dinámicas que los caracterizaban como distrito comercial. La presentación de Miraflores como un símbolo de modernidad de la ciudad y su valor icónico en esta. La ciudad iluminada con una gran afluencia de automóviles y calles con tiendas y público son presentadas como el símbolo de modernidad y status de Lima. Lo que para el personaje es nuevo y extraño a la vez.

En resumen, Gregorio es una película planteada con visión realista y casi documental, la representación de la ciudad. Relata el proceso de crecimiento y expansión urbana desde las zonas rurales, muestra un proceso de adaptación de los personajes y de la nueva ciudad periférica a las dinámicas de la ciudad ya consolidada. Al presentar el proceso de invasión, con una ocupación difusa, sin ubicación real, pone énfasis en la idea de cambios en la ciudad con la formación progresiva de asentamientos. Los recorridos van descubriendo cada parte de la ciudad terminando la trama con un plano aéreo panorámico, simbolismo de adaptación del personaje y su futuro.

Anda, corre y vuela, del realizador Augusto Tamayo une la historia de los personajes de las películas más reconocidas del Grupo Chaski, Gregorio y Juliana (1988). Gregorio es un joven con aspiraciones y un proyecto hacia el futuro, vive en la periferia de la ciudad y trabaja en una estación de gasolina y Juliana vive en un pueblo joven al pie de un acantilado.

La historia de Anda, corre y vuela se sitúa en la coyuntura histórica de inicios de la década de 1990, los atentados terroristas ocurrían en la ciudad, tratando de representar una sociedad marcada por actos violentos. Es un intento de representar la época y sus

problemas en la ciudad desde la perspectiva histórica, sin dejar de señalar los espacios urbanos en los que ocurre la trama.

En Anda, corre y vuela, la ciudad es un acompañante de situación en la trama. Se trata de recrear la visión de Lima con espacios característicos de esta, como Miraflores, la Costa Verde o Villa El Salvador, no solo perceptualmente sino también con una identificación espacial, es decir, los espacios no solo son presentados para que el público los identifique sino que son nombrados y marca las diferencias de clases sociales, de tal forma que se genera un contraste en la ocupación espacial entre una clase acomodada y una humilde, donde vive Juliana.

El film tiene un orden representativo de la ciudad, no como una descripción ni descubrimiento de esta, sino que elige los lugares en donde se puedan plasmar las dos realidades: ciudad centro y ciudad periférica, con una carga de simbolismos, el centro de la ciudad significa el poder y la periferia el hogar, o el mercado como espacio de encuentros, etc.

La ciudad factor de peligro, dominada por el azar, la figura del accidente o las amenazas aparecen en contextos diferentes. Esta es mostrada como un lugar de supervivencia y dificultades, allí se producen conductas de riesgo y situaciones límite. La ciudad se vuelve un espacio de peligro por atentados terroristas, de persecución y fuga de los personajes, mecanismo fundamental en la representación de esta. En este caso la carga simbólica utiliza el espacio como un complemento para generar una interpretación intuitiva por parte del espectador.

Las dos ciudades dentro del mundo de los personajes están relacionadas: la ciudad consolidada, con Juliana, es el lugar en donde ella se desenvuelve,



claramente representada por el centro de Lima y los distritos aledaños a la costa, como Miraflores. El primero es representado como un lugar con muchos flujos, desde el vehicular al peatonal, pero como un espacio deteriorado, de descuido y hacinamiento.

Mientras que Miraflores, lugar de las clases altas, se plantea como un doble espacio urbano y social de contraste, la vivienda de Juliana dentro de un asentamiento ubicado en el acantilado de lo que parece ser el malecón del distrito de Miraflores y por ser el espacio de trabajo de los niños por excelencia.

La ciudad periférica se vincula a Gregorio. En este caso, se mencionan tres ubicaciones exactas dentro de esta ciudad que son: Villa El Salvador, Villa María del Triunfo y Zárate; de las cuales la primera se ubica como el entorno cercano de Gregorio, también cercano al mar, armando un contraste con el entorno costero de Juliana.

En el primer recorrido de los personajes entre el centro y la periferia de la ciudad, se visualiza un plano general o panorámico en el cual se la va descubriendo asentada en las laderas de los cerros, pero con construcciones consolidadas y vías con mucha

movilidad, emulando a la ciudad consolidada a diferencia de la periferia que mostraba Gregorio.

La ciudad se va descubriendo a través del movimiento de la cámara, lo cual permite una mayor información visual de esta y un énfasis descriptivo del territorio, también establece una relación espacial entre personaje y entorno, y enfatiza la importancia de la movilidad urbana en la ciudad de parte de los personajes, el cual se recorre en microbús, ya que el seguimiento con el movimiento de cámara va acompañando la trayectoria de este.

Lo anterior es una representación real de la movilidad urbana dentro de la sociedad, para los personajes es el único medio por el cual pueden desplazarse dentro de recorridos largos, representando de manera simbólica el perfil urbano de la ciudad, acompañado por una vía, componente importante de crecimiento y conexión con el resto de la ciudad.

El siguiente encuadre empieza con el recorrido de Juliana hacia el lugar donde vive. No se muestra un recorrido programático de la periferia de la ciudad al centro de esta, el corte entre estos dos encuadre es súbito. Des-



Secuencia de imágenes extraídas de la película "Anda, corre y vuela".

cribe el hábitat y entorno de Juliana, una primera lectura de la imagen del asentamiento humano donde vive no nos da una ubicación exacta dentro de la ciudad, que es revelada más adelante; hasta se podría decir que en esta no se puede dilucidar si es en la periferia o en la ciudad central. Es una imagen paralela que se establece en la ciudad consolidada, contrastando dos realidades y simbolizando la existencia de dos ciudades. Una tratando de cerrarse, como una manera de independizarse y esconderse dentro de esta misma.

Este encuadre está acompañado de un travelling lateral; la cámara sigue la trayectoria de Juliana hacia el asentamiento, permite un paneo descriptivo de la zona, además resalta el recorrido de lo imprevisible o inesperado al situar este asentamiento en el contexto, señalando como centro de interés la forma en que este se emplaza en el acantilado y los materiales con los cuales están construidas las viviendas. El contraste entre este asentamiento y la ciudad se enfatiza con las primeras imágenes, si bien estas son todavía difusas, resalta la importancia de la ocupación del asentamiento y de su contraste con la estructura urbana de la ciudad.

La escenificación del espacio representado en la película, es presidida por la constante de retratar lugares característicos de la ciudad. Primordialmente el espacio de encuentro en la ciudad consolidada y ligado a la trama es aquel del trabajo de los niños, de gran movimiento comercial.

El Parque Kennedy como locación para el inicio de este recorrido, es determinante en la elección de los espacios más importantes de la ciudad para escenas claves de la trama. Se representa la calle como lugar de acción y representativo de estos espacios, el cual insertan al espectador en este espacio de contraste y símbolo de una ciudad moderna, representada con edificios en altura y mucha movilidad, lo cual aumenta la tensión del seguimiento de los antagonistas a los personajes protagonistas.

El cine del nuevo siglo empieza con un gran cambio en la cinematografía peruana, surgieron una gama de directores jóvenes que apostaron por nuevas formas de representación y temas que expresaran realidades sin dejar de lado la simbología y expresividad.

La Teta asustada, dirigida por Claudia Llosa, es un film que toma fuerza en la puesta en escena y representación



del espacio. La obra es un reflejo testimonial de aquellos años violentos que vivió el país; la cineasta de alguna manera apunta a que esta historia no sea olvidada, pero esta se desarrolla de una manera muy simbólica.

Existen distintos códigos simbólicos en la composición de la tomas y en la representación de los espacios y de la ciudad que se insertan de manera natural al relato, de tal manera que se abran a múltiples lecturas. Dependiendo de los conocimientos del espectador, se valorará la película de forma indistinta. Elementos mitológicos, lo verosímil con la fábula y las tradiciones andinas son entrelazados en la trama, en la representación de los espacios.

La historia se centra en la Lima post-moderna y emergente, en la periferia de la ciudad en un asentamiento humano ubicado en la ladera de un cerro y ocupado informalmente. Esta ciudad es representada y ocupada por personas migrantes que han construido sus viviendas en medio del aranal, donde desarrollan sus propias dinámicas sociales y culturales, expresadas en fiestas, bailes y celebraciones.

El escenario real de esta ciudad es Manchay, los espacios se representan

compositivamente en los planos, de modo que se leen de forma real, descriptiva y simbólica.

Se representa la realidad de una sociedad diversa y multicultural, por ejemplo las bodas masivas en quechua y español, la cumbia del grupo Los Destellos, la resignifica como una sociedad inclusiva que se retrata en la diversidad de las personas, es también una sociedad emprendedora que crece, mostrada en las escaleras de la boda y en la cola del vestido, una sociedad también expresada de manera pintoresca, al celebrar sus bodas o en la forma de enterrar a los muertos en cajones con diversos motivos.

La ciudad consolidada está representada por un encuadre muy difuso y resalta la idea de modernidad mostrando una vía rápida, enfatiza la gran movilidad urbana y el perfil de la ciudad con edificios grandes casi imperceptibles.

Otra manera simbólica de representar la ciudad consolidada es la casa de Aída, perteneciente a la clase alta, donde Fausta va a trabajar, esta se luce como si fuera una ciudad dentro de una ciudad, está representada de tal manera que se cierra al desborde popular, crea una atmósfera distinta a la



Secuencia de imágenes extraídas de la película "La teta asustada".

de su entorno, que pareciera estar insertado dentro de un mercado, lo que hace convivir a estas dos realidades en un mismo entorno.

La importancia de la representación de la ciudad reside en que Fausta es comprendida y aceptada. Dentro de los recorridos Fausta va sometiéndose a distintos acontecimientos que derivan en un vencimiento de sus temores internos, lo cual le permitirá integrarse plenamente a esta sociedad

Se puede establecer también un paralelo simbólico entre la idea de utilizar una papa como elemento de contención, entonces se intuye que esta se enraíza en su cuerpo, del mismo modo que la ciudad lo hace progresivamente. Fausta vive encerrada en sí misma, sin aceptar el mundo de afuera, donde no logra integrarse. Mediante los recorridos, la ciudad se va enraizando en ella, formando una identidad. Este tipo de dualidades se presentan en los recorridos: la dualidad de la vida, la dualidad del luto, la dualidad de la memoria, etc.

En el primer recorrido se ven los primeros atisbos del miedo de transitar sola por la ciudad, el encierro que vive Fausta y su negación de la realidad. Comienza con la presentación de un

espacio estático móvil, el plano ofrece un centro visual de los personajes como espacio contenedor, no hay un movimiento en sí, este movimiento es perceptivo.

Las ubicaciones de los lugares no son importantes, se trata de mostrar dos espacios sin ser certero ni muy descriptivos, por ejemplo, se intuye que el hospital puede quedar en el centro de la ciudad, por tratarse del lugar en donde se concentran los mayores equipamientos, pero no se representa ni identifica una ubicación exacta. Con esto se trata de representar dos ciudades distintas y contrastadas, una separada de la otra.

Este encuadre termina y empieza otro que muestra un plano general o panorámico de la ciudad periférica en donde se desarrolla la historia, una ciudad alejada y casi espectral por la poca movilidad, con un carácter desolado. Esta representación tiene una función descriptiva con fines de un conocimiento informativo, primera imagen de la ciudad para que el espectador establezca un reconocimiento espacial. Imagen descriptiva de la ocupación en los cerros, marca el difícil acceso a las conexiones principales con el resto de la ciudad.



Después, empieza el recorrido desde la conexión principal, de la ciudad consolidada con otros asentamientos, la vía es ligeramente percibida. Comienza el recorrido hacia la vivienda de la familia de Fausta. Se describe la realidad del ordenamiento espontáneo, la inexistencia de calles y los elementos urbanos predominan. La precariedad de las viviendas denota la realidad espontánea e informal de la ciudad.

La llegada de Fausta a un nuevo lugar, la casa donde trabajará, significa una nueva adaptación. El portón se cierra y hermetiza la casa de la realidad externa, simbólicamente es como si se creara una nueva ciudad dentro de la ciudad, se puede decir que es la representación de la ciudad consolidada dentro de la periférica.

También, se puede relacionar con una concepción simbólica de la ciudad. Esta ciudad está representada como un laberinto, como concepción visual, este concepto ligado a que se puede determinar como el espacio de encierro, donde no hay un fin sino que siempre se retorna. Este factor repetitivo se encuentra y se aplica al mismo personaje como también a la misma sociedad. Fausta se aferra al pasado y a vivir encerrada en sí misma y a la sociedad, le es difícil romper dinámicas y tradiciones.

Las escaleras, que fueron mostradas anteriormente, parecen interminables e ilimitadas y reflejan la idea de una sociedad que tiene que escalar cada vez más para surgir, sin descanso. Una metáfora esperanzadora de la sociedad.

La ciudad consolidada lo representa un encuadre que empieza con un recorrido en automóvil, están Aida y Fausta en planos distintos. En los planos se exhibe una perspectiva de la ciudad, un plano secuencia en movimiento muestra el recorrido de estos personajes, y desde las ventanas del auto se ve una ciudad de una forma muy tenue y borrosa, acompañado con las luces nocturnas que se asocian con la idea de ciudad moderna.

Es en este recorrido que podemos recoger una dualidad entre la representación de la ciudad de una manera borrosa y desenfocada y el temor y la desesperación de recorrerla, el encuadre acentúa esta idea, además, la ciudad en penumbra está asociada a imaginarios como la violencia o la inseguridad.

Las películas representan una realidad, ya sea coyuntural o el retrato de una época y la utilización de la ciudad como escenario real, impregnada de una visión que es determinada por el cineasta, el cual elige de qué manera representar, qué espacios elegir, para



Secuencia de imágenes extraídas de la película "La teta asustada".

que así el espectador construya una idea de ciudad.

El recorrido en estas tres películas se utiliza como un tema descriptivo y de contraste entre las dos ciudades, en el caso de la película Gregorio es un recorrido de adaptación, sirve utilizar el recorrido como una manera de describir la ciudad, mientras que en las otras dos se utilizan elementos simbólicos en la representación de la ciudad, para poder representar el contraste, más que en la utilización del recorrido.

BIBLIOGRAFÍA

Bedoya, R. y León, I. (2003). *Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima:

Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

Barber, S. (1961). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cairns, G. (2007). *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara*. Madrid: Abada Editores.

Di Chio, F., Cassetti, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Espinoza, O. (2009). Cine y Ciudad. *Nexos: sociedad, ciencia, literatura*, 31, 113.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

Ramírez, J. A. (1993). *La arquitectura en el cine*. Madrid: Editorial Alianza.

Valdez Morgan, J. L. (2005). La sociedad filmada. *Apuntes sobre la historia. Histórica*, 29(2), 107-152.





LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO AUDIOVISUAL.

VÍCTOR MEJÍA

Por sus diversos niveles de interpretación, la arquitectura interactúa y se nutre de su contexto cultural, social y artístico. Funciona como un sensor que puede registrar el acontecer de ámbitos ajenos a ella. Con disciplinas como el cine y el video mantiene nexos evolutivos, expresivos y de formato que van más allá de simples similitudes. Bajo estas premisas, el curso Arquitectura, Cine y Video se enfoca en las relaciones entre los medios audiovisuales y el acontecer arquitectónico. Al contar el cine con casi 120 años de existencia, el abordaje histórico y evolutivo se inicia a fines del siglo XIX. A partir de ello, se revisan variantes teóricas y expresivas, así como la aplicación práctica de los formatos audiovisuales.



Fotograma de El Gabinete del Dr. Caligari (Robert Wiene, 1919).
Izquierda: Fotograma de Metropolis (Fritz Lang, 1927).

A nivel de desarrollo urbano, el discurso de la modernidad se introdujo en Lima hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. La modernización de la ciudad se inició con la apertura de algunas grandes avenidas, la implementación de la electricidad y el alumbrado público, la instalación de redes de agua y desagüe, el asfaltado de calles, entre otras mejoras. Esto coincidió con la llegada de innovaciones como el tranvía eléctrico, los autos, el jazz y el cine. Este último, un invento que se relacionaría, desde sus inicios, con la arquitectura.

Al nuevo espectáculo se sumaron factores que hicieron que supere el título

de ‘novedad pasajera’ que algunos le adjudicaron. Las mejoras técnicas en los proyectores, las crecientes posibilidades expresivas del formato, la mayor complejidad narrativa de las historias así como el desarrollo arquitectónico de sus espacios fueron los principales. A inicios del siglo XX las salas de cine crecieron en dimensiones, confort, seguridad y expresividad. Así mismo, sus fachadas y ornamentación fueron un medio para anunciar –hacia la calle y a los transeúntes– parte de la grandiosidad, ficción e ilusión del cine.

Simultáneamente, hasta mediados del siglo XX, el cine fue un transmisor de tendencias arquitectónicas.



Fotograma de Playtime (Jacques Tati, 1967).

Las películas y el ecran funcionaron bajo el efecto de ‘tarjeta postal’, trayendo consigo imágenes de otros contextos que generaron cierta orientación en los gustos y sensibilidad de la época.

Esta condición variaría con la llegada y masificación de la televisión, hechos que significaron no solo una competencia comercial directa sino, sobre todo, un cambio en la percepción que tenía el público de los formatos audiovisuales. Las imágenes en movimiento no eran ya exclusividad de las salas de cine.

De aquella historia compartida entre cinematografía y arquitectura son resaltables muchos momentos, películas

y tendencias. Con títulos como *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Nosferatu* (Friedrich Murnau, 1922) o *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), el expresionismo alemán de la década de 1920 es un referente del uso de la arquitectura como herramienta expresiva en un formato audiovisual.

En la década de 1940 el neorrealismo italiano hizo protagonistas a la ciudad y a sus habitantes, plasmando radio-grafías urbanas del contexto de post-guerra. Así mismo, en las décadas de 1950 y 1960 un director como Jacques Tati desarrolló una aguda crítica a la modernidad arquitectónica con películas como *Mi tío* (1958) y *Playtime* (1967).



Tan solo por la revisión de aquel devenir común del cine y la arquitectura, resulta pertinente el abordaje analítico del mismo. Sin embargo, aquella interrelación se vuelve más cercana cuando se reflexiona sobre factores de carácter formal, iconográfico, interpretativo y teórico. Y se extiende más aún cuando pensamos en formatos audiovisuales como el video arte, el video clip o el documental, así como en la accesibilidad cada vez mayor a equipos de filmación de nivel casero o profesional. Dentro de aquella amplia gama de posibilidades y lecturas, el curso Arquitectura, Cine y Video desarrolla revisiones de carácter analítico, crítico y práctico.

ARQUITECTURA, CINE Y VIDEO

Curso electivo de la Facultad de Arquitectura de la PUCP

Para revisar los nexos entre la arquitectura, el cine y el video resultan pertinentes miradas desde diversas ópticas, social, cultural, filosófica, semiótica, etc., sin embargo el curso lo hace desde la perspectiva del arquitecto.

El objetivo básico y punto de partida para las siguientes búsquedas es entender la arquitectura como un hecho cultural permeable a lecturas y proyectos interdisciplinarios, en este caso con los formatos audiovisuales.



Fotograma de Dogville (Lars Von Trier, 2003).

La arquitectura y el cine recorren caminos similares en sus procesos de realización, dependen ambos no solo del esfuerzo o la creatividad individual, sino que son resultado de un accionar colectivo. La pintura, la escultura o la música son concebibles en plena soledad; en cambio, la arquitectura y el cine requieren del trabajo de diversos profesionales. Después de la última frase de un guión, durante la filmación y hasta la edición final, el cine es una empresa colectiva, como lo es la arquitectura. Luego de los últimos trazos del diseño arquitectónico, hasta la conclusión de la construcción, es necesaria también la intervención de muchas partes, desde el arquitecto hasta el obrero, todos aportando sus conocimientos en una empresa conjunta.

Tanto los formatos audiovisuales como la arquitectura trabajan con el espacio, de modo distinto pero con el concepto común de la especialidad generadora de sensaciones y percepciones. El espacio diseñado, el arquitectónico, está en ocasiones limitado por las posibilidades de construcción, esto más allá de las capacidades de diseño

de cada arquitecto. Por su parte, el espacio representado, el del cine, tiene más posibilidades “constructivas” en su artificialidad, en el desarrollo escenográfico, más aún con la ambientación digital. Sin embargo, si bien cuenta con movimiento y recorrido, el plano bidimensional sobre el cual se proyectan las imágenes resultará siempre limitado ante la tridimensionalidad y la carga vivencial de los espacios arquitectónicos.

Otra finalidad del curso es aplicar aquellas interrelaciones —tras una revisión teórica— en un campo práctico de carácter interpretativo y de registro. Para esto se reconoce a los formatos audiovisuales como una opción expresiva para el desarrollo de trabajos de investigación y de carácter documental o artístico. A lo largo del siglo XX, y en lo que va del XXI, el registro de Lima, su paisaje urbano y su arquitectura se han basado en planos, fotografías y textos, formatos de gran valía para la investigación arquitectónica, sin embargo, es escasa la documentación en cine o video que tenga a las calles, edificios y habitantes limeños como tema central.



Intervención en espacio público, “Se vende o alquila este local”, Lalo Quiroz, 2006 . Foto: archivo del proyecto, fotógrafos varios.

Otro de los objetivos del curso es exponer a los alumnos a un amplio panorama audiovisual. Al ser la arquitectura una disciplina de alto contenido visual, un mayor bagaje de imágenes y referencias estéticas nutren el imaginario del arquitecto y pueden dotarlo de mayor apertura al diseñar. Entre otros títulos cinematográficos ya mencionados, son revisadas películas como *Roma ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945), *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), *El manantial* (King Vidor, 1949), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *El vientre del arquitecto* (Peter Greenaway, 1987), *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), *Dogville* (Lars von Trier, 2003), *Mi arquitecto* (Nathaniel Kahn, 2003) y *Apuntes de Frank Gehry* (Sydney Pollack, 2005), entre muchas otras.

Además de las producciones cinematográficas, otros formatos aportan también miradas críticas, personales y experimentales. El video clip, el video arte, el documental de carácter periodístico, entre otros, pueden brindar miradas más específicas gracias a lo accesible de su realización. Son revisados, entre otros, registros en video

de intervenciones urbanas de artistas como Juan Javier Salazar o Lalo Quiroz, miradas agudamente críticas hacia el acontecer nacional, sirviéndose de algunas dinámicas urbanas —en el caso de Salazar—, o de la carga semiótica de algunos grandes edificios públicos —en el caso de Quiroz— para desarrollar sus propuestas.

El curso *Arquitectura, Cine y Video* apuesta por un enfoque interdisciplinario, aquel que le permite a los arquitectos —además de revisiones históricas, teóricas y analíticas— desarrollar diversas miradas al acontecer urbano. Lo audiovisual, además del texto escrito, representa un espacio alternativo para desarrollar discursos de carácter crítico o reflexivo, esto además de la dimensión artística que es intrínseca al video. Las posibilidades expresivas del campo audiovisual no han sido aún explotadas para graficar la arquitectura y la ciudad, por ello crear un registro en aquellos formatos resulta una tarea pendiente. Las posibles lecturas de nuestro paisaje urbano son diversas y valiosas, y pueden ser desarrolladas también con la mirada y dirección de los arquitectos.

YUYACHKANI : EL ESPACIO DE LA PRESENCIA

**UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS ESPACIOS EN EL TEATRO
PERÚ 1971-2008**

HUBER ARCE

La investigación tiene como objetivo establecer qué arquitectura genera el espacio del teatro para intentar determinar cuál es el edificio para el teatro contemporáneo. La metodología usada se basa en los conceptos teóricos del teatro y su espacio. Toma como base a Grotowsky, Barba y Pavis. Plantea la siguiente premisa: el espacio teatral está definido por la interacción entre el público y el actor y no depende de dónde se realice la obra mientras esta relación esté presente. Se toma como grupo de estudio al Centro Cultural Yuyachkani. A través de sus obras se analiza la relación espacio-teatro desde un punto de vista arquitectónico. Este trabajo se desarrolló en el Taller de Investigación que dirige Wiley Ludeña en el 2008.





El espacio teatral está definido por la acción teatral misma y su relación con el público. "Antígona", versión Yuyachkani. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

Izquierda: "Antígona", versión Yuyachkani. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

Con respecto al espacio y al teatro existen muchas definiciones. Desde las básicas en el diccionario hasta definiciones complejas. Así, podemos encontrar que existen desde teatros de boulevard (teatro convencional), teatro de agitación, de calle, circular, experimental, etc. Una mención especial merece tanto el teatro de grupo de Eugenio Barba y el teatro Pobre de Grotowski, puesto que transforman la actividad teatral misma.

El primero transforma la creación de la obra haciéndola colectiva; y el segundo, la forma de ejecutarse haciéndola más sencilla y apostando por la acción teatral misma más que otros elementos. En tanto en relación al teatro existe espacio dramático, escénico y lúdico. Yuyachkani entiende al espacio teatral como el

espacio de la memoria, de la presencia y de la convivencia.

Yuyachkani se inició en la década de 1970 con miembros del grupo Yego, teatro experimental, y se propusieron llevar el teatro a un nuevo público, alejado de la sala tradicional. Durante las décadas del 1970 y 1980 visitaron comunidades campesinas, ofreciendo espectáculos en plazas, canchas deportivas, terrales y otros lugares.

Esta experiencia permitió madurar sus proyectos y proponer nuevos escenarios donde realizar y desarrollar sus obras. En la década de 1990 se dedicaron a intensificar sus obras desde un tono más sociopolítico y a radicalizar sus propuestas para las salas de teatro, también se centraron en Lima y abrieron la casa Yuyachkani.



“Rosa cuchillo”, presentaciones con la CVR. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

En el presente siglo son un grupo reconocido que ha recorrido el país entero y se ha presentado también en las principales ciudades del mundo, esta etapa es más de introspección y madurez como grupo, y de las propuestas más innovadoras.

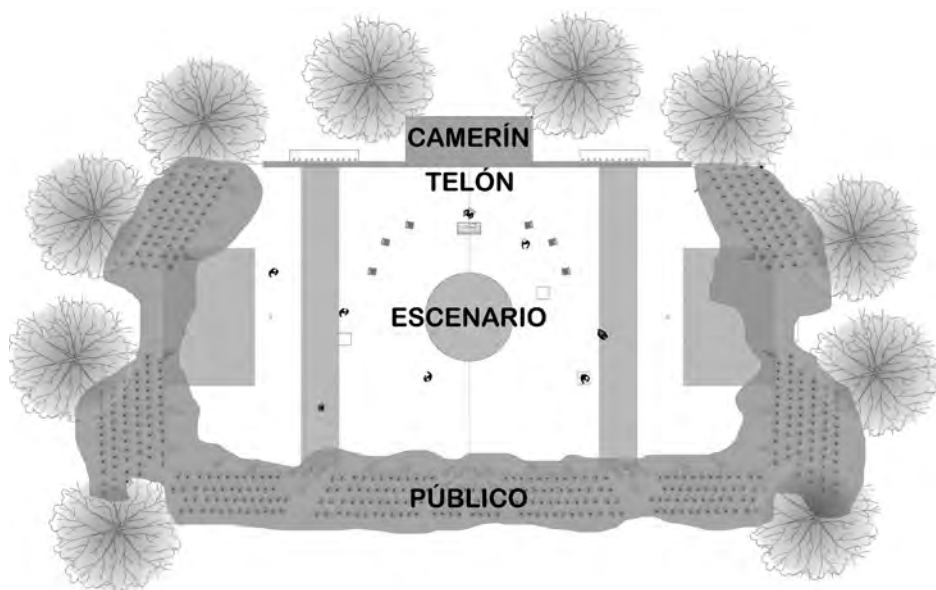
YUYACHKANI, INICIOS Y PRIMERA ETAPA

En la experiencia de Yego, teatro experimental, las obras eran genéricas y hablaban del ser humano en general, se trataba de extender la realidad a un mundo ideal, conceptual, genérico. No fue necesario plantear ningún tipo de escenografía ni de vestuario. Las obras estaban conformadas simplemente por la esencia de un acto teatral: el diálogo entre el espectador y el actor, entre las expresiones verbales y las no verbales.

Al separarse Yego, Miguel Rubio crea el grupo Yuyachkani y plantea llevar el teatro a las comunidades campesinas. Para poder lograr este objetivo, fue necesario no solo llevar la idea del teatro pobre a lo eminentemente teatral, sino de llevarlos al límite, así se podía prescindir también del edificio teatro.

La propuesta esencial fue buscar la temática en esos lugares donde antes no había llegado el teatro y que ahora se convirtieron en su principal escenario, la búsqueda de espacios alternativos, en sí mismos plantean una diferente relación con el público. “Fue en un campamento minero de Allpamina, (...), cuando conversando con los mineros un obrero nos dice: “compañeros muy bonita su obra, lástima que se hayan olvidado sus disfraces.” (...) Lo que ellos quisieron decirnos es que nos estábamos olvidando del público al que nos dirigíamos, (...)”. (Rubio, 2001, p. 15). Puños de cobre (1972) plantea una experimentación en el tema espacial, llevaba el teatro a lugares antes inconcebibles: los campamentos mineros. Se asemeja más a la expresión callejera que al teatro de sala propiamente dicho.

Una práctica que nace en esta etapa y que se convierte en una de las fuentes primordiales de su experiencia se llama ‘El trabajo de relaciones’, se trata del juego e intercambio de relaciones con los pobladores de una comunidad visitada. El espacio teatral se va desarrollando en cada interacción, en cada



"Allpa Rayku", esquema de la ocupación espacial. Concepto, diseño y digitalización: Huber Arce.

diálogo, en cada escena planteada, no solo por el actor, sino cuando el público toma la iniciativa.

Físicamente, el espacio teatral vendría a ser toda la comunidad, pues el personaje es móvil, y como su función práctica es difundir la llegada del grupo, se desplaza lo más que puede en la comunidad tratando de interactuar con la mayor cantidad de público posible. Así el espacio teatral se extiende por todo el recorrido que tomen los actores y por el público comprometido con la acción.

ESPACIOS CONVENCIONALES

Si bien Yuyachkani hace una serie de innovaciones en espacios abiertos, con un público diferente y con una propuesta teatral distinta a la convencional, también realiza obras en los espacios tradicionales o convencionales. El espacio convencional es considerado como la sala tradicional, de tipo frontal, y que plantea una relación con el público de tipo pasiva. Está determinada por partes fuertemente marcadas: el proscenio, la platea, la orquesta o fosa que está entre la platea y el

proscenio, mezanine, platea superior. Las consideraciones en este espacio son las herramientas que le permiten al actor contar con una mayor gama de posibilidades sensoriales: luces, música, elementos emergentes y demás que le presenta la sala.

En *Los músicos ambulantes* (1982) se pueden apreciar varias innovaciones dentro del espacio escénico del teatro convencional. Una de las principales es el uso de la música como lenguaje, la obra tiene diálogo y tiene expresión, pero sobre todo es un gran concierto de diversidad de ritmos, situaciones y emociones, expresado desde la música.

Pero todas estas innovaciones requieren de una orquestación espacial idónea que lo permita. Una de las acciones más atrevidas fue llevar la orquesta sobre el escenario, darle un marco tipo concierto a la sala, luego la orquesta no está más en la fosa sino sobre el escenario e incluso en un nivel superior. Esto permite trabajar el escenario en función de planos, tipo ópera quizás, pero a una menor escala debido a la cantidad de integrantes de la orquesta.



“Músicos ambulantes”. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

Así, el escenario tenía dos planos, el plano inferior donde se realizaban las escenas y el superior donde se desarrollaba el concierto. Otra acción importante dentro de la obra es la relación que los personajes establecen con el público, promoviendo su participación dinámica y su identificación con los personajes desde el momento en que ingresan a escena, no desde los brazos del escenario sino desde el fondo de la sala, rompiendo así la denominada por Bertolt Brecht ‘cuarta pared del escenario’.

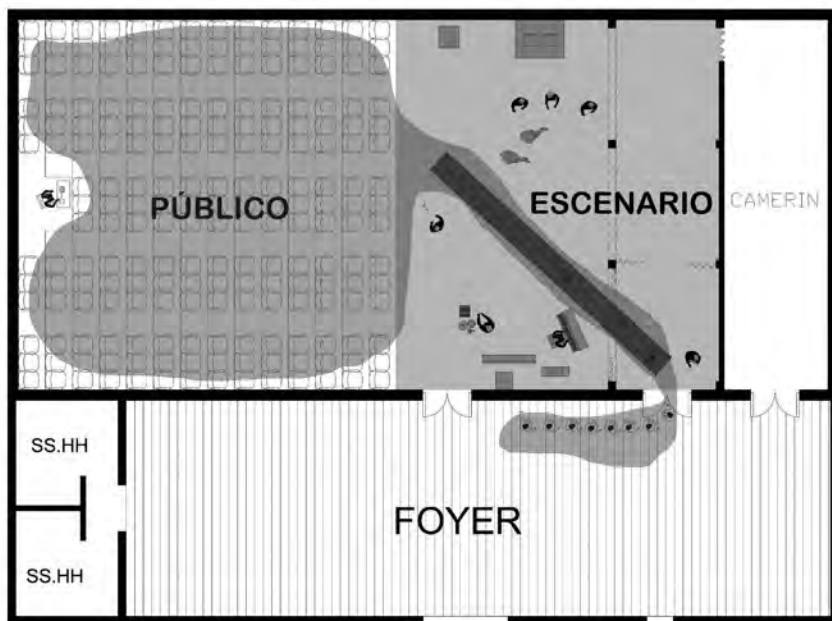
Así, la interacción con el público está planteada desde un inicio con la entrada a modo de corzo de los personajes, hasta su salida en forma de pasacalle musical que termina de englobar la escena en una obra completa y que reconoce a los espectadores como parte del elenco, como parte de la obra.

En Adiós Ayacucho (1990), la propuesta pasa por montar una obra que implica una serie de escenarios distintos: caminos, serranías, la ciudad, palacio de gobierno, catacumbas, interiores de vehículos; a partir de un solo acto y siempre con la aus-

teridad que propone Jerzy Grotowski en su teatro pobre. Para resolver el tema de cambios de escenarios, se recurrió a una solución basada en las experiencias del mundo andino, en un típico ritual funerario.

El personaje se comunicaba con el público a través de otro personaje creado para el teatro, el nexo, se trata de un personaje sacado de las festividades populares del ande peruano. Luego una chacana mortuoria era el único elemento escenográfico y servía para llevar al espectador por los distintos escenarios de la obra. La creación de los espacios que se recorren en la obra es trabajada por el manejo de la expresión corporal del actor, y además por la música que acompaña la obra, no como fondo musical sino como parte del lenguaje.

Ana Correa completa los cuadros de Augusto Casafranca con el manejo de la sonoridad, la alternación de sonidos, de músicas de las regiones que se visitan en la obra, de las situaciones y el reporte a la memoria sonora de las canciones propias para cada ocasión. El uso de los instrumentos musicales



“Último ensayo”, esquema de la ocupación espacial. Concepto, diseño y digitalización: Huber Arce.

del ande terminan de componer la escenografía musical, y con ello el espacio dramático está contextualizado.

En *Antígona* (2000), la propuesta, en términos espaciales, desarrolla una gran versatilidad en el manejo de un concepto abstracto, implica una vocación del público a comprometerse con la obra y requiere de un espacio con carácter. Esta obra está diseñada para sala únicamente, ya que sus elementos en conjunto así lo requieren. La obra es una historia que se cuenta y se relaciona con el público por identificación o contradicción, pero siempre es distante y el público tiene el carácter de observador.

El manejo de los espacios dramáticos, es decir a nivel abstracto, reproduce un tema que normalmente, en una representación clásica, hubiese requerido de un gran montaje, y lo hace a través del lenguaje completo de texto, música y sobre todo un lenguaje corporal bien desarrollado. Esto confirma la hipótesis de que el espacio teatral es configurado por el actor y el espectador en armoniosa relación más que físicamente por elementos extraños a la acción misma.

El manejo de la luz y los sonidos son importantes en esta obra, pues para que se puedan crear los escenarios en el imaginario del espectador es necesario remitirle algunos elementos. Se sitúa al personaje y se le construye un espacio virtual lo suficientemente logrado, como para poder permitirle al espectador imaginar el espacio que se requiere.

En *Santiago* (2000), el manejo de los niveles es importante por lo que los diferentes planos son trabajados en base al juego de alturas de los diferentes elementos de la obra y el uso que los actores hacen de los mismos. El paso de una escena a otra es trabajado de manera continua y con el juego de elementos, lo que hace innecesario grandes cambios de escenografía, salvo lo que los mismos actores provocan o realizan.

Se propone a su vez una procesión dentro de la obra, con todo lo que ello implica, dotándoles de vida a los personajes de la imagen del santo. Este hecho plantea que la obra también se maneje en los espacios del ‘Kay pacha’, la tierra de los vivos; el ‘Hannan pacha’, el mundo de las deidades; y el ‘Uku pacha’ o mundo de los muertos.



"Sin título-técnica mixta". Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

En el espacio teatral están presentes las referencias a la memoria colectiva, a la cultura andina y a las tradiciones populares. Nuevamente, la escenografía sonora y visual manejan el espacio, lo configuran y transforman.

En El último ensayo (2008) el ingreso del público se plantea atravesando el escenario por una alfombra roja y convirtiendo al público en parte de la obra. Todos invitados a una gran festividad, todos actores, celebridades o simples transeúntes. Las "innovaciones" que Yuyachkani ha ido elaborando a lo largo de su historia para el espacio tradicional se ven trabajadas de manera completa en esta obra.

La música como lenguaje, el uso de la máscara, la integración de la orquesta dentro del proscenio, uso de recursos electrónicos para efectos especiales y la inclusión del cine dentro del desarrollo de la obra. El simple gesto del ingreso es revelador, puesto que denota esa fusión entre el espacio de butacas y el espacio escénico.

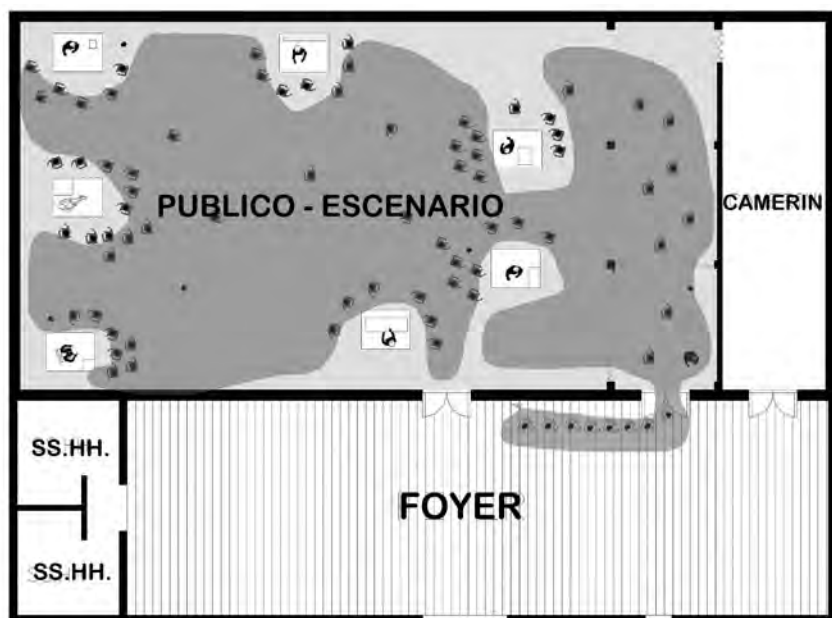
Yuyachkani propone así, una nueva forma de entender el edificio teatro, de desarrollar el teatro en sala a

modo de cátedra más que de teatro tradicional, y que aún así sigue siendo frontal, de graderías, definido y eminentemente convencional. A este espacio es al que se denominará sala polivalente, incluso las graderías son móviles, permitiendo la configuración del espacio de manera acorde a cada obra y a sus necesidades.

ESPACIOS NO CONVENCIONALES ABIERTOS

Yuyachkani desde un inicio plantea su propuesta teatral para realizarse en cualquier espacio disponible, a veces en una sala comunal, en una iglesia, en el aula de un colegio y en espacios abiertos como losas deportivas, arenas, plazas, mercados, calles o cualquier espacio donde la gente pudiera reunirse a celebrar un acto teatral con ellos. Pero hay que distinguir dos niveles significativos de los trabajos realizados: el primero, referido a las obras de teatro en sí; el segundo, a una serie de acciones teatrales cortas.

Para Allpa Rayku (1978) se optó por la forma del teatro circular. Así, el grupo tomaba cualquier lugar de la ciudad y lo volvían espacio teatral. Esta forma de representar es propia



“Sin título-técnica mixta”, esquema espacial. Concepto, diseño y digitalización: Huber Arce.

del teatro callejero y del teatro de agitación. La gente se agrupa alrededor de la escena y espectan la obra, pero también participan, emitiendo juicios sobre los actos representados. Sin embargo, la interacción más fuerte sucede.

“Allpa Rayku más que un logro concreto nos abre un camino de exploración inagotable, llamándonos la atención sobre expresiones artísticas que se mantienen vivas y renovadas a través de largos años de resistencia a la dominación cultural de ayer y hoy (...)”. (Rubio, 2001, p. 9)

Se distinguen dos niveles del espacio teatral: el primero definido por los actores y desarrollado en base a una propuesta de teatro circular; el segundo determinado por la acción espontánea del público al ingresar con un festín a la acción de manera dinámica. Estos dos espacios generados son disímiles, el primero controlado, definido por la propuesta teatral; el segundo libre, espontáneo, ilimitado y expansivo, pero igualmente íntimo.

En Pasacalle Quinua (1984) el espacio de desarrollo es lo público, esencialmente la calle. Los actores vestidos

como grandes cerámicas, entran a la ciudad a modo de fiesta, con banda y danza, montados en zancos y con el uso de ‘cabezones’ para dar mayor dramatismo a la acción. Los transeúntes son impactados por la acción y se comprometen con ella, haciéndose partícipes de la acción, integrándose al grupo.

En ese sentido, es un público activo, dinámico, partícipe, en consecuencia generadores de la obra. Una vez que el público se integra al trabajo, muchos otros también lo hacen ampliando la acción teatral cada vez más y más. La acción es un teatro en movimiento, que va cambiando de lugar a cada instante y con ello de público.

Luego, el espacio teatral es amplio, móvil que implica a toda la ciudad. Es definido no por un ente físico sino por la interacción entre el actor y el público. Se vale de un referente físico, en este caso la calle, como el medio en que se realiza la acción.

En Alma viva (2002) se presentan las obras Adiós Ayacucho y Rosa Cuchillo como parte de las actividades de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Adiós Ayacucho es pre-

sentado en plazas públicas, atrios de iglesias, losas deportivas o en medio de las plazas centrales del pueblo.

La obra adopta en una plaza la forma de un teatro circular, un teatro de calle. Si se realiza en un atrio de iglesia, la obra sigue siendo planteada de manera frontal tomando como telón la fachada de la iglesia, el público se ubica frente a la acción y especta, pero a la vez, y por el contexto en que se desarrolla la obra, se involucra y se compromete con el trabajo. Así el reclamo por “los cuerpos ausentes” es un clamor popular.

Por su parte, Rosa Cuchillo irrumpe en el hábitat natural de las personas y realiza una acción que transforma en un instante la vivencia natural de estas. Vestida como una madre deuda, Rosa Cuchillo busca a su hijo en medio del mercado, las madres se identifican con ella y el vínculo con el espectador es profundo e inmediato.

Para este efecto, es instalado un escenario pequeño, un cubo, sobre el cual aparece el personaje y realiza su acción. El público responde a la provocación de la actriz, viéndola y formando una estadía alrededor de ella. El ambiente se forma como un teatro circular, pero con un escenario reducido al cubo, donde el trabajo del lenguaje corporal es muy importante.

En *Cásate con la verdad* (2002) se propone que unas novias escriban en el suelo los nombres de algunos desaparecidos, algunos testimonios y algunos reclamos al poder judicial. Cuando la acción termina y las novias se retiran, el público se acerca a ver lo que han escrito, a leer los testimonios, y hasta algunos se animan a escribir algo más con las tizas que dejan las novias en el suelo, prolongando así la acción.

El público responde involucrándose en el trabajo, y aquello que empezó

como una aparición inusual, se convierte en un testimonio de la sociedad. La calle no solo es el lugar de paso, sino el lugar donde ocurren las cosas, donde la vida urbana se realiza.

El piso de la calle se transforma en el portador simbólico de los recuerdos de la ciudad, de la memoria de la sociedad. Desde el punto de vista del espacio, se trata de revalorar un elemento muchas veces dejado de lado: el suelo, dándole importancia y volviéndolo protagonista y portador del texto y de los diálogos.

En *El bus de la fuga* (2003) se hace una acción como *Pasacalle* Quinua pero con la particularidad de llevar una puesta de escena por la ciudad y provocar la reacción de la gente a modo de teatro callejero.

El teatro reconfigura así el espacio urbano, se hace móvil y hasta del tráfico pesado es un lugar de encuentro, un lugar donde se puede realizar una interacción con un público distinto, al cual se responde con nuevas técnicas y nuevas formas de comunicarse. A veces el texto literario no lo plantea la obra en sí, sino que el público espontáneamente lo genera. Los espacios abiertos plantean un reto especial al hacer teatro. No es necesario que se use un anfiteatro, ni una concha acústica para realizar las acciones o presentar las obras, basta que el público esté presente para que la interacción se realice.

El teatro tampoco tiene por qué ser estático, en el sentido de realizarse en un solo lugar, el teatro puede ser móvil, adaptarse a una relación espacio-temporal diferente, exponerse a la velocidad y a los ritmos urbanos. El teatro no es más un edificio, el teatro está en la ciudad y la ciudad en sí misma es su receptora.

ESPACIOS NO CONVENCIONALES CERRADOS

Con la idea de transformar un espacio vacío, los Yuyachkani desarrollan su trabajo y elaboran la llamada ‘sala polivalente’. La sala polivalente no es más que un gran espacio vacío techado, una especie de sala de usos múltiples orientada hacia el teatro. La sala es perfectible de cambios, de ser usada mediante la instalación de graderías como una sala tradicional, también puede elaborarse un teatro circular.

Tiene un área de vestidores bien delimitado a un lado de la sala y todas las instalaciones necesarias para que una obra de teatro pueda darse con total naturalidad. Aún cuando la versatilidad de la sala es muy amplia, se debe mencionar que la sala polivalente carece de tramoya y brazos, por tanto se hace impracticable la elaboración de un teatro clásico. En todo caso, está diseñada para albergar en su interior obras de teatro moderno, posmoderno y experimental.

“Peter Brook decía que el teatro es cruzar un espacio y que otro te mire. Yo creo que el espacio en el teatro se habita y que el teatro en sí es habitar el espacio. La idea de compartir un espacio y convertir un espacio cualquiera en un espacio escénico”. (Rubio, 2008).

Yuyachkani no solo experimenta con los trabajos que se pueden hacer en la sala polivalente, también busca nuevos espacios para el teatro. Fieles a sus convicciones, ellos buscan elaborar un teatro destinado al público que no asiste ordinariamente a este.

Si antes su preocupación había estado en los sectores populares, ahora se volcaría hacia un público casi destinado a la marginación o exilio social. Siguiendo la línea del médico y de la versión filmica de Robin Williams, Patch Adams, ellos posan su mirada en

los hospitales, en los niños con cáncer. Este nuevo reto exige una nueva forma de desarrollar el espacio teatral y configura una acción distinta con el público, esta vez muy particular.

En Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria (2001), la propuesta de Yuyachkani es astuta y atrevida. Propone unas estadías de acciones simultáneas en las que se muestran aspectos de la realidad nacional. Cada una de las estadías es planteada como una vitrina de museo y el público está obligado a elegir las escenas que desee ver; pueden mirar rápidamente todo el panorama pero deben quedarse, si lo prefieren, con un tema en particular.

La sala es polivalente, se han retirado las butacas para poder hacer más fluido el tránsito de las personas, los escenarios están dispuestos como en un museo y la acción se produce en simultáneo. Cada escena utiliza los recursos que le son necesarios, incluyendo texto literario si lo necesitase; pero, en cierta manera todas las escenas están concatenadas, pues o se refieren a distintas estadías de una misma historia o son miradas desde distintas perspectivas de una misma realidad. La diferenciación entre el área escénica y el área de espectadores está definida por los niveles de escenario que cada vitrina utiliza.

En Sin título, técnica mixta (2004) usan la sala polivalente sin butacas. Los actores se plantean también en algunos escenarios particulares elevados. Esta propuesta integra todos los elementos de las acciones simultáneas en una interacción completa, por medio de escenarios móviles que transforman el espacio controlado en un espacio público.

El público está igualmente obligado a escoger cuál es la propuesta de su agrado, pero ahora lo ve en un siste-

ma articulado de acciones individuales y que conforman a su vez una acción conjunta. La obra también se plantea como una “instal-acción”, pues los escenarios están planteados como grandes instalaciones artísticas, con los elementos necesarios para la obra en sí, pero a la vez son el reflejo de todos los trabajos realizados por el grupo. La instalación es completada con la acción del actor, de ahí el término de “instal-acción”, lo que plantea la fusión de todas las artes en el teatro.

“(…) la gente no está acostumbrada a asistir a una obra donde no hayan butacas, y resultó que algunos venían con sillas portátiles, y decían no hay donde sentarse, y se instalaban donde podían (…)”. (Rubio, 2008)

Espacialmente, la “instal-acción” es la manera más elevada de usar la sala polivalente, es quizá la expresión apropiada para este tipo de espacio. Así, el espacio teatral pasa de ser un espacio de escucha y visión a uno de sensaciones complejas y que involucra a todos los sentidos, un espacio dinámico y en permanente evolución.

Doctores de la Esperanza (2006) plantea una obra para niños con cáncer en las habitaciones de un hospital. Se propone realizar una obra con el mínimo de recursos para un público obligadamente estático. Para los actores es un reto bastante importante porque dependen solo de sus capacidades histriónicas y los pocos elementos que puedan llevar consigo.

REFLEXIONES FINALES

El espacio teatral es el lugar donde se realiza la escenificación, donde conviven el actor y el público. El espacio, entonces, es un eje articulador de las acciones y es donde la presencia y la memoria se hacen realidad. No solo

de los actores y espectadores, sino también de la sociedad en su conjunto por medio de los personajes que están involucrados en la representación.

Teóricamente, Yuyachkani propone un espacio teatral basado en la interacción de los actores con el público. Entienden al espacio teatral como el espacio de la presencia, de la convivencia y de la democracia, en un espacio físico que alberga la acción y le permite desarrollarse.

El espacio teatral como espacio de la presencia consiste en la interacción de diferentes entidades: el público, con un pensamiento y una memoria social; el actor, su ideología, sus creencias y pensamientos; el personaje, su pensamiento y expresión, su ideología y el mensaje que quiere transmitir.

El espacio teatral como espacio de la convivencia, está planteado en la interacción de las diferentes presencias involucradas en la acción teatral. En el espacio de la convivencia se crea y desarrolla el espacio dramático a partir de la interacción constante.

El espacio teatral como espacio de la democracia permite la interacción entre las presencias, la convivencia y el diálogo constante. Es también el espacio donde todas las artes se reúnen en armonioso discurso: la lírica, la música, la pintura, la expresión corporal, la escultura y hasta la arquitectura.

En el plano físico, el entendimiento del teatro como un arte complejo y de múltiple expresión lleva a la búsqueda de nuevos lugares, interlocutores y espacios para realizar la acción teatral.

Esta búsqueda pasa por la calle, la plaza, el espacio público y por la ruptura de los cánones establecidos; y con ello, el desarrollo de un nuevo espacio físi-

co. También en espacios cerrados esta búsqueda plantea reformular la configuración del espacio físico: debe ser versátil para acomodarse a todo tipo de expresión, neutro y modificable, de elementos básicos y dispuestos para la configuración teatral.

Patrice Pavis (1996) planteaba que para cada época correspondía un tipo de teatro y para cada tipo de teatro un edificio teatro. Pero el teatro contemporáneo, entendido en los términos expuestos líneas arriba, no puede ser trasladado íntegramente a un solo edificio teatro, por lo menos a la manera tradicional.

Los edificios teatro históricos son tan versátiles como cualquier espacio nuevo que se pueda plantear, pues su historia y presencia realzan con vigor cada acción que se realiza en ellos.

La división tradicional entre espectadores y actores es, para el teatro moderno, muy estrecha, el público no es más solo un espectador pasivo y receptivo, por el contrario, es un interlocutor dinámico y expresivo.

El edificio teatro de hoy puede ser una sala polivalente donde se pueda realizar todo tipo de acción teatral, donde las experiencias del teatro de calle se puedan ver reflejadas al interior del edificio.

El edificio teatro de hoy puede ser uno con memoria o uno nuevo totalmente versátil, pero en todo caso debe permitir siempre la interacción con el público.

El espacio teatral debe poder darse en el edificio en toda su magnitud y sobre todo debe sentirse al espacio como elemento articulador de las acciones. El edificio teatro de hoy debe permitirle al lugar teatral ser el espacio de la presencia, de la memoria, de la democracia.

BIBLIOGRAFÍA

- Balta, A. (2000). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: USMP, Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel* (R. Skeel, Trans.). México: Grupo Editorial Gaceta S.A.
- Calmet, H. (2003). *Escenografía: Escenotecnia - Iluminación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cruciani, F. (1992). *El teatro de la calle: técnica y manejo del espacio*. México DF: Gaceta.
- Cueto, M. (2007). Los espacios del teatro. Las puertas del drama. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30, 4 -10.
- Elmore, P. (2002, Febrero). Yuyachkani: Los papeles de viaje. *Hueso Húmero*, 40, 127-141.
- Elmore, P. (2006, Octubre). Yuyachkani: El arte de la presencia. *Hueso Húmero*, 49, 123-127.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Dinamarca: Siglo XXI Editores S.A.
- Joffré, S. (2003). *Teatro hecho en el Perú: compilación de críticas (1991-1998)*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Longhi, L. (2007). *Architettura on stage = Architettura en escena*. Lima: Longhi Arquitectos.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peña, M. (2006). *Teatro y urbanismo como expresión social: Estudio de la ocupación del espacio de la sociedad peruana de los últimos 35 años a través del seguimiento de las obras del grupo Cuatrotablas*. Investigación sin publicar.
- Rubio, M. (2001). *Notas sobre teatro* (Ramos, L., Ed.). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2006). *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2008). Comunicación personal.
- Yuyachkani, G. C. (1977). *Takiy Ilaqta icanta el pueblo!: fotonovela "La madre"*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, LABOR.
- Yuyachkani, G. C. (1983). *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*. Lima: Escuelas Campestinas, El Grupo.
- Yuyachkani, G. C. (1989). *Contra el viento*. Lima: El Grupo.
- Yuyachkani, G. C. (1992). *Documentos de teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Yuyachkani, G. C. (2000). *Seminario, juegos, teatro y educación*. Lima: El Grupo.
- Yuyachkani, G. C. (2008). *Rosa Cuchillo*. Lima: Yuyachkani.



LA SUPREMACÍA DEL ESPACIO

MARTA MORELLI

Para muchos arquitectos es imposible poner en duda el entendimiento de la disciplina arquitectónica como creación espacial. Sin embargo, esta forma de pensar, con poco más de cien años, no solo es aún una concepción relativamente nueva, sino que los discursos arquitectónicos de las últimas décadas han estado interesados en legitimar nuevos paradigmas que sintonicen con los fenómenos del mundo contemporáneo, centrando la esencia de la arquitectura en elementos que van desde la piel del edificio hasta conceptos provenientes de la biología y el paisaje, entre otros. La conformación de la nueva sociedad de la información, basada en la era digital, ha transformado la vida y por consecuencia la arquitectura. Las nuevas formas de comunicación, movilidad e inmediatez de la información han puesto en cuestionamiento el legado más importante de los arquitectos e historiadores modernos: el espacio como categoría esencial de la experiencia arquitectónica. Este es el proyecto que plantea el curso Teoría del Espacio y este artículo es una reflexión sobre el tema.

El espacio como objeto y razón de ser de la arquitectura es una creación moderna. El concepto del espacio arquitectónico se introdujo en la Arquitectura a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Su definición y conceptualización es la conclusión de varias líneas de investigación dentro de la ciencia, el arte y la misma arquitectura que están íntimamente relacionadas al desarrollo de la modernidad.

El espacio es el paradigma que construyó la modernidad, el término está determinado históricamente y por lo tanto propone la condición de una época. Frente a ello, queda la duda si ante el surgimiento de nuevos paradigmas en respuesta a nuevos tiempos, el espacio como categoría fundamental de la arquitectura quedará restringido al periodo de la modernidad¹.

Esta duda se desvanece si aceptamos que el concepto de espacio ha trascendido su condición de paradigma de la modernidad. Al observar el proceso que ha seguido la idea de espacio durante el siglo XX e inicios del XXI, podemos asegurar que no posee una definición fija, por el contrario tiene una amplia capacidad de mutación. Por otro lado, si bien han surgido nuevos paradigmas en la arquitectura, desplazando el punto de atención esencial hacia nuevos ámbitos, ninguno ha logrado perpetuarse en la disciplina por mucho tiempo, quedando relegados a un periodo histórico como una manifestación particular de un contexto cultural específico.

La idea de espacio en arquitectura ha demostrado su capacidad de adquirir nuevos significados. Es tal vez la condición inmaterial del espacio lo que lo hace permeable a la materialización de conceptos, razón por la cual su estudio y exploración sigue representando un gran reto para muchos arquitectos. El espacio ha sabido resurgir como categoría esencial de la Arquitectura en todo momento de crisis de la disci-

plina en la que los nuevos paradigmas han perdido sustento, y se ha abogado por una 'vuelta a los orígenes'. De esta forma el espacio se reinventa constantemente como respuesta a nuevos contextos culturales. Basándonos precisamente en esta versatilidad y transformación del concepto de espacio, el curso Teoría del Espacio plantea que los cambios conceptuales de la idea de espacio arquitectónico se pueden organizar en tres periodos: 'el espacio moderno' entendido bajo la idea de espacio-tiempo; el 'espacio de posguerra' entendido bajo la idea de lugar; y el 'espacio contemporáneo', entendido bajo la idea de evento.

El primer periodo que llamamos 'espacio moderno' corresponde a la creación del concepto de espacio basado en aspectos científico-filosóficos de la filosofía de la naturaleza de los siglos XVIII y XIX, los aspectos estéticos y artísticos donde se formula por primera vez que la Arquitectura es el arte del espacio, y la plena incorporación de esta noción al discurso arquitectónico a inicios del s. XX. El segundo periodo que llamamos 'espacio de posguerra' corresponde a la revisión de los principios del movimiento moderno en la posguerra europea de la década de 1950 y el enriquecimiento del alcance del término "espacio" con las relaciones establecidas entre la arquitectura y la sociología, fenomenología y antropología. El tercer periodo que llamamos 'espacio contemporáneo' surge a partir de la década de 1970, ligado a las condiciones políticas y sociales producidas por el holocausto, la bomba atómica y la guerra fría. La noción de espacio se beneficia de la integración a la arquitectura de las investigaciones modernas visuales acerca de la representación del tiempo, el movimiento de los cuerpos en el espacio, los ritmos cinéticos y la idea de cambio, sumado a los cambios de la revolución tecnológica de la información.

ESPACIO MODERNO: ESPACIO-TIEMPO

Los avances de la filosofía científica de fines del siglo XIX que culminaron en la teoría de la relatividad de Albert Einstein, redefinieron la idea de espacio en el universo y dieron origen a la introducción del concepto de espacio-tiempo, en los círculos intelectuales europeos. Paralelamente, las reflexiones de los teóricos alemanes de fines del siglo XIX, en respuesta a la inquietud por las nuevas técnicas y el cuestionamiento a la noción de estilo, centraron sus esfuerzos en dar nuevos cimientos al arte y la arquitectura incorporando los nuevos descubrimientos de la psicología de la percepción².

La construcción de la idea de espacio arquitectónico se da a través de una serie de aportes que se inician con Gottfried Semper. Él, si bien no se ocupa de la idea de espacio directamente, provocó el inicio de grandes cambios en el campo estético, que seguirán luego con la creación de conceptos fundamentales para la noción de espacio, como la idea de *Kunstwollen* de Alois Riegl, la visión cinética desarrollada por Adolph Hildebrand y, por supuesto, la idea de *Einfühlung* definida por Robert Visser y luego Theodor Lipps. Estos aportes de la teoría alemana llegan a su apogeo con August Schmarsow que, en una serie de textos entre 1893 y 1905 define a la esencia de la creación arquitectónica como la ‘creación de espacios’³.

Estos avances de la ciencia y de la teoría del arte proveen el contexto propicio para la adopción de la idea de espacio por parte de las vanguardias artísticas de la Europa de inicios del siglo XX. Las contribuciones de las vanguardias a la expresión del espacio parten con la introducción del cubismo, de la representación simultánea de varios puntos de vista en la obra pictórica. Poco después, D’Stijl reconoce la abstracción como método creativo,

donde los medios para expresar la pura inmaterialidad eran el plano y el espacio; ideas que son sintetizadas por Theo Van Doesburg en su manifiesto *Hacia una arquitectura plástica* (1924). Las obras tridimensionales *Contra Construction* de Van Doesburg, junto a las obras suprematistas de Kasimir Malevich que bautizó como ‘cubismo espacial’ y los ‘Prouns’ de Eleazer Lissitzky, son las grandes exploraciones arquitectónicas de la materialización física del espacio a inicios del siglo XX. Sin embargo, estas exploraciones de vanguardia llegan a su apogeo en la Bauhaus gracias a las reformas curriculares de Walter Gropius y las investigaciones de muchos artistas, especialmente Lazlo Moholy-Nagy quien llevará la ‘ciencia del espacio’ a su punto más alto, condensando sus investigaciones de varios años en la Bauhaus en un libro que será sumamente influyente en los círculos artísticos europeos: *De los materiales a la Arquitectura* (1928).

La búsqueda de las vanguardias por teorizar y sobre todo materializar la idea de espacio será el origen del entendimiento de la arquitectura como arte espacial por parte de los arquitectos modernos desde H.P. Berlage, R.M. Schindler –entre los primeros en reconocer el espacio como esencia de arquitectura–, hasta los grandes maestros Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Mies Van der Rohe.

Esta concepción inicial moderna de la idea de espacio arquitectónico que sintetizamos con el término de espacio-tiempo, se entiende como materia geoméricamente moldeable, a través del cual el arquitecto es capaz de dirigir la experiencia del usuario. La idea de recorrido –o *promenade architecturale*–, los ejes visuales, las situaciones interior/exterior y el juego de transparencias son los elementos arquitectónicos que construyen la idea de un espacio fluido. Entre las obras para-



Vista interior de la Villa Savoye. Proyecto realizado por Le Corbusier.
Foto: Marta Morelli.

digmáticas en las que se puede entender este tipo de espacialidad están la Villa Savoye, de Le Corbusier; el pabellón de Barcelona, de Mies Van der Rohe; la casa Kauffman, de Richard Neutra, como casi todas las obras entendidas dentro del movimiento moderno⁴.

ESPACIO DE POSGUERRA: LUGAR

Las ideas existencialistas y fenomenológicas de la década de 1950 reivindicaban al hombre en la conformación de su hábitat. Estas ideas cambian por completo la noción de espacio como producción basada en los estímulos psicológicos del individuo y se inicia una revisión asentada en el retorno a los datos del proceso de la experiencia.

Entre los muchos filósofos de este periodo, es tal vez Martín Heidegger el que más ha aportado a la revisión arquitectónica de la idea de espacio. El problema del hombre en el mundo lleva a Heidegger inevitablemente a tratar el tema del habitar y la arquitectura, la cual no solo permite que

ese habitar exista sino que sea parte fundamental de él. Según Heidegger la esencia de construir es dejar habitar, siendo la consumación de la esencia del construir el erigir lugares para habitar.

En este contexto, se entiende que de la misma manera que no hay esencias universales sino existencias históricas, particulares y concretas, tampoco hay espacios elaborados in vitro, pues está ligado a unas particularidades, a las personas y al entorno.

El espacio para Heidegger es una forma subjetiva de intuición que viene inferida al cuerpo físico. Ese cuerpo no ocupa simplemente un lugar en el espacio sino que está en relación con los otros objetos. Heidegger liga la esencia de la espacialidad a la experiencia del sujeto que está en el mundo.

El espacio del habitar no es un espacio geométrico sino 'existencial', resultado de la percepción fenomenológica de los lugares y una construcción a partir de esta experiencia.



Patio interior de los Baños de Trenton. Proyecto realizado por Louis Kahn, Fuente: Louis I. Kahn, 1901-1974. *Enlightened Space*, p. 32. Foto: Joseph Rosa.

Paralelamente, en las décadas de 1950 y 1960 surgen discursos que sintonizan con estas mismas ideas. La obra del filósofo francés Gastón Bachelard, condensada en su libro *La Poética del espacio* (1957) no solo plantea la relación del hombre con la función del habitar, sino que ilustra cómo la experiencia de la arquitectura tiene dos momentos significativos: la vivencia y la imagen de esa vivencia que se guarda en la memoria.

El rol de la memoria en la percepción del espacio es también desarrollado ampliamente por Maurice Halbach en su obra *La memoria colectiva* (1950), en la que define que la carga de memoria de un lugar vendría implicada por la carga de ocupación en el tiempo. La idea de la imagen y la memoria serán temas también tratados por Kevin Lynch, que en su libro *La Imagen de la ciudad* (1960) sistematiza sus investigaciones empíricas de cómo las personas perciben y transitan a través del paisaje urbano. Finalmente, será Christian Norberg-

Schulz quien condense muchas de estas ideas y que, además de aportar el concepto *Genius Loci*, defina un nuevo tipo de espacio: 'el espacio existencial', como la condensación de nuestra experiencia en la memoria. Por otro lado, Henry Lefebvre en la búsqueda de nuevas definiciones del espacio que se alejen de la concepción abstracta y se acerquen a la experiencia del usuario, definirá el Espacio como un producto social y entenderá el espacio físico (arquitectónico) como un contenedor vacío cuya forma se da a la manera de marcos de la experiencia.

Todos estos esfuerzos por relacionar el espacio con la conformación del hábitat e identidad del ser humano, se reflejarán en la obra de muchos de los arquitectos de posguerra, especialmente en los miembros del Team 10. De todos ellos destacan Alison y Peter Smithson quienes buscarán teorizar la configuración del espacio arquitectónico desde la experiencia, como lo plantean en la teoría del *Conglomerate Ordering* y *Mat Building*⁵.

Esta nueva concepción de la idea de 'espacio arquitectónico' la sintetizamos con el término de lugar, ya que este necesita del cuerpo que lo ocupa para que sea como tal. Por lo tanto, entender el espacio bajo la idea de lugar es referirnos al espacio ocupado, un espacio culturalmente afectivo que ha sido cargado de significado. Este nuevo espacio arquitectónico se entiende no más como una materia fija sino como un espacio que cobra sentido con la ocupación. El establecimiento de límites, la reducción de la expresión material al 'mínimo' para permitir ser completado por el usuario y la incorporación de la libertad de uso, enfatizan la idea de un espacio neutro que actúa como marco para habitar. Entre las obras paradigmáticas en las que se puede entender este tipo de espacialidad están la casa de baños de Trenton de Louis Kahn, el orfanato de Amsterdam de Aldo Van Eyck, Central Beheer de Herman Hertzberger, el hospital de Venecia de Le Corbusier, entre otros.

ESPACIO CONTEMPORÁNEO: EVENTO

Los cambios ideológicos que inauguran este periodo empiezan con el desarrollo de manifestaciones artísticas como los *happenings* y los *performances*, al igual que las ideas de la Internacional Situacionista. Estos, si bien cronológicamente pertenecen al periodo anterior, el impacto de sus ideas se manifestará a partir de 1970.

Los Situacionistas, con una fuerte crítica a la sociedad capitalista, analizan el mundo moderno desde el punto de vista de la vida cotidiana. Sus propuestas de nuevas formas de experiencia conceptualizadas a través de las ideas de *dérive*, *détournement* o el urbanismo unitario, proponen una nueva arquitectura basada no en líneas y formas libres y poéticas, sino en los efectos atmosféricos de las habitaciones, corredores, calles, etc. En palabras de Guy

Debord, la arquitectura debe avanzar apropiándose emocionalmente de situaciones móviles, en vez de formas emocionalmente en movimiento⁶. Los Situacionistas aportan el énfasis en las situaciones o eventos y la búsqueda de cómo construir esos eventos. Sin embargo, la crítica al capitalismo de consumo, se diluye después de la década de 1970 aceptándose que el mundo se ha vuelto homogéneo, inmediatesta e indeterminado.

Esta indeterminación será la base de las teorías de Rem Koolhaas y Bernard Tschumi⁷ los cuales teorizarán y proyectarán arquitectura bajo la necesidad de generar eventos que 'activen' el espacio. El espacio ya no será el marco para la apropiación existencial, como vimos anteriormente, sino un contenedor para que pasen cosas: eventos.

Posteriormente, las obras de Fredrik Jamenson y Gilles Deleuze definirán un cambio en el mundo (un mundo posmoderno, un mundo rizomático, respectivamente) que produce una lógica del espacio totalmente nueva. Jameson en su descripción del Hotel Buenaventura, en Los Ángeles, define este nuevo espacio como el 'espacio posmoderno', que no da perspectiva para definir o apreciar nada, que nos hace incapaces de cartografiarlo o de ubicarnos en él⁸. Por otro lado, Deleuze plantea el concepto de *smooth space*, un espacio fluido que está lleno de eventos más que de cosas formadas y percibidas, un espacio de efectos más que de propiedades⁹.

Los conceptos de Deleuze serán los que mayor impacto tendrán en las reflexiones teóricas de los arquitectos a finales del siglo XX. Sumado al desarrollo de las nuevas tecnologías, los nuevos medios de comunicación y a las posibilidades de movilidad de las personas, abrirá posibilidades para una nueva noción de espacio basado



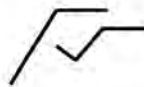
Recinto



Espacio **fluido**, moldeable



Espacio **marco**, receptivo a la apropiación de los usuarios



Espacio **indeterminado** que se activa por medio de eventos

en la producción de un evento. Los trabajos de Toyo Ito, Bernard Cache, Greg Lynn, Kas Oosterhuis son algunos de los esfuerzos –bajo intereses distintos–, que buscan teorizar una nueva espacialidad acorde al mundo contemporáneo.

Esta concepción final de la idea de espacio la sintetizamos con el término de evento. Este espacio arquitectónico es indeterminado, ‘sin juntas’, que se define momentáneamente por situaciones específicas relacionadas al usuario. En ello, es fundamental entender estos espacios indefinidos como producto de una nueva noción del Programa, no como unos usos específicos sino como un margen de acción sobre la estructura arquitectónica. Entre las obras paradigmáticas en las que se puede entender este tipo de espacialidad están la mediateca de Sendai de Toyo Ito, la Mobius House de UN Studio, el Maxxi de Zaha Hadid, el Rolex Center de Saana, entre otros.

EL ESPACIO: ELEMENTO ATEMPORAL

Las tres concepciones teóricas del espacio arquitectónico planteadas como espacio-tiempo, lugar y evento si bien surgen en coyunturas socio-culturales específicas, representan a la vez estrategias espaciales atemporales que pueden ser leídas de manera independiente y utilizadas en contextos diversos. A estas estrategias habría que sumarle la idea de recinto, que corresponde a un espacio interior estático. Si bien este tipo de espacialidad se manifiesta en edificios construidos

previos a la conceptualización de la idea de espacio, al hacer una lectura espacial del pasado podemos leer esta configuración en la mayoría de edificios previos al siglo XX. Todas estas estrategias se utilizan simultáneamente en la arquitectura de hoy.

Sin duda estamos en un periodo de cambio importante. Podemos reconocer que la disciplina está al menos en un momento complicado viendo los esfuerzos de revisión y para redefinir, nuevamente, la esencia de la arquitectura en distintos ámbitos académicos internacionales. La revolución tecnológica de 1990 ha transformado de manera radical los medios de comunicación y formas de vida destruyendo muchas de las bases sociales y filosóficas que habían cimentado la sociedad en el último siglo.

En un tiempo en el que nada es fijo y se cuestionan y redefinen aspectos tan básicos como la identidad y el sedentarismo del ser humano, es lógico pensar que surgirán nuevos paradigmas arquitectónicos acordes a esta nueva época. Por ello, es inevitable preguntarnos si en la arquitectura surgirán nuevos paradigmas que desplacen finalmente la idea de ‘espacio’ como su categoría esencial.

Sin embargo, estas mismas transformaciones actuales abren posibilidades infinitas para nuevas exploraciones espaciales. Por ello, es muy probable que el espacio una vez más absorba los significados del mundo contemporáneo y surjan nuevas configuraciones que centren la atención de la arquitectura nuevamente en el ‘espacio’.

El hecho que Kasuyo Sejima haya centrado el tema de la última bienal de Venecia en la experiencia espacial es uno de los indicios que el 'espacio' sigue siendo categoría esencial de la arquitectura y una vez más parece resurgir bajo nuevas lógicas, manteniendo su supremacía en la experiencia arquitectónica. El espacio ofrece a la arquitectura su más anhelado deseo: la atemporalidad. Tiene la doble virtud de ser la expresión cultural de un momento y ofrecer a la vez una experiencia estética que se desliga de los códigos interpretativos de un tiempo, apelando al aspecto más esencial del ser humano: las emociones. Por ello, la arquitectura entendida como creación espacial difícilmente podrá ser superada.

NOTAS

¹ Alberto Sato en *Los tiempos del Espacio* —uno de los pocos esfuerzos de teorización sobre el espacio que han surgido en las últimas décadas— plantea también esta interrogante. El libro desarrolla de manera rigurosa la construcción de la idea de espacio como paradigma de la modernidad. Ver Sato, A. (2010). *Los Tiempos del Espacio*. Buenos Aires: Nobuko.

² Muchas de las investigaciones dentro de la psicología de la percepción a fines del siglo XIX fueron las bases de las reflexiones de los teóricos e historiadores del arte en Alemania de esta época. Por ejemplo George Berkeley expone que la distancia y la forma no se pueden entender solo con la vista, sino se necesita del sentido del tacto; idea que Alois Riegl traerá a su teoría del arte en su texto *Arte Industrial Tardorromano*. Otra de las grandes contribuciones de la psicología de la percepción la dio Friedrich Herbart cuando define que los conceptos son percibidos a través de los sentidos, guardados por la memoria y luego reproducidos por la imaginación. Finalmente William Wundt contribuye al discurso diciendo cómo los movimientos musculares contribuyen a la idea de la forma espacial. Dice que la distancia se lee por el esfuerzo que hace el cuerpo (especialmente los ojos) en escanear la extensión total de un objeto.

³ Ver Schmarsow, A. (1994) *The Essence of Architectural Creation*, en *Emphaty, Form and Space, problems in German Aesthetics, 1873-1893*. California: The Getty Center.

⁴ Si bien el término 'movimiento moderno' es muy amplio, se entiende como la arquitectura que surge a partir de los cambios técnicos, sociales y culturales relacionados a la revolución industrial, y que es desarrollada a lo largo del siglo XX por arquitectos vinculados directa o indirectamente al CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) y que presenta una simplificación de las formas, ausencia de ornamento, el uso de nuevos materiales como el acero y hormigón, entre otros.

⁵ Los Smithson llaman *conglomerate ordering* a la condición por la cual un edificio necesita ser recorrido para entenderlo, no se capta a primera vista, recién entiendes el 'todo' cuando lo experimentas. Ver Smithson, A., Smithson, P. (1993). *Italian Thoughts*. Stockholm: Ilaud. Por otro lado, uniendo las ideas explicadas anteriormente y una lógica estructuralista, Alison Smithson basa su teoría del *Mat-building* en dos proyectos paradigmáticos de Candilis Josic y Woods: un proyecto para Frankfurt y la Frei Universität de Berlín. El *Mat-Building* es un sistema marco flexible que responde a un orden macro, donde el individuo tiene libertad de acción dentro de opciones de interconexión, patrones de asociación y posibilidades de crecimiento y cambio. El edificio se entiende más como un proceso que como un producto terminado. Ver Smithson, A. (1974, september). *How to recognise and Read Mat-Building: Mainstream Architecture as It Has Developed Towards the Mat-Building*. *Architectural Design*, 9.

⁶ Ver Debord, G. (1957). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia Situacionista internacional (N. Vilar, Trad.) En *Revolución y contra-revolución en la cultura moderna*, de *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, 4.

⁷ Koolhaas y Tschumi teorizan la indeterminación del mundo contemporáneo en *Delirius New York* y *Manhattan Transcript*. Estas ideas serán llevadas a la práctica en sus múltiples proyectos arquitectónicos, desde el Centro de las Artes de Karlsruhe hasta la biblioteca de Seattle de Koolhaas, y desde el Marne School of Architecture hasta el museo de la Acropolis de Tschumi.

⁸ Ver Jameson, F. (1990). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press Books.

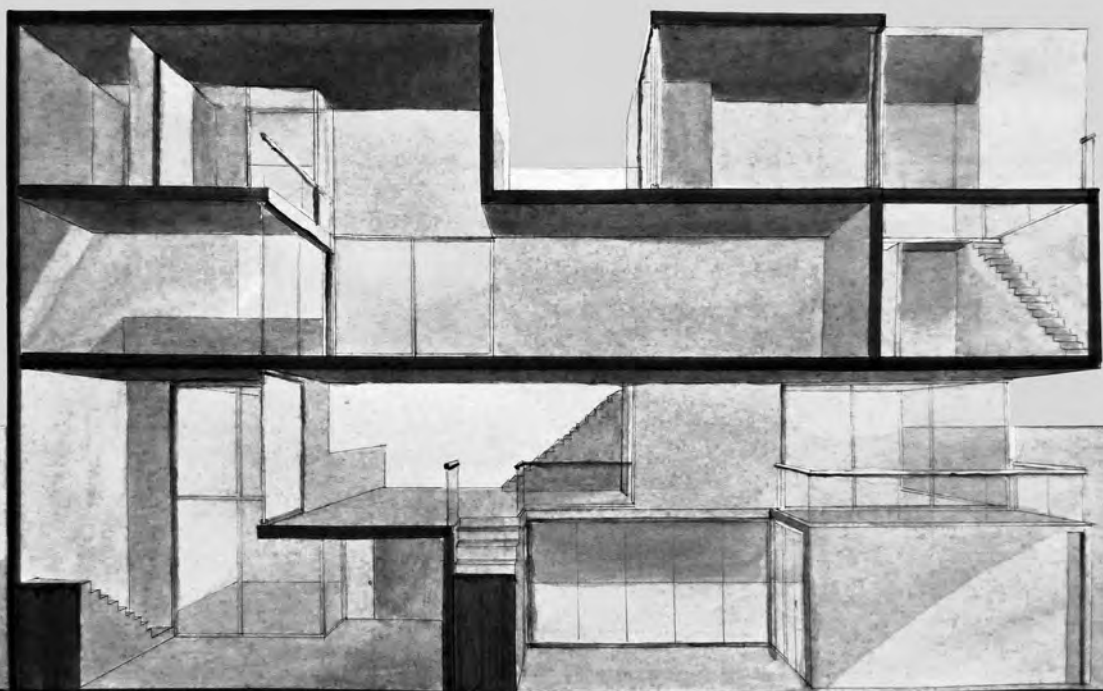
⁹ Ver Deleuze, G., Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux. Capitalisme Et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions De Minuit.

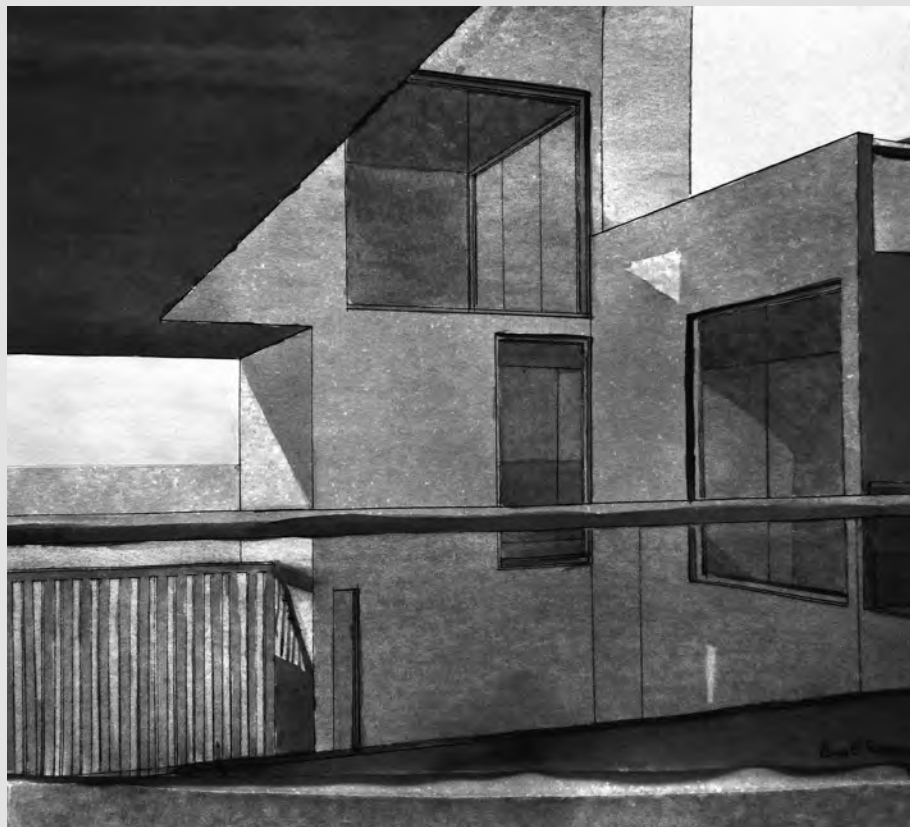
TALLER LEMA

LUZ -ESPACIO -MATERIA- ARQUITECTURA

SANDRA BARCLAY

El taller busca la experimentación con el espacio, tomar conciencia de él es muy importante para su aprendizaje. Inicialmente se plantea visitar un espacio existente de manera que los alumnos cuenten con esta práctica. Luego realizan sus propios espacios mediante ejercicios, tanto en dibujos, maquetas como proyectos. Al contar las variables podemos lograr que se concentren en la fluidez, la claridad y la experimentación espacial, tomando como eje fundamental la luz. Los proyectos trabajados se desarrollaron bajo la cota cero como sobre la cota cero, permitiendo a los estudiantes procesar espacios diversos con necesidades totalmente distintas. Dirigieron el taller Sandra Barclay, Jorge Draxl y Pauline Ferrer.





Vista interior del proyecto 4 Talleres (4x T). Ana Pumacayo.
Izquierda: Corte fugado del proyecto 4 Talleres (4x T). Ana Pumacayo.

DESDE EL INTERIOR

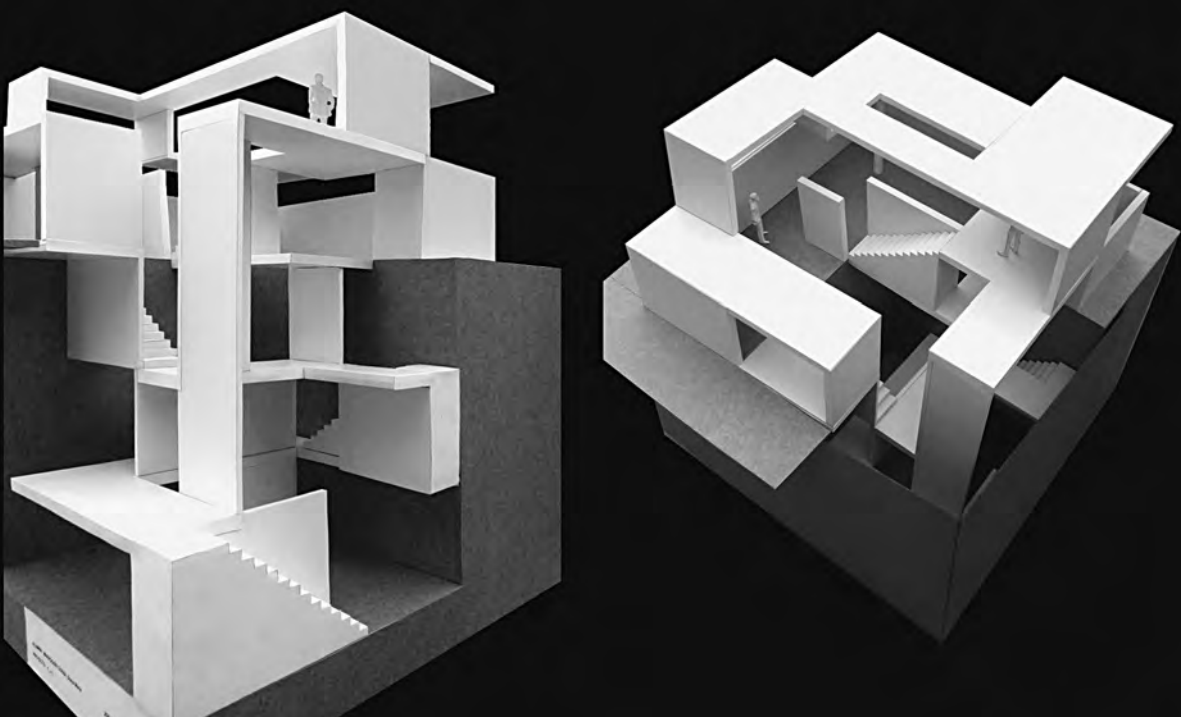
Inmersión violenta en el espacio interior, tomar conciencia de él, aprender a observarlo, aprender a definirlo, modelarlo, controlarlo. Pensamos que este manejo del espacio es importante adquirirlo al inicio de la carrera y se pueda convertir en una herramienta de diseño para trabajar cualquier proyecto independientemente de la escala, programa o ubicación.

EL ESPACIO (INTERIOR) EXISTE

La visita de la casa Santillana es una gran experiencia. En un primer momento se trata de confrontar a los

alumnos con una espacialidad altamente cualificada, compleja y dinámica. No a través de imágenes sino estando dentro, teniendo la experiencia de recorrer el espacio, de sentir el espacio, tomar conciencia de que el espacio que habitamos se puede modelar, es la génesis de la arquitectura, este precede al contenedor.

Una segunda visita a una obra del arquitecto Ciriani, el Centro Residencial en San Felipe, nos confronta al espacio exterior cualificado que nos contiene y nos invita a quedarnos. Un espacio público exterior de gran dimensión con capacidad de poner en relación distintos edificios con escalas diferen-



Vistas de la maqueta 1/25 del proyecto +1/-1. Diana Marroquín.

tes entre sí e integrar al mismo tiempo las calles peatonales, la plaza y el parque.

¿Cómo nos apropiamos de lo que hemos recorrido? ¿Cómo lo registramos en nuestra memoria? Lo dibujamos, tratando de observar y no simplemente mirar, tratando de preguntarse ¿qué es lo que nos interesa dibujar, qué es lo que nos impacta, qué es lo que nos emociona? La elección del punto de vista es esencial, es parte de las primeras decisiones que se tomarán en el ciclo.

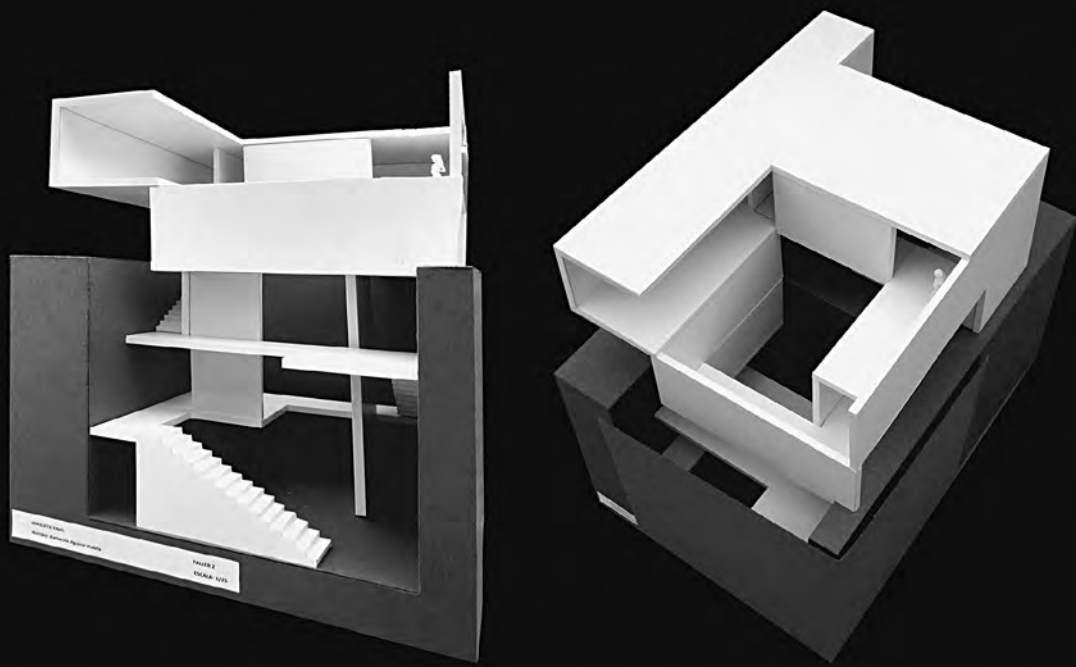
EL ESPACIO (PROYECTADO) EMOCIONA

El inicio del trabajo proyectual surge a través de la maqueta en 1/25. Una

escala que nos permite estar dentro, imaginarlo, definirlo, modelarlo.

Se trata de constituir una secuencia de espacios con un número limitado y limpio de elementos (planos verticales, planos horizontales, columnas redondas y la luz) para poder concentrarnos en la espacialidad de esta secuencia.

Abordamos dos estrategias opuestas en este primer ejercicio, la primera intentando atrapar la luz a través de la materia, trabajamos el MENOS UNO. Un vacío definido bajo la cota de nivel 0.00. dentro del cual una secuencia de espacios de estar y de trayecto son organizados recorriendo los tres niveles bajo la cota.



Vistas de la maqueta 1/25 del proyecto +1/-1. Katherine Aguirre.

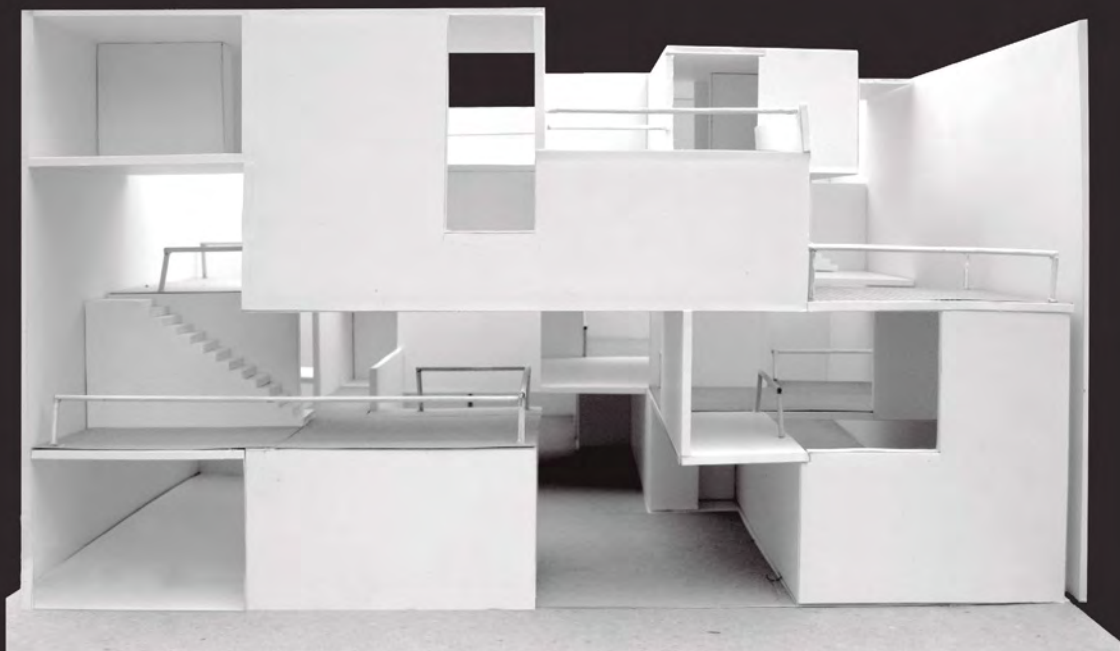
La segunda tratando de protegernos de la luz con la materia, trabajamos el MÁS UNO. Un vacío indefinido sobre la cota de nivel 0.00 dentro del cual una secuencia de espacios contenidos debe de organizarse teniendo como objetivo establecer una relación estrecha espacial con el MENOS UNO.

Reducimos las variables para que puedan concentrarse en definir una secuencia de espacios de estar y espacios de circulación que conforman el recorrido arquitectónico. El programa, la función, la ubicación, el entorno son variables que acompañan e intervienen a la hora de tomar decisiones pero no son los ejes estructuradores de los espacios.

El trabajo de la definición de los es-

pacios bajo distintas configuraciones como fluido, comprimido, dilatado, fugado, contenido, vertical, horizontal así como la secuencia entre estos son los temas principales en este primer ejercicio. Nos concentrarnos en el manejo de la luz sobre la materia, en la sensación espacial que producimos, en la emoción que la arquitectura puede ocasionar en un recorrido.

La búsqueda paciente se hace en maqueta, en tres dimensiones, y la eficacia del espacio modelado se verifica en perspectiva. En una secuencia inversa los alumnos deben representar los espacios creados en la maqueta en planos en 1/50 tomando conciencia del significado de cada una de las líneas, sean estas continuas o punteadas.



Maqueta 1/25 mostrando permeabilidad desde la calle. Proyecto 4 talleres (4x T). Adriana Bedoya.

EL ESPACIO (MODERNO) CONECTA

El espacio moderno es fluido, continuo y conecta, pone naturalmente en relación a los espacios y sus habitantes y al mismo tiempo puede controlar todos los distintos grados de intimidad necesarios.

El trabajo del vacío es esencial para lograr esta fluidez, es a través de este que los espacios se conectan, se relacionan entre sí.

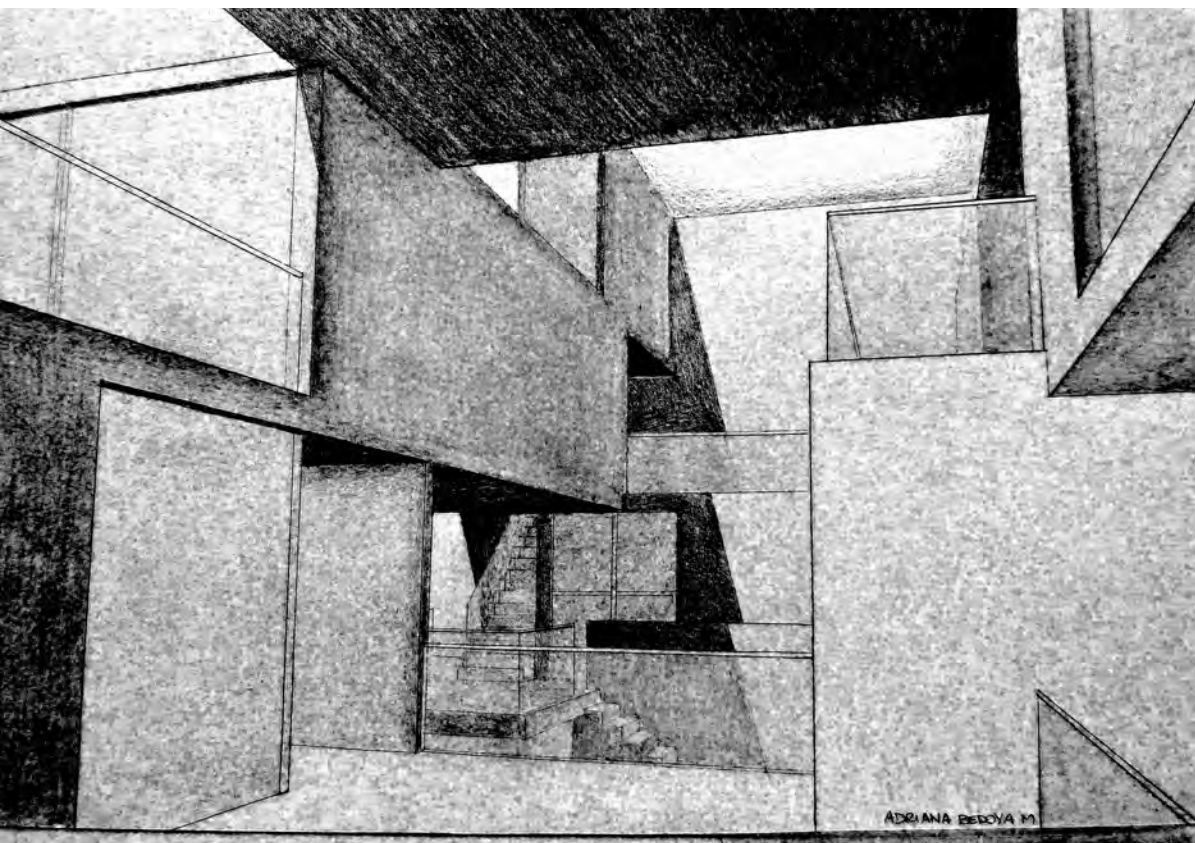
Y para constatarlo trabajamos en un lote muy reducido el engranaje de cuatro talleres para artistas.

La experimentación permitió a los participantes definir con claridad el

concepto de espacio en los diferentes niveles del proyecto programado. En un primer momento la principal variable es el trabajo del engranaje entre estas cuatro células, una quinta como espacio común y el recorrido arquitectónico que las une.

La secuencia de maquetas / perspectiva / planos se mantiene, buscando trabajar con una amplia diversidad de configuración y relación de estos elementos.

En un segundo momento trabajamos la configuración de la célula y su funcionalidad, así cada taller debe contar con un espacio de trabajo en doble altura, con un espacio de prolongación



Perspectiva mostrando la permeabilidad. Proyecto 4 Talleres (4x T). Adriana Bedoya.

exterior sin techar y otro techado, con un espacio para dormir.

Los espacios comunes para los cuatro artistas son un espacio de exposición interior, un espacio de café, un espacio de encuentro con techado exterior, un espacio de encuentro exterior sin techar y el recorrido arquitectónico que une a todos los elementos al interior del lote. Este recorrido se desarrolla como una sucesión de espacios de recorrido y patios o terrazas, espacios semipúblicos y privados buscando que a cada taller se llegue de una manera particular y única desde la calle.

La relación entre los cuatro talleres se da a través del vacío, que constituye

en sí un paisaje construido, cuidando que se cumplan las condiciones óptimas de iluminación y de relación de intimidades de cada unidad. Este paisaje construido a su vez vuelve al proyecto en un edificio permeable desde la calle revelando así el espacio de ingreso y los espacios exteriores comunes al interior del lote. Es así que a modo de constituir nuestro contexto se arma LA CALLE, conformada por la organización sucesiva de todos los proyectos alrededor de un espacio público lineal. Esta calle resultante tiene la particularidad de gozar de un alto grado de permeabilidad de las edificaciones hacia el espacio público haciéndonos imaginar una ciudad más amigable.

PROGRAMAS COMPLEJOS PARA LA CREACIÓN Y DIFUSIÓN ARTÍSTICA

ANTONIO GRAÑA

El proceso de diseño de un edificio complejo como un canal de TV o un Instituto de Arte implica el entendimiento de sus más íntimos funcionamientos programáticos y constructivos. En el Taller de Diseño del octavo nivel, dirigido por el arquitecto Antonio Graña, se enfrentan a ello mediante un proceso de análisis crítico y experimental. Los alumnos estudiaron de manera crítica todo lo correspondiente a las normativas y requerimientos de estos programas, planteándose la mejor manera de abordarlos. También debían evaluar la ubicación dentro de la trama urbana y sus implicancias. A continuación se desarrolló el proyecto, tanto en la expresión del edificio como en su proceso constructivo que va de ida y vuelta: entre lo general y lo específico; apela a la capacidad de síntesis y deducción de los estudiantes, usa las herramientas que se pueda tener a mano. Participaron como docentes Juan Manuel Gutiérrez y Pablo Salcedo.



Durante el taller se puso especial énfasis en los temas de análisis y planeamiento urbano así como en el desarrollo arquitectónico de un programa complejo. Se propone una investigación y análisis de la zona asignada desde las variables de carácter urbano. La información se procesó en equipos mixtos conformados por integrantes de los niveles siete y ocho. El resultado de esta etapa de investigación dio lugar a la selección de un terreno o área de trabajo y a un programa arquitectónico, detallando los servicios y facilidades para un Canal de Televisión

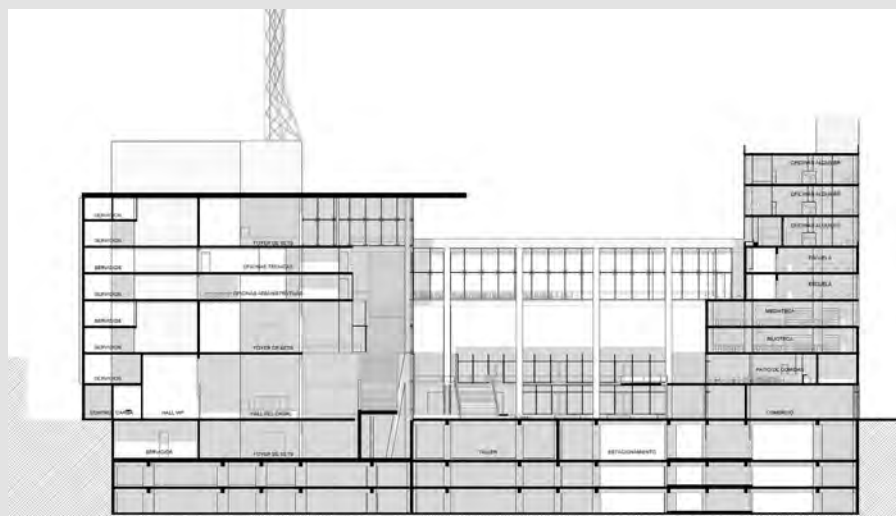
y un Centro de Educación y Producción Multimedia en Lima.

El análisis permitió responder adecuadamente al programa desde la especificidad de cada componente estudiado, el que se complementó con la definición de una propuesta urbana que contempló todas las implicancias que la zona exigía. La etapa de investigación fue paralela a la elaboración del programa arquitectónico final, enumerando los servicios y facilidades con que debía contar esta sede.

CANAL DE TV: VERÓNICA AGUIRRE VELARDE

El proyecto se ubica en el distrito La Victoria, entre la avenida Solidaridad y la avenida Villarán. Consta de un canal de televisión, acompañado de usos complementarios (escuela y oficinas de alquiler). Se propone un canal abierto donde se permita que el espacio público forme parte del mismo. Se crea distintos niveles para diferenciar las actividades del canal, comerciales y del público en general.

La organización se basa en tener dos bloques respondiendo a cada uso, los cuales se conectan con una cafetería-mirador en un nivel superior. En medio de ambos, en los primeros niveles, se encuentran el comercio, auditorio y set exterior. El edificio del canal contiene los sets, por tanto, se prioriza la circulación del público a los mismos, se genera la idea de que el paseo hacia ellos es una manera de “lucirse” y “ser vistos”. Se convierte en edificio de recorrido, construido por escaleras y losas.



Corte transversal del proyecto. Se muestra el volumen correspondiente al canal de TV y el volumen de la escuela y las oficinas de alquiler. Alumna: Verónica Aguirre.

Izquierda: render del proyecto Canal de TV, ubicado en el distrito de La Victoria.
Alumna: Verónica Aguirre.

El programa incorporó las necesidades que tiene una sede de TV según las condiciones especificadas en proyectos existentes en nuestro medio y en ejemplos estudiados de distinto origen, por ejemplo: áreas para concentraciones públicas, anfiteatro y espacios exteriores ad hoc para uso público y eventos. Hall de ingreso y recepción. Oficinas administrativas. Oficinas técnicas. cuatro salas de conferencias y/o reuniones. Estudios, sets de televisión, ambientes de edición y producción, ambientes y áreas

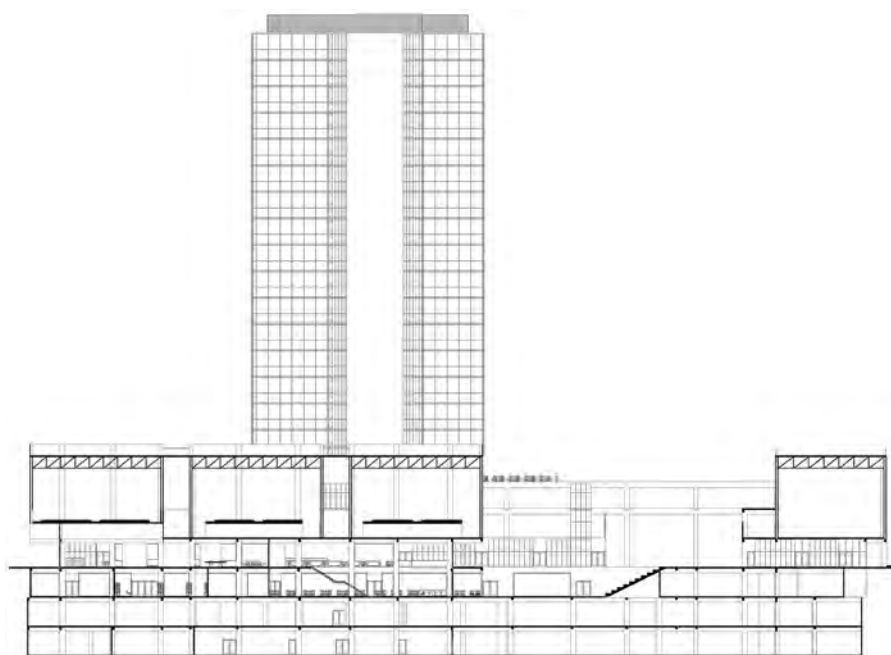
de apoyo. Set principal, shows en vivo, auditorio para 300 personas. Sala de proyecciones (cine) 80 personas. Biblioteca. Cafetería. Áreas de servicio: salas de máquinas, vestidores y servicios higiénicos, depósitos y almacenes; carga, descarga y patio de maniobras. Estacionamientos de acuerdo a RNE.

LAS COMPETENCIAS DEL TALLER

Los objetivos fueron orientados a formar las competencias trazadas por la Facultad

CANAL DE TV: LUCÍA WEILG LA TORRE

Una inquietud desde el comienzo del proyecto fue cómo convertir a un set de televisión en un medio de comunicación más cercano a su audiencia, con un espacio físico de representación e integración. Por este motivo, se planteó el canal de televisión como un lugar de encuentro y de carácter público. Se tomó como referencia los recorridos urbanos existentes que conectan: 1_Zonas comerciales [Real Plaza + Wilson + Polvos Azules], 2_Zona cultural [Museo de Arte + Parque de la Reserva], 3_zona de trámites [Palacio de Justicia].



Corte Longitudinal del proyecto. Se muestran los sets de TV y el hall de ingreso. Alumna: Lucía Weilg.

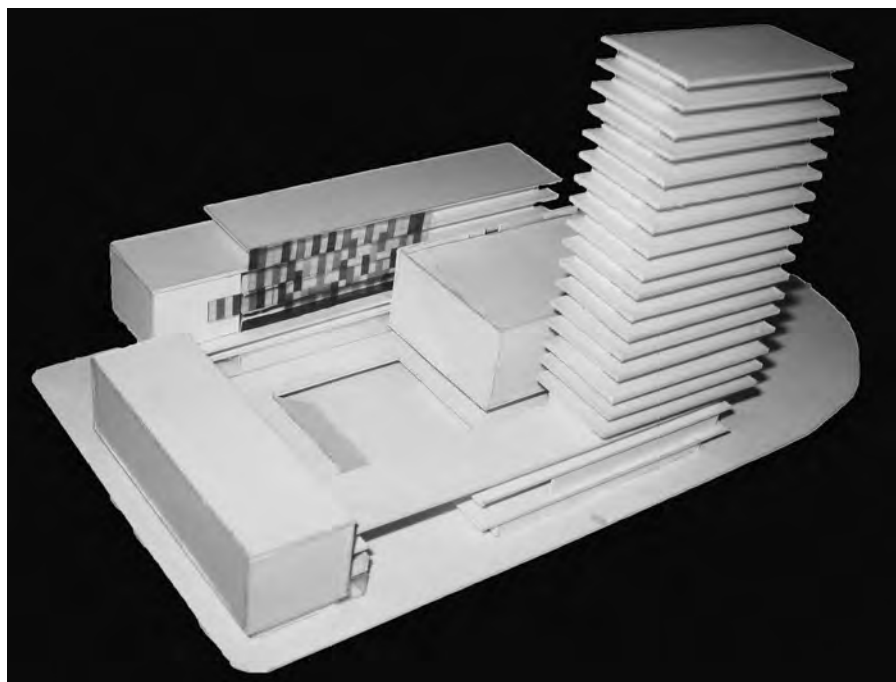
de Arquitectura para este nivel, en las que se requería profundizar en las teorías urbanas, ambientales, constructivas y estéticas, mediante su discusión y ampliación en el proceso de diseño arquitectónico. Los alumnos tuvieron la oportunidad de hacer una síntesis de los conocimientos adquiridos en los cursos teóricos llevados hasta el sexto ciclo de la carrera.

Se fomentó la creatividad e iniciativa promotora a partir del conocimiento de la ciudad: el medio ambiente y las tecnologías de

construcción vigentes. Se buscó sensibilizar a los alumnos en la apreciación de los procesos sociales y económicos y su reflejo en la creación de infraestructura urbana.

El taller propicia entonces la formación en la disciplina arquitectónica, dando a los alumnos la oportunidad de elaborar una forma de aproximarse al proyecto –una metodología– propia, y de resolver sus proyectos hasta el nivel de los detalles necesarios para aprehender todo el proceso de producción.

El programa del canal se organiza en forma de C, el edificio lateral contiene los servicios y las dos barras, los sets. De modo que se garantiza un funcionamiento eficiente. El programa complementario [Escuela audiovisual + Torre de oficinas] se encuentra separado hacia el frente de la avenida Grau. El espacio principal es el hall, el cual articula dos plazas públicas [una interior y otra exterior]. La idea de este hall es que sea un espacio para múltiples usos que permita un público variado y con diversas opciones de entretenimiento.



Maqueta del Canal de TV. Volúmenes en forma de “C” configuran un espacio público interior.
Alumna: Lucía Weilg.

Las exigencias del taller fueron similares a las que se presentan en la práctica profesional y se trata de desarrollar la capacidad de trabajo individual y en equipo para resolver problemas complejos.

Es importante capacitar al estudiante para enfrentar programas de mediana y alta complejidad, a través del desarrollo de un proyecto de arquitectura durante el ciclo, con variadas condicionantes de diseño e importante envergadura.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

Se inicia con un análisis de la zona de los terrenos asignados desde enfoques y disciplinas diversas y por grupos. Cada cual tuvo la obligación de ilustrar al resto del taller respecto al tema desarrollado. Se organizaron eventos y charlas relacionadas con los temas de estudio. Como conclusión de la etapa de análisis, los grupos diseñaron sus propuestas de solución global. A partir de sus propuestas, cada alumno en-

INSTITUTO DE ARTE: KAREL VAN OORDT

En un ejercicio de introspección y de investigación del tratamiento del arte en Lima se concluyó de que el contemporáneo tiene una condición de ambigüedad y transformación muy grande, todo puede ser consumido como arte, volviendo el concepto de un quehacer cotidiano más que una situación de esfuerzo particular o de inspiración, el arte es un proceso inacabado. Sumado a la ubicación del proyecto y como nexo de ciudad entre el malecón y la playa generan la propuesta arquitectónica final.

El proyecto decide ocultar gran parte del programa debajo del suelo y producir una plataforma que vincule el uso público de la escuela con la bajada a la playa. Las aulas generales son observadas hacia abajo desde la plataforma y la parte de las especializaciones hacia arriba desde la misma.

Una sola barra de alturas variables se opone al edificio de viviendas preexistente (se adosa a la de los estudiantes), forma un ducto de aire entre ambos volúmenes aprovechado por la piel de la barra que capta energía del viento que sopla perpendicular al acantilado para suministrar una porción del gasto energético del edificio y de las luminarias del paseo público. La plataforma desciende por el acantilado entre los talleres personales y un borde de comercio acompaña la llegada a un puente gastronómico y de escaparates que termina en un pequeño muelle y puerto dotados de servicios metropolitanos.



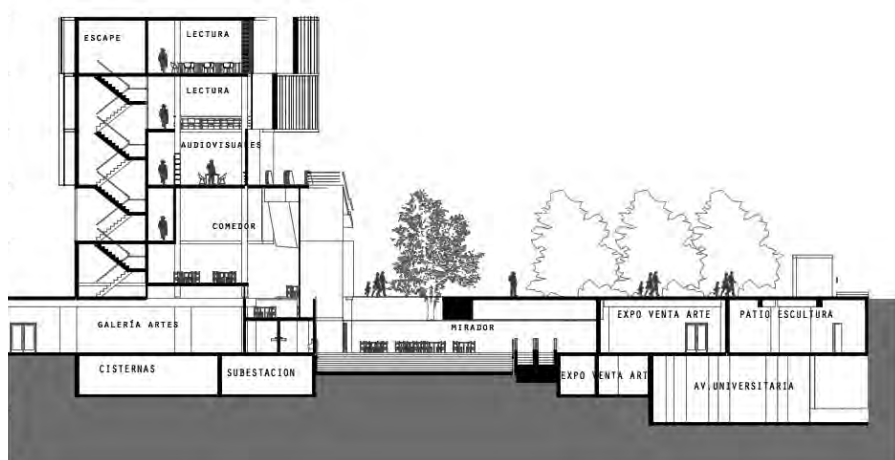
frentó el diseño individual en varias etapas sucesivas. Las críticas de los avances permitieron ajustar el proceso de diseño. En este ciclo se dio mucho énfasis a las críticas, que fueron individuales y colectivas.

Se exigió la participación de cada alumno en las críticas y discusiones del taller. Se hizo una calificación de la participación en clase. Se calificó también la calidad de presentación. Grupalmente se generó una propuesta urbana y una volumetría, que

luego individualmente cada alumno desarrolló siguiendo el contenido del programa. En el aspecto de diseño individual, el estudiante elaboró una propuesta a la mitad de ciclo, que se refería al diseño del ESPACIO PRINCIPAL.

Este desarrollo contempló lo siguiente:

Ubicación: dentro del conjunto arquitectónico proyectado. Relación volumétrica, espacial y en planta.



Corte transversal del proyecto. Se muestra el programa enterrado en la plaza y el volumen longitudinal que contiene parte del programa. Alumno: Karel Van Oordt.

Render de la Escuela de Arte situada en el acantilado de la Costa Verde. Alumno: Karel Van Oordt.



Acceso: identificado (principal y secundarios). Ubicación de puertas en relación a las circulaciones (desde el exterior hacia el interior).

Cierre: contra el exterior (cuando el espacio principal es interior). Tipo de material del cierre (muro – vidrio – etcétera).

Dimensión apropiada: en planta, distribución de funciones (zonas de control – recepción – espera – etc.). En corte (espacio – cubicaje de aire – elevaciones interiores – etcétera).

Estructura: de construcción, sistema constructivo (columnas – placas – etcétera) De la organización del espacio o espacios (interrelacionales). Conceptual (verticalidad – horizontalidad – monumentalidad – austeridad espacial – interactividad interior – exterior).

Circulación: definida (en planta según funciones: cuántos ascensores – escaleras). En corte (dentro o fuera del espacio, etcétera).

Materialidad: de los componentes (color – naturaleza). Condición de uso estructural

INSTITUTO DE ARTE: BÁRBARA REYES CAÑAS

El proyecto idílico surge a partir de la búsqueda de ayudar a completar los espacios dedicados a la enseñanza del arte y a la promoción de actividades culturales. De esta manera, el proyecto está emplazado en el litoral de Lima, en la desembocadura de la avenida Brasil y la llegada hacia el mar. Logra que el lugar no solo sirva como un punto focal adicional al circuito de las escuelas de arte y espacios culturales, sino que también funcione como conector entre el medio natural, de esparcimiento, que sería el acantilado, la playa, el mar y el medio artificial, que sería la ciudad.

Render de la Escuela de Arte. Se muestran las terrazas que tienen vista hacia el litoral. Alumna: Barbara Reyes.



– enchape – transparencia, etcétera.

Forma: ortogonal – orgánica – mixta – triangulizada o diagonal – etc. A qué responde (resultado constructivo o intención formal determinada).

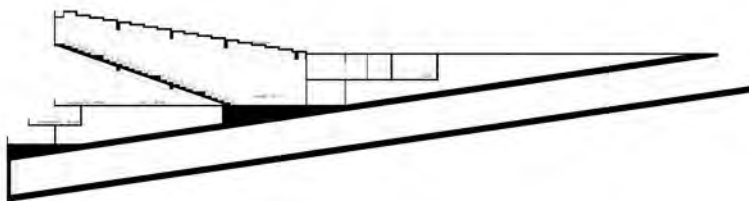
Detalle: encuentros de elementos (en pisos – techos – paredes – mamparas). Escaleras y puentes (barandas).

Relación con el conjunto: desde el exterior (calle – plaza). Con los interiores (cómo distribuye el flujo).

A la última entrega se le acompañaron todos los documentos trabajados por el taller: borradores y entregas previas, al pedido de planos completos y maqueta. Este proceso se elaboró luego de los exámenes parciales para lo cual se presentaron los planos y maquetas del “Espacio principal” antes descrito. En la última entrega se introdujo todo lo desarrollado durante la primera parte de 1 ciclo en especial los detalles que definían el espacio principal. Esto contribuyó a mejorar la profundidad de la presentación final.

El proyecto busca generar un corazón, un centro, dedicado al fomento cultural de la ciudad, permitiendo el flujo de personas a través de una serie de espacios públicos como el auditorio y las salas de exposiciones, que finalmente conducirán hacia el mar.

Flanqueando este corazón cultural dedicado a la ciudad, se desarrolla la escuela estatal de artes, la cual divide los estudios generales por una parte y las facultades por otra, todo sin perder la conexión tanto visual como física entre todas las partes del proyecto.



Corte transversal del proyecto. Aparece el auditorio sobre el cual se sitúa una plaza elevada que conecta con la plaza principal. Alumna: Barbara Reyes.



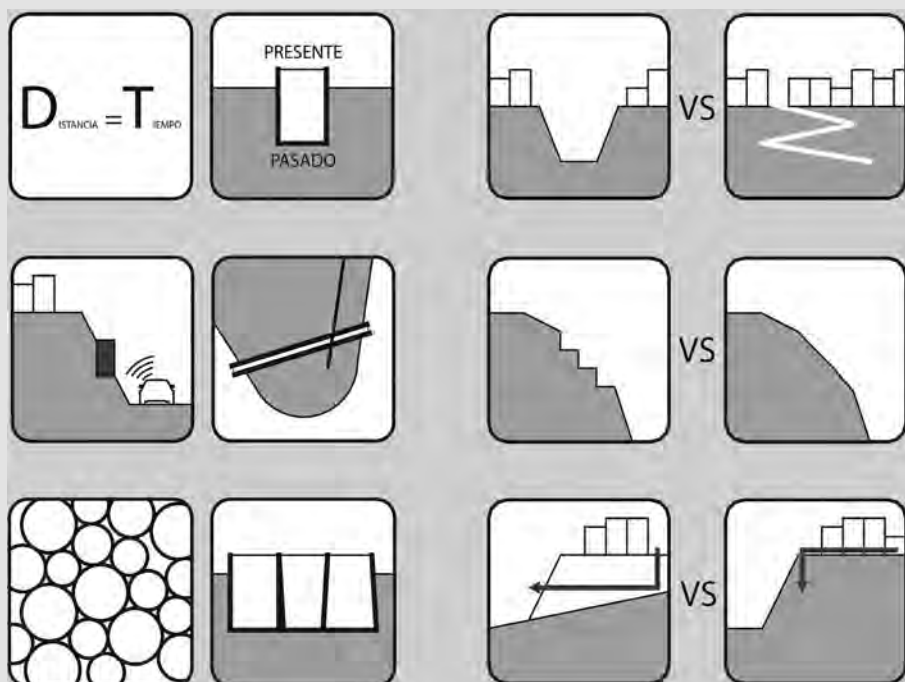
Render de la Escuela de Arte, vista desde la calle. Alumna: Barbara Reyes.

An aerial photograph of a coastal city, likely Lima, Peru. The image shows a steep cliffside overlooking the ocean. On the cliff, several large, cylindrical concrete structures are arranged in a cluster, representing the proposed museum site. A road with cars runs along the base of the cliff, and a modern building is visible on the right side of the image. The text 'MUSEO DE PALEONTOLOGÍA COSTA VERDE LIMA' is overlaid on the image in a large, bold, white font.

MUSEO DE PALEONTOLOGÍA COSTA VERDE LIMA

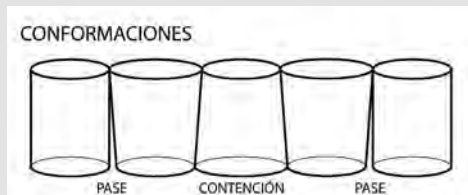
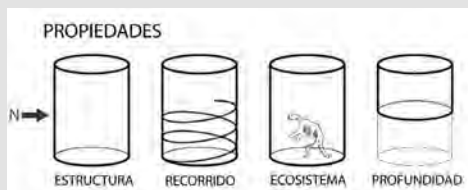
MARTÍN MONTAÑEZ

Presenta un museo de paleontología en la Costa Verde, Lima, Perú, en donde es posible apreciar los estratos y sedimentos acumulados a lo largo de millones de años. La masa del acantilado es un elemento que permite medir el tiempo. En este PFC se propone un método constructivo que vaya acorde con las particularidades del terreno y, a su vez, posibilite descender al generar cavidades en las cuales se puedan exponer las piezas. Para ello se plantea el uso de unidades cilíndricas que absorban los esfuerzos laterales de compresión, generando en determinada posición espacios de recorrido entre ellos. Dirigió el taller Jean Pierre Crousee, lo acompañaron los docentes Cinthia Watmough y Alfredo Benavides.



Diagramas de las estrategias proyectuales.

Izquierda : Fotomontaje del conjunto que muestra la ubicación del proyecto en una de las bajadas de la Costa Verde.



Diagramas: Cilindros. Propiedades, variaciones y conformaciones.

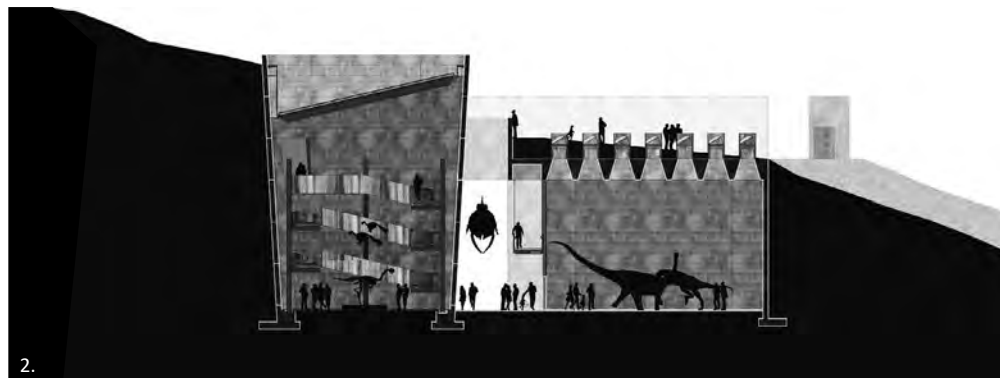
Si se presta atención a las caras de los farallones de la Costa Verde es posible apreciar una serie de líneas y texturas, producto de los estratos y sedimentos que se han ido acumulando en millones de años. Por ello, la masa del acantilado es un elemento que permite medir el tiempo. Así pues, se puede hacer un recorrido vertical por las diferentes eras geológicas comenzando desde la parte baja, en donde se encuentran depositados los sedimentos más antiguos, y terminar en la parte alta de la ciudad, la cual representa el presente.

PROGRAMA

A partir de esta observación se decidió hacer una investigación que permita relacionar esta particularidad del acantilado con un hecho o situación afín a las ciencias geológicas. Como resultado, se concluyó que la paleontología, ciencia que estudia los seres



1.



2.

1. Corte Longitudinal del proyecto, que atraviesa los cilindros de concreto.

2. Corte transversal del proyecto. Se muestra la zona de los cilindros y el volumen de servicios separados por el tajo abierto.

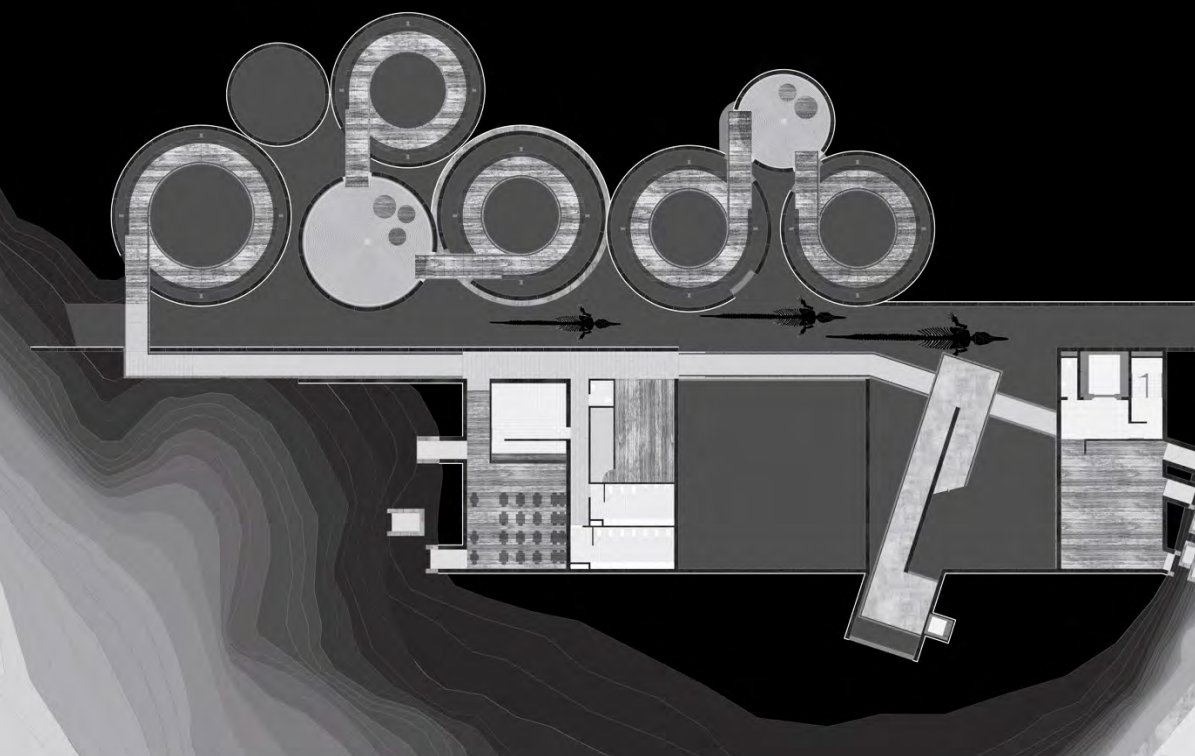
vivos que habitaron nuestro planeta en eras pasadas, ofrecía los elementos necesarios para vincular el estudio del pasado con los acantilados de la Costa Verde al enfatizar las épocas extintas en su composición morfológica.

La siguiente etapa de la investigación se centró en conocer la situación de la paleontología en el país. Se descubrió que el Perú posee una de las mayores diversidades de fósiles en América, es posible encontrar una amplia variedad de especies extintas desde Piura hasta Puno.

Se propuso la creación de un museo que pueda acoger las piezas más valiosas en un espacio que permita comprender en perspectiva histórica la evolución de las especies extintas, con la verticalidad de los acantilados de la Costa Verde como herramienta de medición temporal.

LUGAR

La elección del lugar se realiza a partir de una serie de premisas. La más importante es ubicar el museo en una de las bajadas de la Costa Verde sin irrumpir en el acantilado pues ello significaría no solo la transformación del lugar sino también un atentado para la composición de los farallones que han sido labrados por la naturaleza durante millones de años. No obstante, todas las bajadas han sido transformadas durante la implementación de la pista de la Costa Verde, por lo que resultan lugares ideales para intervenir, no se atenta contra una morfología natural sino contra andenes construidos en la década de 1960. Por otra parte, la presencia de la pista en la Costa Verde facilita la accesibilidad al lugar sin tener que afectar las calles de las zonas residenciales, la misma bajada funcionaría



Planta general del Museo de Paleontología. Disposición de los volúmenes cilíndricos, el tajo abierto y la zona de servicios.

eficientemente como llegada al museo, pues al tener una sección importante, no resultaría un problema el manejo de flujos. Finalmente, la ubicación del museo generaría un recorrido prolongado desde la ciudad que lo disociaría de la trama urbana, con lo cual aquel sería percibido como un lugar y no como un edificio más.

Se concluyó que la Quebrada de Armendáriz es el lugar ideal para la ubicación del museo. Así pues, las principales características de la Bajada de Armendáriz son: su excelente accesibilidad, tiene nodos y paraderos importantes a poca distancia, la ausencia de programas consolidados en ella como el resto de las bajadas, lo cual genera desde el inicio de su descenso un aislamiento de la ciudad más prolongado, y una topografía amigable puesto que posee laderas menos verticales y superficie suficiente para acoger un edificio.

ESTRATEGIA

Una vez establecidos estos parámetros se propone un método constructivo que vaya acorde con las particularidades del terreno y que, a su vez, posibilite descender al él generando cavidades en las cuales se puedan exponer las piezas. Con ello se produciría un contexto en el cual las piezas estarían expuestas en espacios referenciales acordes con su tiempo. Así mismo se toma en cuenta que si bien el acantilado posee buena resistencia a cargas portantes, este igualmente ejercerá cargas laterales sobre el edificio. De la misma manera, se considera un hecho frecuente la composición del acantilado con desprendimiento de tierra y piedras, sobre todo en casos de sismos o vibraciones. Para ello se plantea el uso de unidades cilíndricas que permitan absorber los esfuerzos laterales de compresión, lo que gene-



Render exterior del conjunto en el que se observa el tajo abierto y la plaza de tubos enterrados.

ra en determinada posición espacios de recorrido entre ellos. A su vez, al ser elementos verticales, estas permiten trazar diversas profundidades de acuerdo a lo que se expondrá en su interior produciendo niveles de aislamiento y escalas que permitan diferenciar periodos geológicos. Cada cilindro acoge un ecosistema extinto y, en su interior, una circulación vertical que lleva de la parte más profunda a la superior o viceversa.

DISEÑO

Con los elementos del edificio definidos, se inició el diseño de este. Para ello se decidió ubicar los cilindros de manera tal que narren la relación de ecosistemas y antigüedad en que se encuentran unas piezas respecto a otras. Para poder generar un recorrido entre los cilindros se propone alterar la sección de algunos, convirtiéndolos en cóncavos y convexos, con lo cual se podría generar pases entre ellos y así acceder a espacios de transición en las

salas. Se suman cilindros patio como lugares de descanso y exposición al aire libre dentro del recorrido. Una vez establecidos los cilindros en el terreno, se tiene una contención de la parte alta de la ladera. A partir de ello se plantea ubicar en la parte baja un bloque de servicios que aloje el hall de ingreso, un área de exhibición temporal para exposiciones itinerantes, servicios para los visitantes, laboratorios, depósitos para la colección y una zona de abastecimiento que se comuniquen con la vía de la quebrada. Con ello se propone una dualidad entre el bloque de salas que funciona como contención y el bloque de servicios, sin tener que soportar esfuerzos laterales, se compone con áreas ortogonales que permiten una mejor funcionalidad para acoger espacios servidores.

EDIFICIO

Todos los caminos llevan a uno solo que desemboca en un corredor, compuesto por un muro y un tajo abierto,



Render de la vista interior de uno de los cilindros de concreto.

que a su vez conduce a una plaza ubicada encima del bloque de servicios del edificio. Esta plaza posee una serie de tubos enterrados que permiten al usuario ver hacia abajo las piezas alojadas en la sala de exposiciones temporales, funciona también como un atrio y conforma un espacio público. Para acceder al museo se puede descender por medio de escaleras o un elevador que va mostrando los estratos durante el recorrido con la finalidad de familiarizar al visitante con lo que va a encontrar en el museo.

Desde el hall se accede al corredor de distribución, en él se elige qué sala visitar para empezar el ascenso y descenso por los cilindros. Si bien los patios son lugares de descanso y exposición de piezas al aire libre, su función principal es acoger a los grupos guiados antes de ingresar a la siguiente sala y, de esta forma, mantener un orden entre los diversos grupos de visitantes. Las piezas expuestas se ubican en los muros de cada cilindro de

manera cronológica, mientras que la infografía se sitúa en una barra que se encuentra a lo largo de toda la espiral y funciona a su vez como una gran línea de tiempo recorrible.

REUTILIZAR

Ricardo Bofill demostró la versatilidad de los cilindros hace más de 30 años, cuando en Barcelona reutilizó unos silos que almacenaban cemento para ubicar sus oficinas en ellos. Con esto se demuestra que es completamente factible hacerlo. En el edificio se plantea generar lo inverso, el cilindro que funciona como edificio tal vez pueda actuar como un silo en un futuro lejano. Las posibilidades son muchas como la de, por ejemplo, ser utilizados como tanques de agua de una planta desalinizadora cuando dentro de 200 años el planeta se quede sin agua dulce, sin que esto tenga que afectar una transformación importante de la volumetría y el paisaje de la Costa Verde.



SOMBRERERÍA Y GUARDERÍA CELENDÍN CAJAMARCA

GUSTAVO GHEZZI

Tejer sombreros de paja es el oficio más importante del pueblo de Sucre, en Celendín, Cajamarca. Sin embargo, a las tejedoras no les resulta una actividad de progreso. Su condición artesanal y tradicional requiere de un intermediario que completa el proceso. Estas mujeres deben cuidar de sus hijos menores y llevar a cabo sus labores domésticas. El proyecto busca ser el espacio que posibilite el desarrollo sostenible de la labor de tejer sombreros al eliminar al intermediario y dar valor agregado al producto final. Además proporciona una guardería para que puedan dedicarse a sus tejidos sin alejarse de sus niños. PFC dirigido por Jean Pierre Crousee, participaron los docentes Cynthia Watmough y Alfredo Benavides.



Fotomontaje del proyecto. Vista del umbral que delimita los momentos del proyecto, desde la plaza. Izquierda: Fotomontaje que muestra la conexión con el suelo de las tejedoras y la espacialidad del proyecto vinculada al campo.

LAS TEJEDORAS DE CELENDÍN

Las tejedoras de sombreros tienen habilidades que vienen de tiempos milenarios. Requieren de ser atendidos por el Estado para que su producción repunte y se revalorice.

En este sentido el proyecto plantea la creación de una sombrerería que estimule a las tejedoras de Sucre (Celenlín, Cajamarca) con un lugar de tejido, promoción y capacitación.

El objetivo es bajar costos de la materia prima, mejorar la calidad del producto, aumentar los precios de venta y eliminar a los intermediarios.

El arte de tejer sombreros de paja constituye un rubro fundamental en la economía de Celenlín. Tejer uno demora una semana, lo ofrecen en la feria de los domingos.

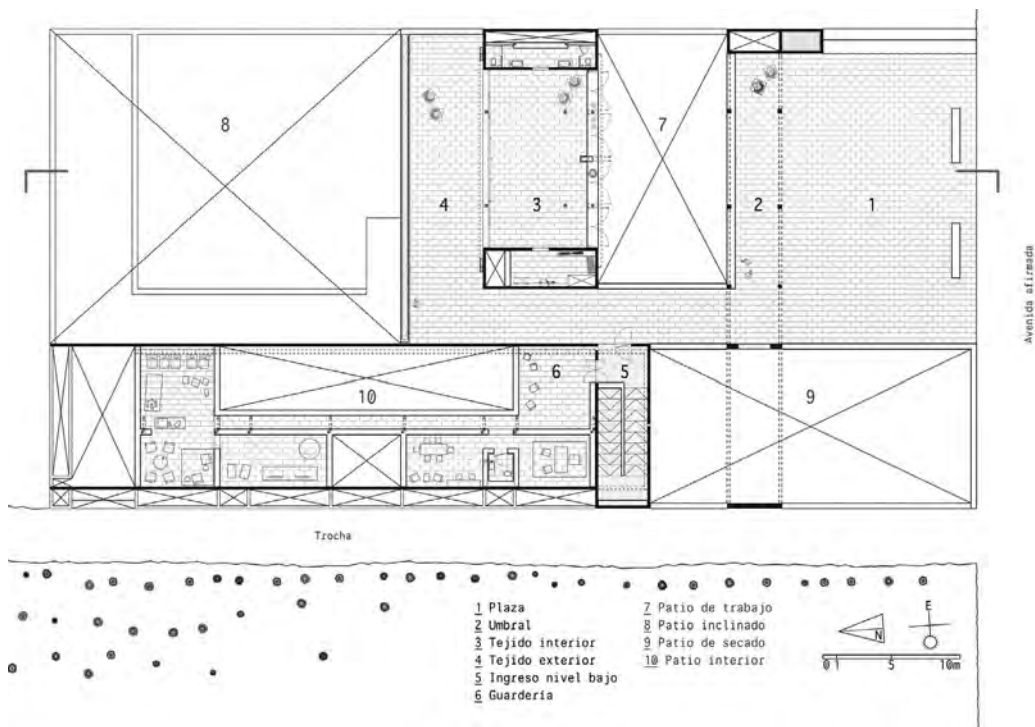
Luego es comprado por un intermediario el cual después de múltiples procesos adicionales lo vende a un

precio considerablemente mayor. Una realidad reiterativa que deja a las tejedoras con un margen de ganancia mínimo, desproporcionado al trabajo realizado.

Una guardería integrada al programa, aparte de los beneficios alimenticios y educativos para el niño, aliviará a las madres tejedoras de las labores relacionadas al cuidado de sus hijos pequeños, pudiendo dedicarse con mayor comodidad a su trabajo. Es un incentivo más mantenerse cerca a sus hijos.

Las condiciones y costos actuales de trabajo de las tejedoras pueden ser considerablemente mejoradas. En ese sentido el proyecto es también una ocasión para que el pueblo se conecte con el trabajo del sombrero y con el campo. Una oportunidad de realización partiendo de sus propias habilidades.

Por la condición artesanal y tradicional del acto del tejido del sombrero, la



Planta general del proyecto que muestra la disposición de volúmenes y su relación con los patios interiores y la plaza de ingreso.

arquitectura que albergue su desarrollo debe permitir potenciar y conservar su tradición.

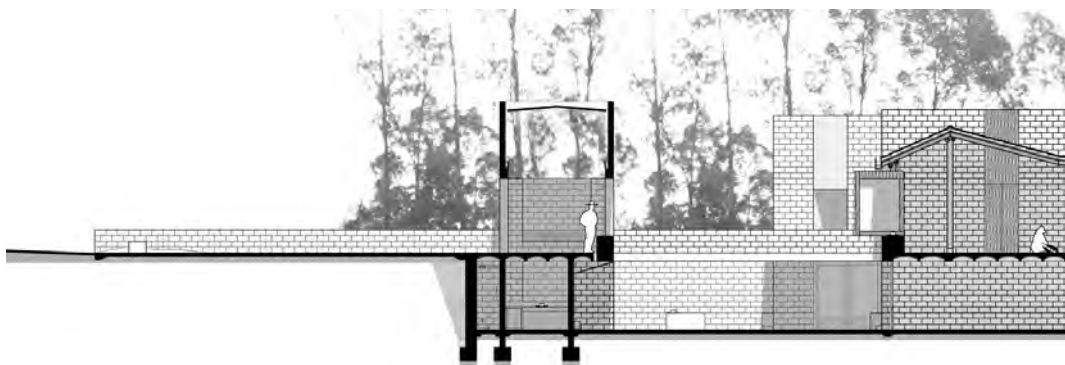
Al momento de tejer, hay una fuerte conexión con el suelo, convirtiendo la plataforma en un lugar que permite sentarse a tejer.

A nivel de la calle el proyecto se presenta como unos volúmenes similares a los de la trama del pueblo, mientras que en el interior el espacio se vuelve fluido. Así mismo se plantea usar sistemas constructivos con tecnologías

locales. Plataformas, vacíos, muros portantes, techos de estructura ligera. Lo que dará como resultado un equilibrio entre la masa y la ligereza.

Hay particular énfasis en la escala 1:1, la escala en la que se vive el edificio. Cada material, bloqueta de concreto, teja, madera de eucalipto tiene diferentes momentos según la distancia a la que se esté.

La bloqueta de concreto se fabrica *in situ*; es material, espacio, exterior, interior, estructura y contención. Se



Corte longitudinal del proyecto que muestra el vínculo entre la plaza, el umbral, el patio de trabajo, las zonas de tejido y el patio inclinado.



Fotomontaje del proyecto. Vista desde el umbral y su espacialidad hacia la zona de tejido interior y el patio de trabajo, distinguiéndose las partes públicas, semipúblicas y privadas.

reutiliza la teja usada localmente en techos inclinados.

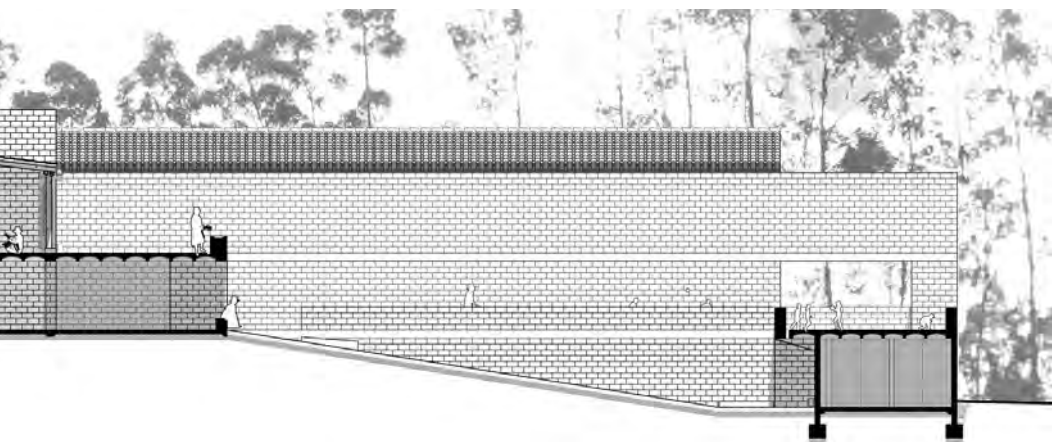
La madera de eucalipto, abundante en el pueblo, se usa para la estructura ligera de los techos. A la técnica tradicional de construcción de techos se le da un quiebre.

Las partes públicas, semipúblicas y privadas se distinguen mediante vacíos, plataformas y un umbral. Las plataformas y vacíos forman patios; estos son uno inclinado, uno interior, uno más aislado y tranquilo donde el

sombrero descansa, y otro más activo lugar para el trabajo del sombrero. El umbral en la plaza pública funciona tanto para generar misterio sobre lo que esconde atrás así como para marcar los momentos del proyecto.

Hacia el pueblo, el proyecto se presenta como una plaza y un umbral; el edificio llega prácticamente a desaparecer.

El umbral sirve para proteger la plaza de las inclemencias del clima. La actividad pública no termina si comienza





a llover, las personas se protegen bajo el umbral.

A medida que uno entra al proyecto, descubre el sombrero, el campo, los patios, la teja, el muro, el eucalipto. Cuando uno se detiene debajo del umbral es recompensado por sombra y espacio. Desde allí se observa el campo a través del espacio de tejido de sombreros.

La guardería se cierra creando un mundo interior único. Es acogedor en donde se esté, afuera o adentro. La presencia del exterior en el interior es medida.

Hay un patio interior en doble altura. Este espacio se ha diferenciado del de la casa y es atractivo para los niños,

brindará mayores posibilidades de aprendizaje y desarrollo.

El edificio debe estar cómodo y feliz con el paso del tiempo. Que tenga buena vejez. El tiempo, el clima y la falta de mantenimiento de sus condiciones originales deben mejorar la integridad del edificio. El clima y el tiempo quedan impresos en el edificio. A cada gota de lluvia que toca el proyecto le espera un recorrido, mediante sistema de canaletas y recolectores de agua.

El proyecto busca que la arquitectura domine lo esencial y lo justo. Se busca que las cosas triviales se conviertan en algo especial. De eso se trata esta propuesta que integra la habilidad y el contexto en espacios adecuados a la producción local.



Fotomontaje del proyecto. Vista del interior del patio de trabajo y su relación con el patio de secado.



Fotomontaje del proyecto. Vista interior de la guardería que muestra el manejo espacial para crear un mundo interior y una conexión controlada con el exterior.



CENTRO COMUNAL MANCHAY

PABLO PAJARES

Manchay está situado en un arenal, la escasez de agua, de vegetación y la extrema pobreza son los problemas más evidentes. Aunque existe red eléctrica, el agua y desagüe están en proceso de implementación. La gran mayoría de su población aún se abastece de camiones cisterna, lo que no garantiza la calidad del agua.

Manchay ha crecido en medio de un paisaje topográficamente impresionante, rodeado de cerros y grandes depresiones dejadas por las antiguas canteras. El proyecto propone un espacio para la comunidad como un taller gigante en beneficio de la gente. Con gran flexibilidad de usos, sea de reunión, enseñanza y ocio, además de reforzar el trabajo colectivo. También fomentaría el comercio debido a la expectativa generada por la presencia de un parque y las actividades vinculantes. PFC dirigido por Reynaldo Ledgard. Participaron los docentes Sharif Kahatt y Felipe Ferrer.



Render de la ubicación del proyecto en el actual vacío de la cantera. El gran parque y el volumen de servicios para la comunidad.

Izquierda: Render de la Vista frontal del proyecto.

EL TERRENO

Por la inaccesibilidad del lugar y la situación topográfica, esta zona se vuelve desolada y aislada haciendo de esta cantera un vacío negativo. La intención de las autoridades actuales es realizar un “eco parque” entendido como un lugar verde con piscinas recreativas.

¿Cómo se podría generar en la zona un espacio verde de calidad, tan buscado, y sea capaz de mantenerse en un ambiente carente de agua?

La realidad de Manchay también deja en claro que hay una ausencia total de espacios públicos donde la gente pueda realizar diferentes tipos de actividades, y se fomente vida en comunidad que ya existe pero que no está potenciada.

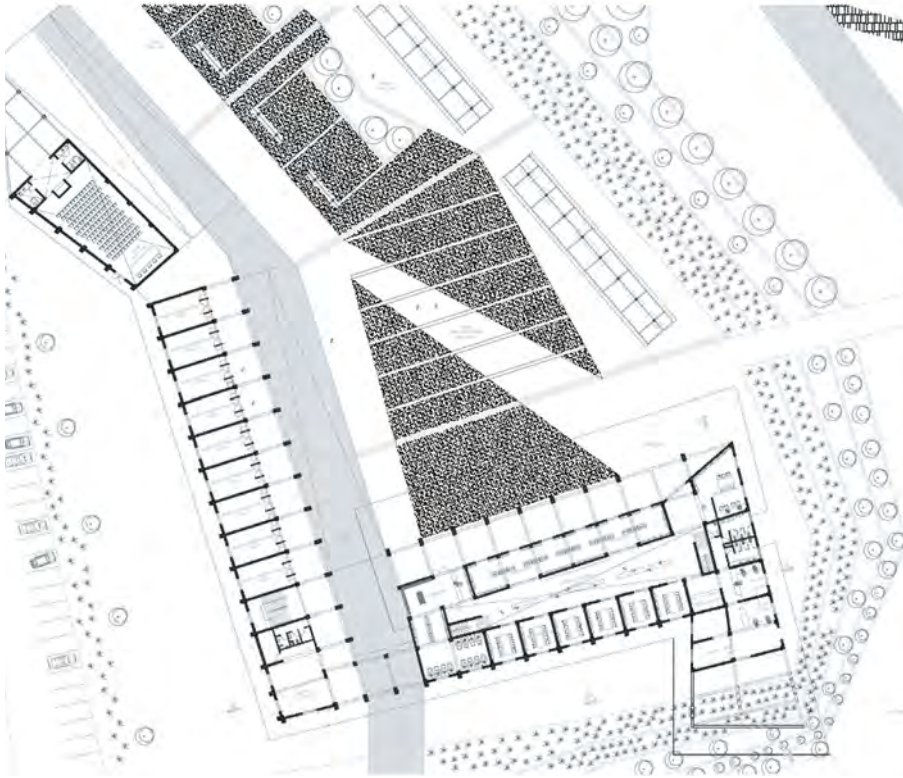
La situación del nodo permite que a ciertas horas mucha gente se encuen-

tre en la zona a la espera de transporte o la salida del colegio. Sin embargo el encuentro se da en un punto que no puede ofrecer nada por su situación de vacío.

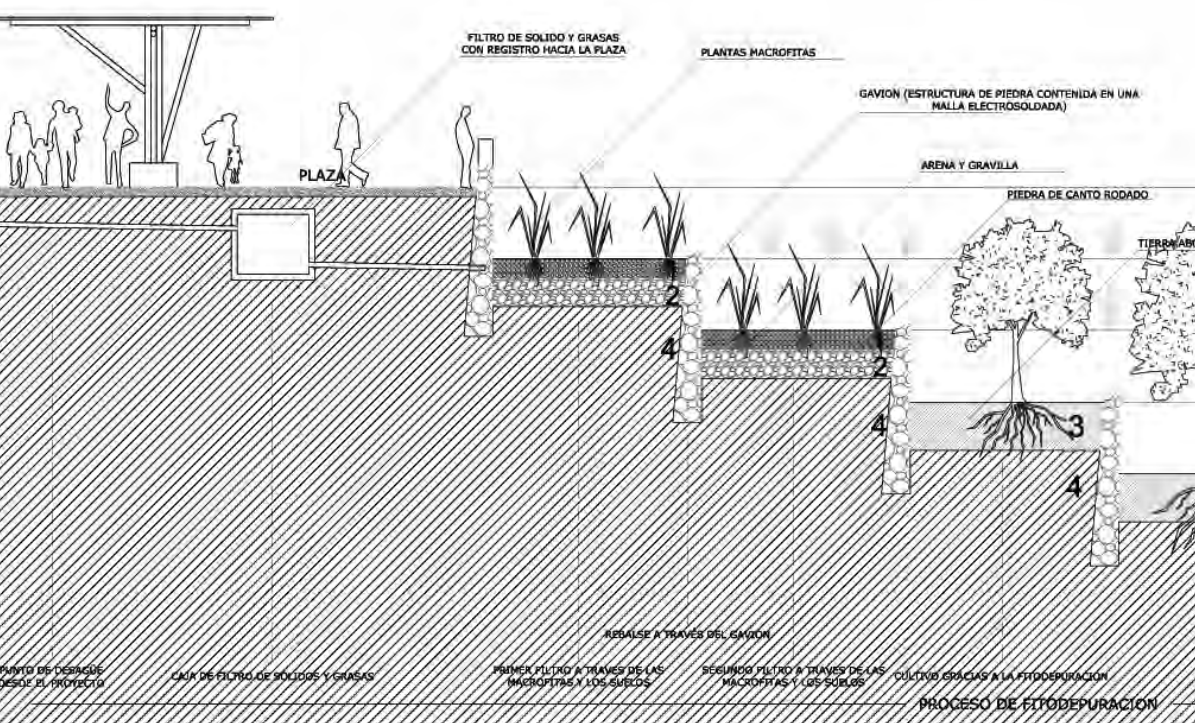
El proyecto alberga un lugar para la comunidad que se convertiría en un taller gigante dirigido a sus pobladores, espacios que permitan la flexibilidad de usos, para reunión, la enseñanza o el ocio, reforzando el trabajo en comunidad.

También fomentaría el comercio debido a la expectativa generada por el parque.

El parque basado en la fitodepuración (humedales artificiales) configuraría un paisaje que explica su origen en las etapas superiores de la vegetación encargada de filtrar el agua residual de los usos de mayor capacidad en los alrededores, el colegio, el centro parroquial y zonas de vivienda.



Arriba: Planta general. Disposición en “L” del volumen de servicios para la comunidad que enmarca la plaza del proyecto.
 Abajo: Detalle del tratamiento del parque. Muestra el proceso de fitodepuración a través de terrazas, según el cual se puede desarrollar el parque en la cantera





Corte del proyecto. Usos comerciales/definidos en el primer nivel y usos flexibles en el segundo nivel, reflejado en la materialidad.

Y conforme se baja, la vegetación se vuelve mayor porque el agua ya estaría apta para el riego.

El parque en sí sería un taller abierto sobre reciclaje de aguas y cultivo de frutales, el proyecto un espacio para la realización de todo tipo de talleres, actividades culturales y de ocio y a su vez la conexión entre el barrio que se encuentra en una cota más alta y el parque en la parte más baja.

El primer paso requería delimitar el área que tenía el suelo de relleno y por lo tanto debía protegerse de cualquier invasión, esta área se convertiría en el parque. El proyecto sería un conector

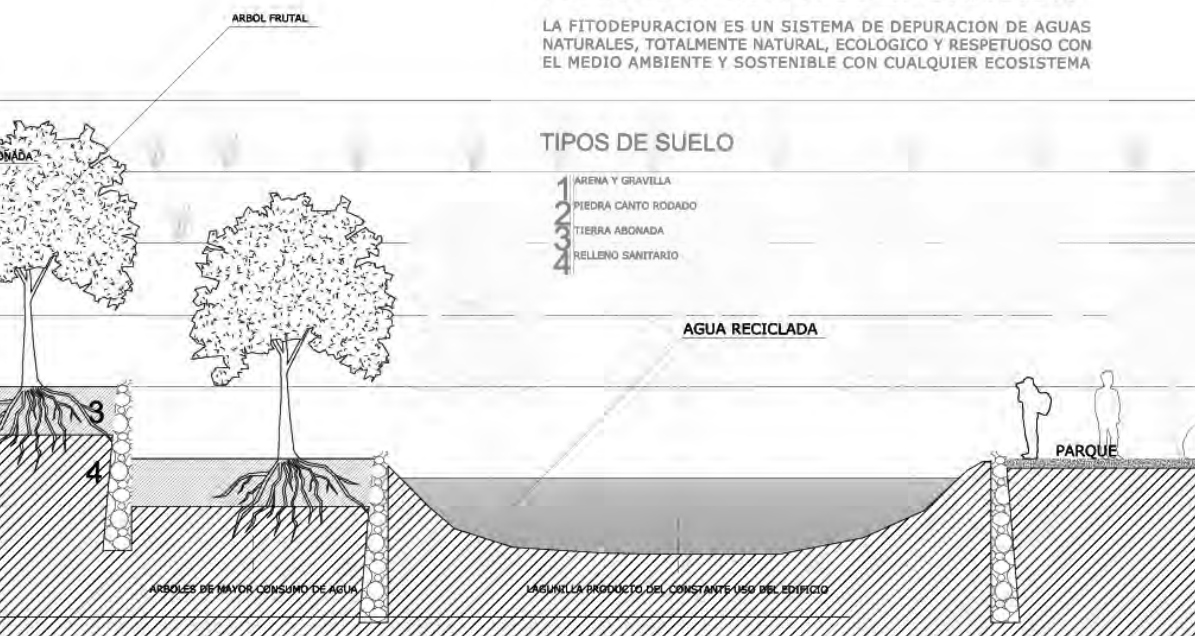
y un delimitador de esta plaza, ubicada en el suelo de la cantera aprovechando su situación límite para poder mirar hacia el parque y la plaza.

La vía trazada por los camiones para extraer los materiales se usa de conector con la zona de la plaza y el parque en la cantera en la actualidad.

Formando una L con el edificio lograba que aparte de enmarcar un área de plaza, el edificio pudiera expandirse a esta de distintas formas, incentivando usos mayores de ferias o reuniones que pudieran gestarse en el centro demandando más espacio.

TERRAZAS DE FITODEPURACION

LA FITODEPURACION ES UN SISTEMA DE DEPURACION DE AGUAS NATURALES, TOTALMENTE NATURAL, ECOLOGICO Y RESPETUOSO CON EL MEDIO AMBIENTE Y SOSTENIBLE CON CUALQUIER ECOSISTEMA





Un primer nivel tendría un programa más rígido, conectando con el nodo un S.U.M. cerrado, usos comerciales, una pequeña biblioteca y un centro de investigación medio ambiental que vigile y opere en el parque.

En el segundo nivel se ubicarían aulas para uso variado en una barra y en el volumen principal una gran área para uso de talleres; hacia el parque una biblioteca de paso que aproveche la vista y al final de este y en semivolado un S.U.M. con la vista panorámica del parque.

La construcción del proyecto también podía ser una actividad educativa que dejara algo más en las familias involucradas, nuevas opciones de trabajo o también para uso personal.

El bambú es llamado el acero vegetal por sus propiedades estructurales y su buen desempeño en construcciones antisísmicas.

Es un material muy sostenible porque estas plantas crecen muy rápido y alcanzan la madurez para ser forestadas más aprisa que cualquier otra madera. Asimismo, es un material económico, de fácil manejo y excelente para el medio ambiente.

El proyecto entonces tiene un segundo piso protegido por una estructura de bambú que da la flexibilidad de usos que se busca.

Con este material, el deseo de hacer del proyecto un trabajo complejo en comunidad se vería fortalecido porque se podría capacitar a mucha gente para



Vista interior del volumen de servicios para la comunidad, que muestra el trabajo estructural en bambú.

que aprendan a trabajar con bambú. Y se les estaría dando opciones de trabajo en un área con mucho potencial a futuro.

Además el conocimiento del trabajo en bambú permitiría aplicar a viviendas precarias que muchas veces son construidas sin ningún conocimiento técnico.

CONCLUSIONES

Es una gran posibilidad transformar pequeñas iniciativas existentes en Manchay en un proyecto de mayor envergadura, materializándolas, incrementando sus beneficios.

La importancia del proyecto es que revalora el lugar, lo enmarca.

La arquitectura es síntesis, es asimi-

lación, es también sensibilidad para recoger y concretar ideas. Es un espacio vacío, visto como negativo dentro de la ciudad con un potencial que le permite aportar al lugar donde se encuentra.

Se requiere entender un material y cómo se construye, llevar a la realidad un esfuerzo arquitectónico desde las posibilidades de los materiales, su construcción y el entorno social al que involucra.

La arquitectura es un acto optimista por naturaleza. Creer que las cosas pueden ser mejores, imaginarlas y trabajar en busca de una realidad donde el hombre se sienta más a gusto es en concreto el objetivo de este proyecto.

ABSTRACTS

CONTEST LIBRARY OF FACULTY OF CIENCES, ARCHITECTURE AND ENGINEERING – PUCP/ PAGE 04 /The contest for the new site for the library of the Faculty of Science, Architecture and Engineering of the PUCP asked for a new building able to house the collections of each specialty, study rooms and a room for meetings. The contest brought together professors and graduate collegiate. And it sought to create a reflection about the university library and its proper insertion within the campus. The winner was the team of architects Rodolfo Cortegana and Patricia Llosa.

FOURTH INTERNATIONAL CONTEST FOR ILAFA ARCHITECTURE STUDENTS-PERU/ PAGE 18/We present in this issue the winners of the national stage of the International Contest of ILAFA Steel Design for Architecture Students; on its fourth edition in Peru called for teams from different universities in Latin America. The first place has been awarded to the students from the PUCP Carlos Chauca, Daisuke Izumi and Paola Pelaez, who participated under the guidance of the architect Luis Rodríguez Rivero. It was an opportunity to look at the new perspectives and innovative force of young architects. It posed the challenge of designing an intermodal station that solves the multiple streams into a major highway interchange in the city. The contest explores technological and design innovations with steel, using it to produce opportunities for improvement. Sustainability, design efficiency and creativity in the use of materials were the main axes of the contest.

URBAN WORKSHOP: LIMA'S METRO, "PRESENT AND FUTURE" / PAGE 26/ From January 16 to January 27 the Faculty of Architecture and Urbanism of the PUCP held the Urban Workshop: Lima's Metro, "Present and Future." The event sought to create a space for discussion and proposals from the academic scope, about the effects of the urban mass transportation system. It is necessary for society to raise awareness about the advent of the great transformations we are suffering due to the insertion of the different mass transportation systems which in our case are the electric train and the Metropolitan. It was intended to generate proposals for urban restructuring and new dynamics in the metropolis.

A FEDERATED CENTER AND THE FAU LIFE /PAGE 32/ The Federation of Students of the Faculty of Architecture and Urbanism of the PUCP presents a glance on the main activities being undertaken and their importance in the student movement. Activities like the Faculty Week, the interfaculties, the welcoming of the first years among others, aimed to create bonds of brotherhood among the faculty members are students, teachers and administrative staff as well as the community PUCP. Similarly, the representativeness and importance of the federated center is valued by the conductive role of students inside the university and by the ability and effort of its members to generate from their position improvements for the faculty not only academic but also extracurricular. Finally, every student is invited to actively participate in the Federated Center activities.

FOR HER THE BOTTLE: The bottle cap as a tectonic element / PAGE 38/ The students of the course Digital Manufacturing Workshop decided to scan a manufacturing and build a structure generated from the logic of digital manufacturing. The course from which the "For her, the bottle" installation resulted, pursues the intersection between high-tech and low-tech. The city

of Lima, by being in a similar political, social and economic paradigm invites students to meditate on the basic principles of technology.

THE ARTISTIC CONDITION OF ARCHITECTURE AND THE SPACE VALIDITY / PAGE 44/ The dialogue that we present here revolves around the relationship between architecture and art, and the current role of space in this context. Professors of the Faculty Marta Morelli, Paulo Dam and Sandra Barclay, whose workshops and courses address some of these issues, took part of the discussion. Here we transcribe the conversation held with the editor, Luis Rodríguez Rivero

DRAWING, OBSERVATION AND CREATIVITY / PAGE 52 /The course of drawing, observation and creativity was born in 2007 with the idea of developing in architecture students skills contained in the many records and art expression through drawing and working on easels and large paper formats also the handling of charcoal and India ink seeking the discovery of new points of view in terms of space, the composition of the volumes in the plane or format and the differentiation of the line that refers to the valuation of the same.

IMAGE OF THE CITY THROUGH THE PAINT. /PAGE 58/Víctor Humareda and Enrique Polanco /PAGE XX/The approach to the work of both artists about the city was based on an analysis of his most representative works, which portrays a Lima that is not static, equal or defined, but full of contrasts, overlaps and multiplicity of people. Lima talking about many things at the same time, expressing itself and showing what it is actually made of. The urbanist plans the city, intervenes in its growth, density, disposition, but the city reveals itself and gives contrary turns, grows by wherever it can and never stops moving. It behaves as a complex and diffuse system.

ARCHITECTURE THROUGH ART: Processes and controversies/PAGE 70/ During the process of this research we had the opportunity to talk to Alex Angeles, Fernando de Szyszlo, Ramiro Llona and Elio Martuccelli, artists with training in architecture with whom we addressed the issues of relationship and tension between art and architecture as well as their own ways of dealing with projects.

URBAN SPACES IN PERUVIAN FILMS / PAGE 82 / The cinema has always been linked to the representation of the city space as a backdrop. Since its inception, cinema has sought to represent the situation of a time and to develop a feeling from the mind and memories of viewers, but also as a critical load. As a story, visions of cities are built seeking to register the imaginary of a community, playing events to remember. A city can be represented as it is, as a documentary, unlike a fiction film where the director is free to represent a city or a reality following its own conception. This research investigates the relationship between architecture and city, using this mean of representation and the parallels between reality and the creation of new environments that helps build a cinematographic and urban story of Lima in the second half of the twentieth century.

DIMENSIONS OF AUDIOVISUAL SPACE/ PAGE 94/ Architecture, due to its many levels of interpretation, interacts and feeds on its cultural, social and artistic context, working as a sensor that can record the events of

areas even foreign to it. With disciplines such as film and video, it keeps evolutionary, expressive and format ties that goes beyond mere similarities or coincidences. Under these premises, the course Architecture, Film and Video (Architecture 3 Topics) focuses on the relationships between the audiovisual media and the architectonic events. The historic and evolutive approach of films chronologically begins on the late 19th century, having almost 120 years of existence. Since its beginning, theoretical and expressive variants are being revised as well as the practical application of audiovisual formats.

SPACE OF PRESENCE / PAGE 100/The research encourages seeking which architecture generates a theater space in order to answer the question: which is the building for the contemporary theater? The methodology used is based on the theoretical concepts of theater and its space. Based on Grotowski, Barba and Pavis, it suggests that the theater space is defined by the interaction between the audience and the actor, and does not depend on where the play is performed as long as the interaction is present. The Yuyachkani Cultural Center is taken as a study group for its background and importance in the Peruvian theater. Summarizing the work of the group, it analyzes the relationship between space and theater from an architectural point of view.

THE SUPREMACY OF SPACE /PAGE 112/For many architects it is impossible to question the understanding of the discipline of architecture as a spatial creation. Nevertheless, this thinking with just over a hundred years old is not only still a relatively new conception but the architectural speeches in recent decades have been focused on legitimizing new paradigms that are in tune with the phenomena of the contemporary world, centering the essence of architecture in elements ranging from the skin of the building up to concepts from biology and landscape, among other. The formation of the new information society based in the digital era has transformed life and therefore architecture. New ways of communication, mobility and immediacy of information have called into question the most important legacy of the modern architects and historians: Space as essential category of architectural experience. This is the project that poses the Theory of Space course, and this article is a reflection on the subject.

WORKSHOP SAYING: Light-space-material-architecture. /PAGE 120/ The workshop seeks experimentation with the space, it's very important for its learning to take conscience of it. Initially, a visit to an existence place is proposed, so the students can count with this experience. After that, let them develop their own spaces through exercises, as in drawings, models and projects. By counting the variables we can get students to focus on fluency, clarity and spatial experimentation, taking the light as a fundamental axis. The projects involved were developed under the zero bound as well as above the zero bound, allowing students to develop different spaces with entirely different needs.

COMPLEX PROGRAMS FOR ARTISTIC CREATION AND DIFFUSION / PAGE 126/ The process of designing a complex building like a TV channel or an Art Institute inevitably entails an understanding of its innermost

programmatic and constructive performance. In the 8th level, Design Workshop, led by the architect Antonio Graña, faces these issues through a process of a critical and experimental analysis. For these situations, the students have studied in a critically way everything that concerns the regulations and requirements that these programs deserved, considering the best way to confront them. They also had to evaluate the best location and its implications within the urban fabric. Afterwards the project was developed in detail, not only in the expression of the building but also on its constructive process. This process goes back and forth: between the general and the specific, appealing to the capacity for synthesis and deduction of the students, using any tools at hand.

PALEONTOLOGY MUSEUM/PAGE 134/ It presents a museum of paleontology within the context of the Costa Verde: in Lima Peru where you can see the layers and sediments that have been accumulating over millions of years, making the mass of cliff an element that allows the measure of time. Paleontology provides the information needed to link the study of the past with the cliffs of the Costa Verde: by emphasizing the extinct ages in its morphological composition. A constructive method is posed, that suits the characteristics of the land and, in turn, enables descend by generating cavities in order to display the pieces. This presents the use of cylindrical units that allow to absorb the lateral forces of compression, resulting in a certain position spaces for corridors between them

CELENDIN WEAVERS/ PAGE 140 / Weaving straw hats is the most important occupation of Sucre's town, in Celedín, Cajamarca. However, it is not an activity of development for the weavers. Its imminent handicraft and traditional condition where the existence of an intermediary still completes the process. These women must look after their children and perform their domestic labors, for which the project seeks to be the space that allows the activity of weaving straw hats, making it sustainable by taking out the intermediary and by giving added value to the final product. In addition to providing a space for nursery so they can get to weave without being away from their families.

MANCHAY COMMUNITY CENTER/ PAGE 146 / The urban settlement of Manchay is located in the district of Pachacámac, it borders Musa to the north district of La Molina, and with Lurín by its southern border. It is located in a sandy place, the shortage of water, vegetation and extreme poverty are the main issues in Manchay. Although there is electricity, the water and sewer network are still been implemented, which is why most of the population are still being provided by tank trucks, but that doesn't guarantee the water's quality. Manchay has grown in the middle of a topographically impressive landscape: with surrounding hills and large depressions left by the old quarries. The project has a place for the community that would become a giant workshop for people, spaces that allow flexibility of uses for meetings, education or entertainment, strengthening community work. It also would encourage trading due to the expectations generated by the existence of a park and its binding activities.

RESEÑA BIOGRÁFICA DE LOS COLABORADORES

HUBER ARCE, miembro del Grupo Cultural Guamanguensis, Ayacucho desde 1993, fue actor, escenógrafo y director de teatro de niños. En el 2011 obtiene el grado de arquitecto en la FAU PUCP. Ha colaborado en diversos proyectos con la DARS PUCP entre el 2004 y el 2008. En el 2011 junto a Demóstenes Mori obtiene el tercer lugar en el concurso internacional Cinco Espacios Públicos para Barrios Altos organizado por la MML el AECID y el MVCS. Fue arquitecto diseñador en EDDICO SAC (20011 -2012) y actualmente se desempeña como proyectista independiente. **SANDRA BARCLAY**, realizó sus estudios en la URP y en la Eole Nationale Supérieure de París- Belleville (Francia). Se ha desempeñado como docente en la la Eole Nationale Supérieure de París- Belleville (Francia) y desde el 2006 en la FAU PUCP. Es socia principal de Barclay & Crousse (París) fundado en 1994, obtiene distinciones como el Accésit a la mejor obra construida en la IV Biental Iberoamericana de Arquitectura (2004), las menciones del premio Emerging Architecture (en 2001 y en 2003), el primer premio en la X Biental de Arquitectura (vivienda), el premio a la Calidad arquitectónica 2008, el Padis de Cristal a lo mejor del diseño (2005), el primer premio para el Lugar de la memoria de Lima (2009) y el concurso para la Iglesia Catedral de Luren (2009). En Francia, el proyecto de la remodelación del museo Malraux fue seleccionado para el premio francés del l'Equerre d'argent en 1999. **ALESSANDRA CALMELL DEL SOLAR**, arquitecta egresada de la FAU PUCP el 2009, cursa una maestría con mención en paisaje y territorio en la Universidad Diego Portales de Chile, actualmente se desempeña como docente en el curso de Historia y en el área de diseño en la FAU PUCP. **CARLOS DEL ROSARIO**, artista plástico de la PUCP. Pintor grabador, con múltiples exposiciones tanto a nivel nacional como internacional, actualmente se desempeña como profesor de PUCP en cursos de dibujo, con una experiencia de más de 20 años. Ha trabajado en Europa, participó en talleres en París. **STEPHANIE DELGADO**, arquitecta egresada de la FAU PUCP el 2010, ha trabajado en el Museo de Arte de Lima – MALI, en el 2010. Actualmente se desempeña como arquitecta en el estudio Benavides & Watmough Arquitectos y como docente en el área de diseño en la FAU – PUCP. **FELIPE FERRER**, obtuvo una Maestría en la Universidad de Columbia graduándose con honores. En el 2005 empieza a trabaja con Diller Scofidio + Renfro en proyectos que varían desde instalaciones de artes hasta proyectos arquitectónicos. Ha enseñado en la Maestría de Arquitectura Avanzada (AAD) del GSAPP de la Universidad de Columbia y ha sido invitado como crítico en escuelas de Parsons School of Design, Universidad de Columbia, Barnard College y New York Insitute of Technology. Actualmente es profesor de Taller 10 [PFC] y Taller de Fabricación en la PUCP. Obtuvo su título de arquitecto en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas en Lima. En 1997, funda VOid, una oficina multidisciplinaria que maneja proyectos desde instalaciones hasta desarrollos urbanos. **GUSTAVO GHEZZI**, ingresó a la FAU PUCP en el 2006, actualmente se desempeña como arquitecto en el estudio Alexia León y Lucho Marcial y se encuentra terminando sus estudios de pregrado en la PUCP. **ANTONIO GRAÑA ACUÑA**, en 1961 se gradúa de arquitecto en la FAUA - UNI. Entre 1962 y 1963 hace una Maestría en Urbanística, Universidad Degli Studi di Roma, Italia Facolta di architettura, Istituto di Urbanistica di Roma. Realizó trabajos sobre Urbanismo y Planificación Regional en el S.M.U.H, (París). Colaboró con los trabajos para el Plan Regulador de Addis Abeba (1966). Trabaja para la Corporación de Desarrollo de Cumbernauld new town, en Escocia (1967-1968). Miembro del Jurado de la VII Biental de Arquitectura del Colegio de Arquitectos del Perú (1988). Miembro de la

Asamblea Nacional del Colegio de Arquitectos del Perú (1990-1993). Revisor del proyecto de arquitectura del Teatro Municipal de Lima para la Municipalidad de Lima (2003). Desde 1966 a la fecha, es socio principal de la firma de arquitectos COOPER GRAÑA NICOLINI ARQUITECTOS (hoy CGGMS). Ejerció la docencia en FAUA-UNI desde 1966, en el Área de Diseño de la FAU UPC (1998-2002) y desde el 2003 es Profesor Asociado de Taller de Diseño en la FAU PUCP. Premio Hexágono de Oro, en la V Bial de Arquitectura, Primer Premio al mejor edificio de servicios, Edificio de la Sucursal del “Banco Agrario del Perú” en Cusco (1983). Premio Hexágono de Plata en la IX Bial Nacional de Arquitectura y Urbanismo, por el proyecto del “Colegio San Pedro”, en el distrito de La Molina (2000), ambos otorgados por el Colegio de Arquitectos del Perú, los premios le fueron conferidos conjuntamente a los arquitectos Frederick Cooper y Eugenio Nicolini. Diploma de honor y Distinción “Antorcha de Habich”, por su destacada trayectoria personal, académica y profesional, en la Universidad Nacional de Ingeniería (2005). Premio “Theme Development”, en la Expo Shanghai 2010, por el diseño y desarrollo temático del pabellón del Perú, Shanghai, China (2010 – 2011). Diploma de Honor del Colegio de Arquitectos del Perú, por destacada trayectoria profesional y aporte a favor de la arquitectura (2012). ANUSIA KAZMIERSKI, escultura y dibujante. Tiene diversas publicaciones desde 1991. **MELISA MARTELL**, desde el 2005 realiza sus estudios de pregrado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú. **VÍCTOR MEJÍA**, arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura de la URP, Además de desarrollarse en el diseño y la construcción se dedica a la docencia, a la curaduría, a investigar y a escribir, ha publicado diversos artículos en revistas especializadas en arquitectura y cine. Su primer libro “ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines 1987-2007” (2007) fue premiado en la XVI Bial Panamericana de Arquitectura BAQ – 2008. Actualmente concluye estudios en la Maestría en Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es editor de diversas publicaciones, destacadas por la calidad en la forma y la rigurosidad en el contenido. **MARTÍN MONTAÑEZ**, arquitecto egresado de la FAU PUCP en el 2011, trabaja en la oficina Barclay & Crousse arquitectos. Ha participado en diversos workshop a nivel nacional e internacional. **MARTA MORELLI**, egresó de la facultad de Arquitectura de la URP en 1997. En 1999 empieza su práctica profesional en Lima y del 2002 al 2004 trabaja en Washington DC. En el 2005 después de haber obtenido matrícula de honor en el máster de Teoría e Historia de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – UPC, asiste a cursos libres en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Boston, ciudad en la que trabaja y enseña hasta el 2009. De agosto a diciembre del 2009 fue profesora invitada en la universidad del Tecnológico de Monterrey. Dirige K+M arquitectura y urbanismo junto a Sharif Kahatt y es profesora de la FAU PUCP. **PABLO PAJARES MORI**, sustentó su PFC en noviembre 2011, está completando sus estudios en la FAU PUCP y se desempeña como administrador de obra y arquitecto en la Inmobiliaria Torre Mar SAC. **JOSÉ RABANAL**, en el 2009 se graduó de Físico en la UNI. Ingresó a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido presidente del CEFAU en el 2011. **LUIS RODRÍGUEZ RIVERO**, arquitecto egresado de la FAUA UNI, profesor en Talleres de Diseño y de Historia desde 1990 hasta el 2002. Realizó estudios en la maestría de Gestión y Planificación Urbano Regional en la Escuela de Posgrado de la UNI. Se desempeñó como consultor en Arquitectura y Urbanismo en las municipalida-

des de Miraflores (1997) y Barranco (2000-2001). Fue socio titular de la firma Taller de Arquitectura y Urbanismo desde 1996 hasta 2000 y, en adelante, es proyectista independiente. Actualmente se desempeña como profesor en Talleres de Diseño y de Historia y es Director de Estudios de la FAU PUCP. **PETER SEINFELD**, su interés se centra en la experimentación estructural y cómo la tecnología afecta los procesos y la producción arquitectónica. Trabaja en Lima-Perú desde 2009 donde se involucra en proyectos de vivienda unifamiliar y otros comerciales. Entre los años 2004-2009 ha trabajado en estudios de arquitectos como Frank O. Gehry, Gensler y The Jerde Partnership. Esta experiencia profesional lo llevó a especializarse en proyectos comerciales de tipo Mix Use, además de proyectos de vivienda unifamiliar. Fue docente en la facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, y en la actualidad en la facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Reconocimientos: XVI Bienal de Arquitectura Peruana. IX Concurso Nacional de Calidad Arquitectónica CAP 2010-Premio Celima. **JOSÉ SOLDEVILLA**, arquitecto de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú) actualmente estudiante de ENSAPLV (París, Francia) en el programa de DSA Proyecto Urbano, Paisajismo y metropolisación-Metrópolis del Arco Pacífico. Como arquitecto ha participado en varios proyectos en América del Sur (Lima y México D.F.). Ha trabajado en Lima en instituciones públicas como Protransporte y la municipalidad de La Victoria. Desde Francia, en la Agencia Architecture-Studio, en Doha, Qatar participa en el proyecto «Lusail Development», una nueva ciudad para 250'000 habitantes.

EL EQUIPO DE LOS ARQUITECTOS RODOLFO CORTEGANA Y PATRICIA LLOSA RESULTÓ GANADOR EN EL CONCURSO PARA LA NUEVA SEDE DE LA BIBLIOTECA DESTINADA A LAS FACULTADES DE CIENCIA, ARQUITECTURA E INGENIERÍA DE LA PUCP... PÁGINA 4 / ILAFA PERÚ-2011. CUARTO CONCURSO PARA ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA EN EL CUAL ALUMNOS DE LA PUCP OBTUVIERON EL PRIMER PUESTO... PÁGINA 18 / JOSÉ SOLDEVILLA EXPONE EN ESTE ARTÍCULO EL DESARROLLO DEL TALLER URBANO METRO DE LIMA PRESENTE Y FUTURO. EL WORKSHOP PROPICIÓ UN ESPACIO DE DISCUSIÓN Y PROPUESTA... PÁGINA 26 / LAS ACTIVIDADES, REPRESENTACIONES Y SENSIBILIDAD RESPECTO AL CENTRO FEDERADO MOTIVA A JOSÉ RABANAL A DESARROLLAR UNA MIRADA SOBRE EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL... PÁGINA 32 / PETER SEINFELD Y FELIPE FERRER DIRIGEN EL TALLER DE FABRICACIÓN DIGITAL. EN ESTE ARTÍCULO SE REALIZA UNA INTERESANTE DESCRIPCIÓN DEL TEMA: POR ELLA, BOTELLA. LA TAPA DE LA BOTELLA COMO ELEMENTO TECTÓNICO... PÁGINA 38 / CONVERSATORIO: LA CONDICIÓN ARTÍSTICA DE LA ARQUITECTURA Y LA VIGENCIA DEL ESPACIO, REALIZADO POR EL EDITOR LUIS RODRÍGUEZ RIVERO, PARTICIPARON MARTA MORELLI, SANDRA BARCLAY Y PAULO DAM...PÁGINA 44 / ANNA KAZMIERSKI Y CARLOS DEL ROSARIO PRESENTAN EL CURSO DIBUJO, OBSERVACIÓN Y CREATIVIDAD EN EL QUE PROPONEN RELACIONAR ARTE Y ARQUITECTURA CON UN MÉTODO DE DIBUJO ARTÍSTICO Y HERRAMIENTAS PARA DESCUBRIR NUEVOS PUNTOS DE VISTA SOBRE EL ESPACIO, LA COMPOSICIÓN DE LOS VOLUMENES, ENTRE OTROS ASPECTOS... PÁGINA 52 / STEPHANIE DELGADO EXPLORA SOBRE LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA PINTURA. HUMAREDA Y POLANCO. SE APROXIMA A AMBOS ARTISTAS POR LA TEMÁTICA DE SU OBRA QUE VA MÁS ALLÁ DEL FENÓMENO URBANO. ADEMÁS DEL COLOR, TEXTURA Y TÉCNICA CARACTERIZAN SITUACIONES Y PERSONAJES QUE EMERGEN DEL ENCUENTRO DEL PINTOR CON UNA LIMA REAL E IMAGINADA... PÁGINA 58 / ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL ARTE: PROCESOS Y CONTROVERSIAS ES LA INVESTIGACIÓN DE ALESSANDRA CALMELL DEL SOLAR, SU CURIOSIDAD LA IMPULSÓ A INDAGAR SOBRE LOS ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN AMBAS DISCIPLINAS... PÁGINA 70 / MELISA MARTELL DESARROLLA SU INVESTIGACIÓN SOBRE ESPACIOS URBANOS EN EL CINE PERUANO. CON LA SELECCIÓN DE DETERMINADAS PELÍCULAS PLANTEA LA EXISTENCIA DE DOS TIPOS DE CIUDAD: UNA PERIFÉRICA Y OTRA CENTRAL... PÁGINA 82 / VÍCTOR MEJÍA EXPLICA LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO AUDIOVISUAL. ABORDA LAS RELACIONES DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES Y LA ARQUITECTURA... PÁGINA 94 / HUBER ARCE NARRA LAS DIFERENCIAS GENERADAS EN LAS ZONAS ESCENOGRÁFICAS CREADAS POR EL GRUPO DE TEATRO YUYACHKANI EN EL TEMA ESPACIO DE LA PRESENCIA... PÁGINA 100 / MARTA MORELLI SUSTENTA CON LUCIDEZ LA TEORÍA DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO CON EL TEMA LA SUPREMACÍA DEL ESPACIO... PÁGINA 112 / SANDRA BARCLAY DETALLA EL CONTENIDO DEL TALLER LEMA/-LUZ-ESPACIO-MATERIA-ARQUITECTURA. ADEMÁS DE ELLA LO DICTAN TAMBIÉN PAULINE FERRER Y JORGE DRAXL... PÁGINA 120 / ANTONIO GRAÑA RESEÑA EL CAMPO DEL TALLER 8 EN EL QUE SE TRABAJÓ EL DISEÑO DE UN EDIFICIO COMPLEJO COMO UN CANAL DE TV O UN INSTITUTO DE ARTE... PÁGINA 126 / EL PFC MUSEO DE PALEONTOLOGÍA: COSTA VERDE- LIMA DE MARTÍN MONTAÑEZ SE PROPONE UN MÉTODO CONSTRUCTIVO ACORDE CON LAS PARTICULARIDADES DEL TERRENO. ENFATIZA LAS ÉPOCAS EXTINTAS EN LA COMPOSICIÓN MORFOLÓGICA DE LA ZONA... PÁGINA 134 / GUSTAVO GUEZZI DESARROLLA SU PFC SOMBRE- RERÍA Y GUARDERÍA EN CELENDÍN, CAJAMARCA QUE DA OPORTUNIDADES A LAS MUJERES TEJEDORAS A LA VEZ QUE PROPONE UN ESPACIO DE CUIDADO PARA SUS NIÑOS... PÁGINA 140 / EL CENTRO COMUNAL MANCHAY ES EL PFC DE PABLO PAJARES, QUIEN FORMULA LA CREACIÓN DE UN TALLER GIGANTE PARA LA ZONA CON DIVERSOS USOS QUE VAN DESDE LA DIVERSIÓN Y OCIO HASTA EL COMERCIO... PÁGINA 146