

9 772072 105006

A. Revista Arquitectura PUCP
Año 10, n.º 11, Mayo 2018
ISSN 2072 - 1056



A11

EL ESPACIO COMO MATERIA

Proyectos

Fanning 575

Edificio Atenea

Iglesia Sagrado Corazón de Jesús

Aulario de la Universidad de Piura

Edificio Morphology

Nave AGP eGlass

Ensayos

Tres ideas sobre el espacio

El espacio del conocimiento

Reflexiones acerca del espacio

Sobre la fotografía de Edi Hirose

Revista A

Director

Sharif S. Kahatt

Comité asesor

Jorge Francisco Liernur
Joaquín Medina
Josep María Montaner
Eric Mumford
Patricio del Real

Consejo editorial

Frederick Cooper
Jean Pierre Crousse
Paulo Dam
Mariana Leguía
Víctor Mejía
Marta Morelli

Arquitectura PUCP

Decano

Reynaldo Ledgard

Jefe de Departamento

Paulo Dam

Director del CIAC

José Canziani

Secretario Académico

Renato Manrique

Directora de Estudios

Sophie Le Bienvenu

Consejo de Facultad

Sofía Rodríguez Larraín
José Canziani
Pablo Vega-Centeno
Pedro Belaunde
Susel Biondi
Manuel Flores

Consejo de Departamento

Marta Morelli
Luis Rodríguez
Karen Takano

Jefe de Publicaciones

Víctor Mejía

Revista A11

© Facultad de Arquitectura y Urbanismo
© Fondo Editorial
PUCP, 2018

Pontificia Universidad Católica del Perú.
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
<http://facultad.pucp.edu.pe/arquitectura/>
Telf. (511) 6262000, anexo 5580
publicacionesfa@pucp.pe

Mayo 2018
Tiraje: 500 ejemplares

Edición, diseño, diagramación
y revisión de textos:
Arquitectura PUCP Publicaciones

Prohibida la reproducción de este libro por
cualquier medio, total o parcialmente, sin
permiso expreso de los editores.

ISSN: 2072-1056
Hecho el Depósito Legal en la
Biblioteca Nacional del Perú: 20070-00642

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú
Mayo 2018

A11

Revista Arquitectura PUCP

Año 10, n.º 11, mayo 2018

ISSN 2072-1056

3 **El espacio como materia**

Sharif S. Kahatt

7 **Proyecto**

8 Fanning 575

leonmarcial arquitectos

14 Edificio Atenea

K+M Arquitectura y Urbanismo

20 Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús

*Ruth Alvarado, Alfredo Benavides,
Oscar Borasino, Cynthia Watmough*

26 Aulario de la Universidad de Piura

Barclay & Crousse Architecture

32 Edificio Morphology

Talía Valdez + Nomena Arquitectura

38 Nave industrial y oficinas AGP eGlass

V.Oid Architecture

45 **Ensayo**

46 Tres ideas sobre el espacio

Sebastián Cillóniz

52 El espacio del conocimiento

Claudio Cúneo y Andrés Solano

56 Reflexiones acerca del espacio

Mariana Leguía

62 Un país contra la pared:

sobre la fotografía de Edi Hirose

Gary Leggett

67 **Taller**

68 Vías de oportunidades

Juan Villalón

72 CITE del Aguaymanto

Cynthia Romaní

77 **Archivo**

78 La experiencia del espacio.

La idea del espacio en arquitectura
según Paul Linder

Marta Morelli

81 La fuerza de la emoción en la arquitectura

(1945)

Paul Linder

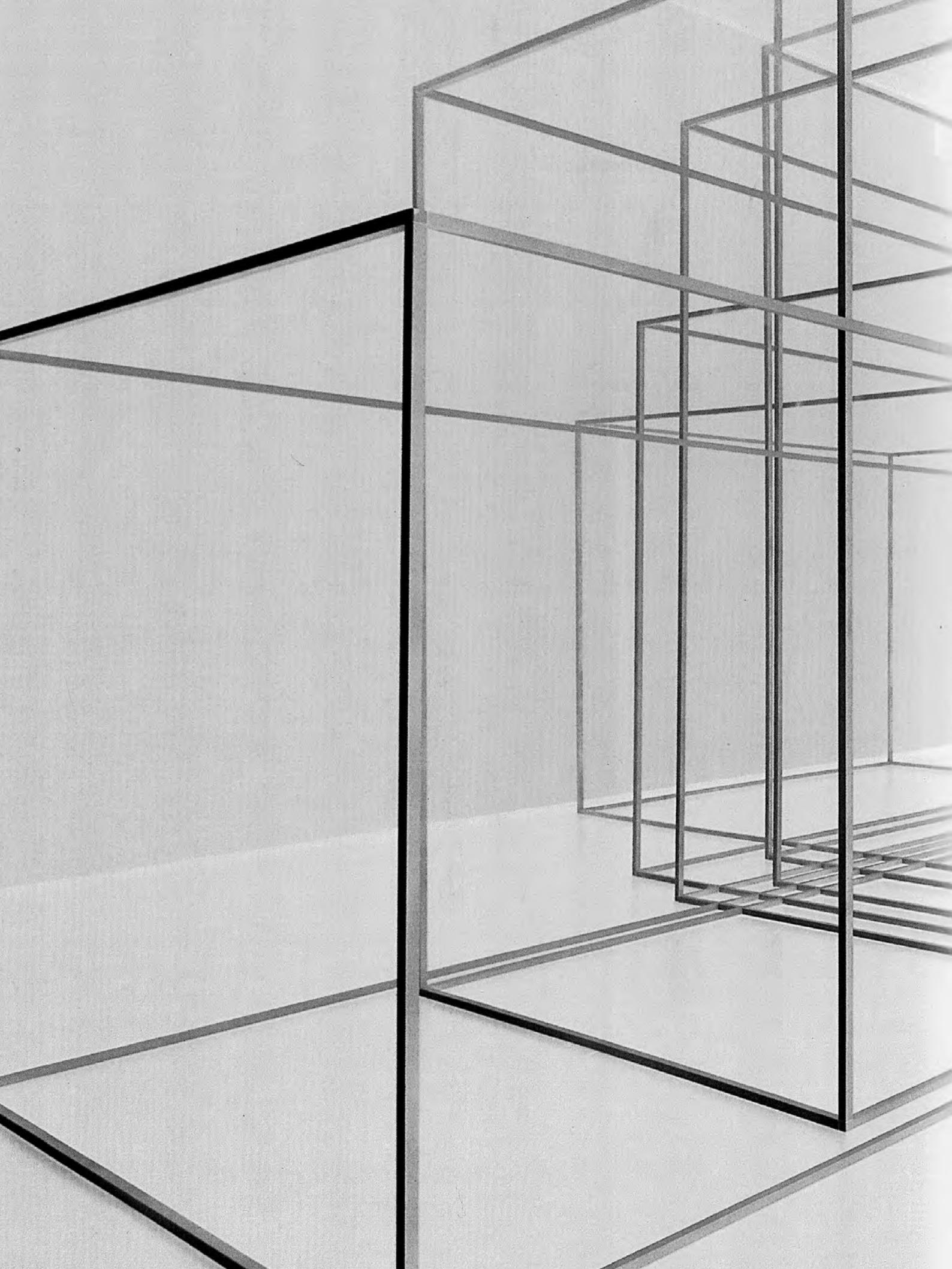
89 **Actualidad**

90 Workshop Limápolis 2018

94 Aprendizajes

96 Reseñas de libros

102 Noticias Arquitectura PUCP



El espacio como materia

Sharif S. Kahatt

En los últimas décadas, las distintos cambios culturales, económicos y sociales que están afectando a la sociedad —como las nuevas tecnologías y medios de comunicación, la crisis ecológica, el cambio climático, la inequidad social urbana, entre otros— dirigen y alimentan los debates sobre los intereses de la arquitectura en el mundo contemporáneo, dejando de lado los temas disciplinares intrínsecos a la práctica de la arquitectura. Por ello, parece importante y necesario volver la mirada sobre algunos de los principales temas de la arquitectura desde su inicio, y que para muchos, es aún el tema central en la actualidad: *el espacio como materia* para la generación de arquitectura.

Luego de tratar la problemática arquitectónica en temas urbanos y rurales durante los últimos números de esta revista (Arquitectura Ciudadana – A8, Proyectos Ciudadanos – A9, El Paisaje como Patrimonio – A10), esta edición de A11 pone su mirada en una de las cuestiones que ha sido el núcleo del debate disciplinar durante muchas décadas —hoy un poco olvidado— como lo es el diseño del «espacio» para la creación de la arquitectura. Este número, se concentra en discutir el rol del **espacio** en la construcción física y cultural de la arquitectura y su discurso contemporáneo.

La concepción del *espacio arquitectónico* ha sido el centro de las preocupaciones de muchos de los más importantes arquitectos a lo largo del último siglo.

Sin embargo, después posicionarse como la esencia de la arquitectura a inicios del siglo XX, la creación espacial hoy se mantiene ausente de los discursos de la arquitectura contemporánea. Son pocos los que a través de su obra exploran nuevas configuraciones espaciales que responden a los estímulos y contingencias de la realidad. Es en este sentido, que la revista A11 busca indagar sobre las formas del espacio arquitectónico en la escena local, en sus distintas expresiones dentro de una diversidad de programas urbanos.

Por ello, se plantea reflexionar a través de la presentación de obras diversas que sobresalen en la producción de la arquitectura actual en Lima, sobre el rol que

tiene la noción del *espacio* en el diseño de estas estructuras habitables. La revista no muestra viviendas entre sus páginas de proyectos. En términos históricos, la vivienda unifamiliar ha sido el «espacio» tradicional de exploración espacial por excelencia, y precisamente por ello, este número lo ha excluido deliberadamente para ver su desarrollo en otros ámbitos. Igualmente, a través de los ensayos y la publicación de material del acervo del Archivo PUCP, se plantea poner en cuestión la relevancia del espacio en la experiencia de arquitectura.

En la arquitectura contemporánea, el **espacio** no ocupa un lugar importante en ninguna de las formas de expresión de disciplina. Ha sido olvidado, tanto en los discursos de la gran mayoría de los arquitectos proyectistas, como en los escritos de la crítica más influyente. A pesar de ello, la revista A se plantea en esta edición, la labor de revisar el estado de la cuestión del «espacio» en la arquitectura en el Perú, tanto en sus expresiones proyectuales como intelectuales.

En ese sentido, los proyectos que se presentan en esta edición, demuestran los distintos roles, formas de concepción e ideas acerca del espacio arquitectónico para lograr distintos efectos en la experiencia de habitar en la ciudad contemporánea.

Los edificios Fanning 575 y Atenea presentan dos maneras de construir espacio desde el ámbito doméstico para la ciudad de Lima. Ubicados en distritos distintos, pero en áreas metropolitanas densas y consolidadas de la ciudad, resuelven la construcción del espacio con distintas estrategias proyectuales. Por una parte, el edificio de la calle Fanning parte de la idea de «lo no construido», en este caso, el espacio exterior, hacia lo público; y por otra parte, el edificio Atenea plantea la construcción del espacio colectivo, de transición y mediación entre lo íntimo y lo urbano.

Por otra parte, en los proyectos de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Surco, y el Aulario de la Universidad de Piura en la ciudad de Piura la atención se concentra en los espacios de recorridos, en los que a pesar de sus grandes diferencias en la experiencia espacial

—tanto por su organización como por su significado social—, en ambos cobra protagonismo la experiencia del espacio en el trayecto del desplazamiento. Es así como en el caso de la iglesia, se plantea un esquema que recoge el recorrido de los usuarios de forma unidireccional, rematando en un ambiente cerrado que invita la introspección. Por otra parte, el aulario de Piura ofrece recorridos multidireccionales sin una jerarquía clara, permitiendo que en su recorrido se vayan descubriendo los espacios, que de distinta manera, se relacionan entre ellos a través de intersticios físicos y visuales, y permiten a los usuarios disfrutar del mismo lugar discurriendo por distintos ambientes, con una sensación de libertad, que está reforzada por el contacto con la vegetación, la luz natural y el aire libre.

Finalmente, se presentan dos proyectos de programas poco acostumbrados a ofrecer experiencias espaciales en su cotidianidad, tanto por su naturaleza comercial e industrial, como por el poco interés que comúnmente muestran los promotores al desarrollo de la arquitectura. Sin embargo, los proyectos de la Fábrica AGP eGlass y el edificio Morphology tienen la virtud de ofrecer experiencias espaciales singulares en sus estructuras. Aunque de forma distinta —ya sea por la escala, la materialidad que los rodea, y las actividades que se suceden en sus entornos— los dos proyectos utilizan la idea de desarrollar recorridos concéntricos al espacio. Tanto en la diáfana y austera sensación de liviandad del ingreso de las oficinas de la fábrica, como en el denso y vegetal efecto del cerramiento del mariposario que acompaña la vida interior de las tiendas, el recorrido se alimenta de una tensión espacial concéntrica que ordena la trayectoria de los usuarios.

Los ensayos de esta edición, presentan cuatro intereses particulares, que en su conjunto, dan un panorama de distintas aristas, visiones e interpretaciones del espacio arquitectónico y urbano que se desprenden de la lectura y reflexión crítica de esta idea. El texto de Sebastián Cillóniz, sobre las contradicciones y paradojas de la concepción del espacio (en la teoría y en la práctica), nos invita a repensar las dicotomías y complementariedades de la arquitectura en su desarrollo práctico e intelectual, es decir, las diferencias entre materia y discurso. El texto de Mariana Leguía, a través de una construcción de casos de estudio, reflexiona cómo el mayor aporte a la investigación y reflexión crítica del espacio arquitectónico se ha dado a través de la práctica en los principales arquitectos modernos en el Perú. En este texto, se retrata como tras la publicación de escasos textos, la

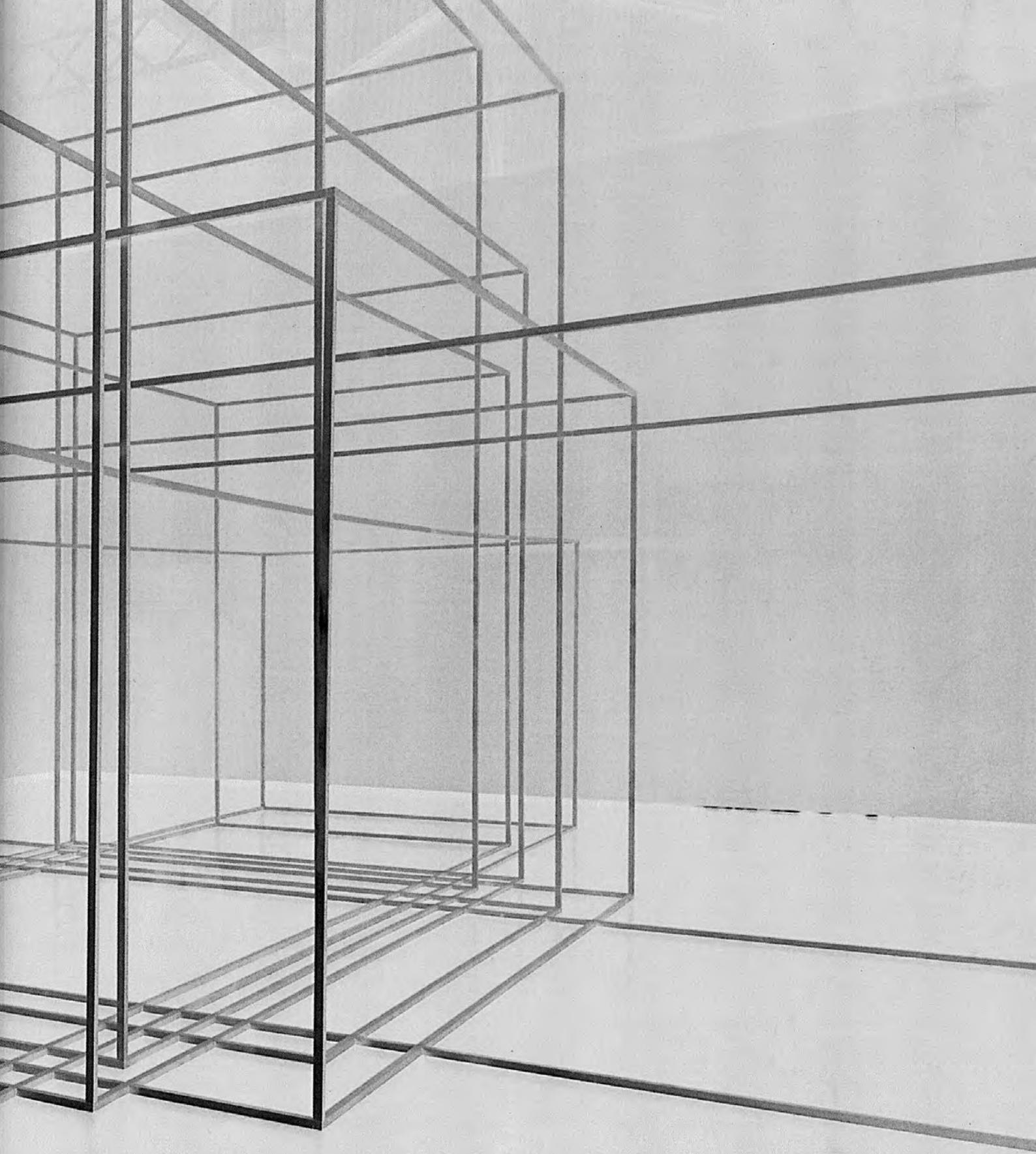
mayor aportación está en edificios emblemáticos de las décadas entre 1960 y 1980; terminando el recuento con una descripción de la terrible situación actual. En muchos casos, estas ideas han quedado relegadas en una sociedad, que no ha sabido valorar ni dar continuidad a la construcción del espacio para la cultura de la colectividad.

Por otra parte, el texto de Gary Leggett sobre la obra fotográfica de Edi Hirose, pone al descubierto una mirada punzante del autor de las fotos sobre el «alto costo» del desarrollo económico del país en estas últimas décadas, así como también, los tremendos daños colaterales en el paisaje y el espacio urbano que ha acarreado el mal llamado «boom económico» en el Perú.

Asimismo, el ensayo de Paul Linder recogido del archivo PUCP—y acompañado por una traducción revisada por Joaquin Medina sobre en base al texto original en alemán— expone los elementos que han constituido en la historia la fuerza de la emoción en la arquitectura. Con una presentación Marta Morelli que pone en contexto la redacción y objetivos de este ensayo, el texto de Linder nos recuerda el valor de la experiencia en la arquitectura en la actualidad.

Finalmente, los proyectos de fin de carrera (PFC) presentados en esta edición, así como los artículos de actualidad, y las reseñas de los libros recomendados en este número de **A**, completan una edición dedicada una vez más a condensar distintas visiones sobre la arquitectura actual en el Perú, y la relevancia que presenta para el desarrollo de la disciplina. Con este número de **A, El espacio como materia** —así como con los próximos números de la revista— aspiramos a que la Arquitectura en toda la extensión de sus prácticas (urbana, paisajística y territorial—como sus derivados teóricos y críticos) se conviertan en temas de interés público y formen parte de los debates sociales y políticos actuales, dado que son cruciales para nuestra sociedad, y las que están por venir.

Imagen: Cuarto de respiración (2006). En: Antony Gromley, *Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey*, México D.F., 2008.



«El espacio es una realidad, y, una vez que ha sido comprendido en su esencia, puede ser captado y ordenado según sus propias leyes. [...] La experiencia espacial no es privilegio del arquitecto talentoso, sino función biológica de todos».

László Moholy-Nagy *La nueva visión*, 1929

1. Proyecto

Los proyectos que se presentan en esta edición traen a la discusión, nuevamente, el valor, el rol y la trascendencia del *espacio arquitectónico* —ya sea interior o exterior, íntimo o urbano— en la conformación del hábitat contemporáneo. Estos seis proyectos, de muy variada escala, uso y programa, son una muestra significativa del quehacer actual de los arquitectos peruanos, que buscan darle un valor agregado a la experiencia del usuario en los proyectos encargados, con un gran mérito al lograrlo dadas las restricciones y presiones inmobiliarias y del mercado. Más allá de haberse proyectado para actividades residenciales, industriales, sacras, educativas y comerciales, los proyectos coinciden en la instrumentalización del «espacio» para beneficio de los ciudadanos.

1. Fanning 575

leonmarcial arquitectos

2. Edificio Atenea

K+M Arquitectura y Urbanismo

3. Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús

Ruth Alvarado, Alfredo Benavides,
Oscar Borasino, Cynthia Watmough

4. Aulario de la Universidad de Piura

Barclay & Crousse Architecture

5. Edificio Morphology

Talía Valdez + Nomena Arquitectura

6. Nave industrial y oficinas AGP eGlass

V.Oid Architecture

Fanning 575

leonmarcial arquitectos

(Alexia León, Lucho Marcial)

Cliente

GAIA Desarrollo Inmobiliario

Ubicación

Miraflores, Lima

Año del proyecto

2012-2016

Colaboradores

Johann Schweig
Gustavo Reyna
Cynthia Romaní
Virginia Angell
Alex Cuadra

El espacio no construido. El edificio Alcanfores se ubica en el distrito de Miraflores, un antiguo barrio balneario costero que mira hacia el océano Pacífico. El proyecto recupera los balcones, las flores y la vida en exteriores de un edificio de vivienda multifamiliar ubicado en esquina. El edificio des-ocupa parte de su gran masa ubicada en tres terrenos diferenciados, construyendo una plaza conectada a la calle de ingreso. Esta plaza organiza los accesos al edificio tanto peatonal como vehicularmente, ofreciendo a la ciudad a pie, de vereda, un lugar libre de programa e incorporando un árbol.

Este espacio exterior de carácter abierto y urbano crea una nueva esquina para el edificio y permite aumentar los metros lineales de fachada para que todos los salones, comedores y habitaciones tengan vista y acceso al exterior. El proyecto rompe, así, con su perímetro «legal», desplazando su masa dentro del terreno (de forma irregular) para redibujar una geometría en planta más racional en cuanto a sus necesidades de luz y ventilación cruzada. El área libre legal, muchas veces distribuida en forma de ductos en el interior del edificio, se expresa en el exterior como un espacio importante «no construido».

El edificio también propone un sistema de espacios abiertos a diferentes cotas, conectados a la vida interior de los departamentos, que cambia significativamente el perfil de la trama urbana de su entorno; se propone un sistema de balcones suspendidos que miran a las calles Fanning y Alcanfores, y hacia las vistas de la ciudad. Se recupera el uso intensivo de espacios de amortiguamiento empleados en la fundación del distrito, espacios de estar —con variaciones— que tienen vegetación, lo que produce una relación íntima entre exterior e interior.

El uso de balcones a alturas diferenciadas regula la alta densidad de los diecinueve departamentos y la cercanía a otros edificios de altura en su frente; asimismo, construye una nueva escala y dimensiones que producen un hábitat particular en el que las aves —especialmente picaflores— y la vegetación conviven en bienestar, aprovechando el aire y la luz natural.

Fotografía:

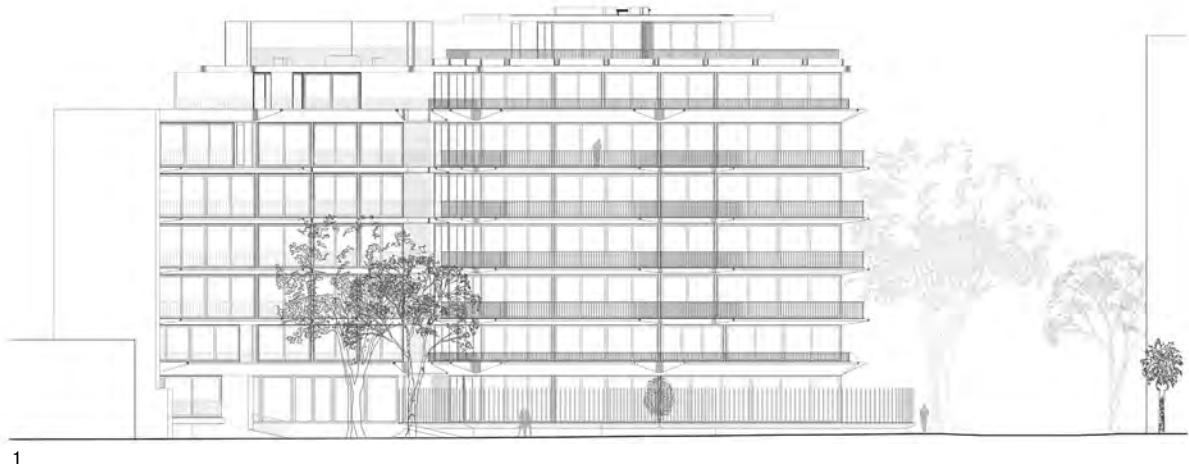
Edi Hirose

Lucho Marcial

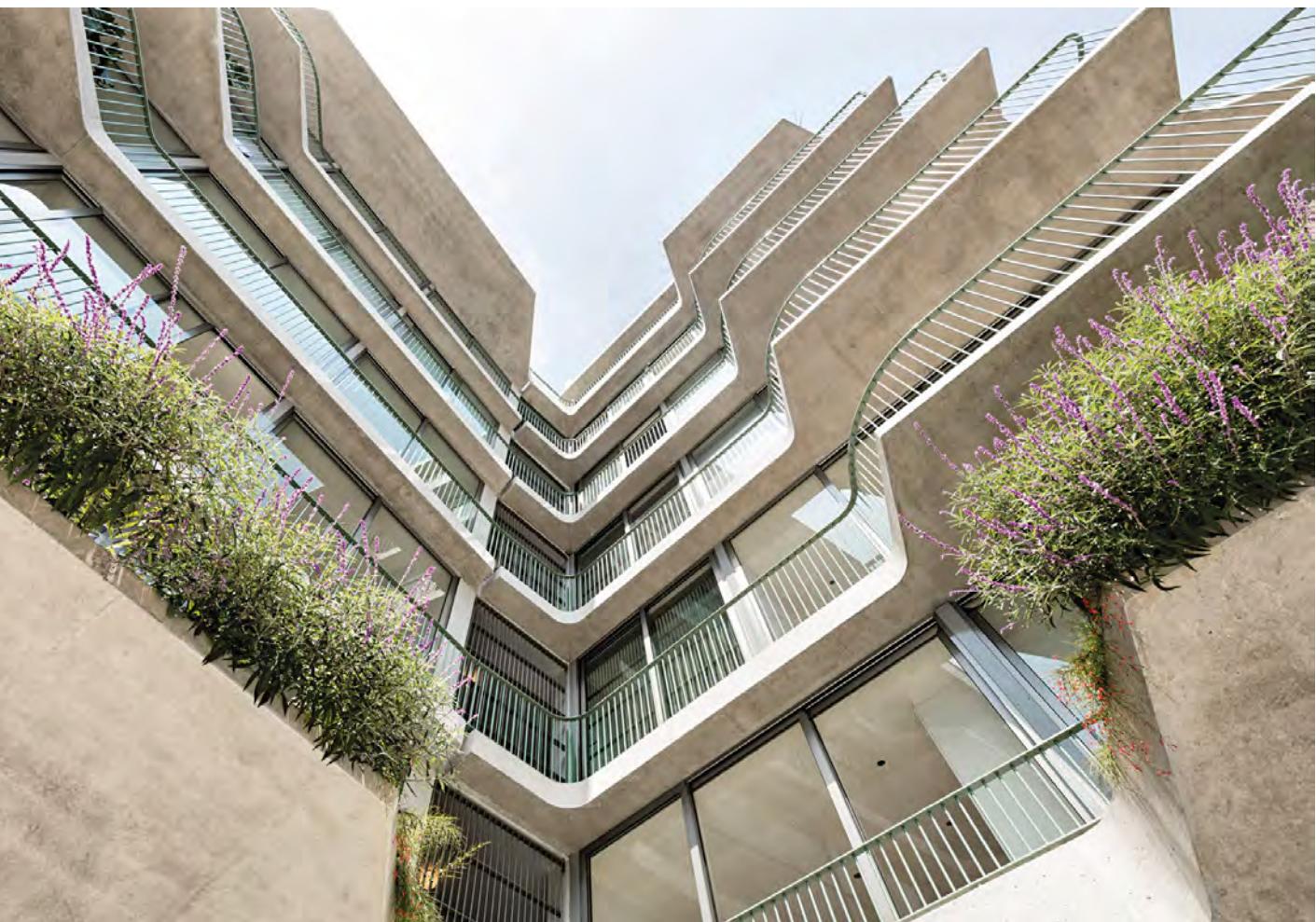
Página derecha:

Vista desde la plaza de ingreso.

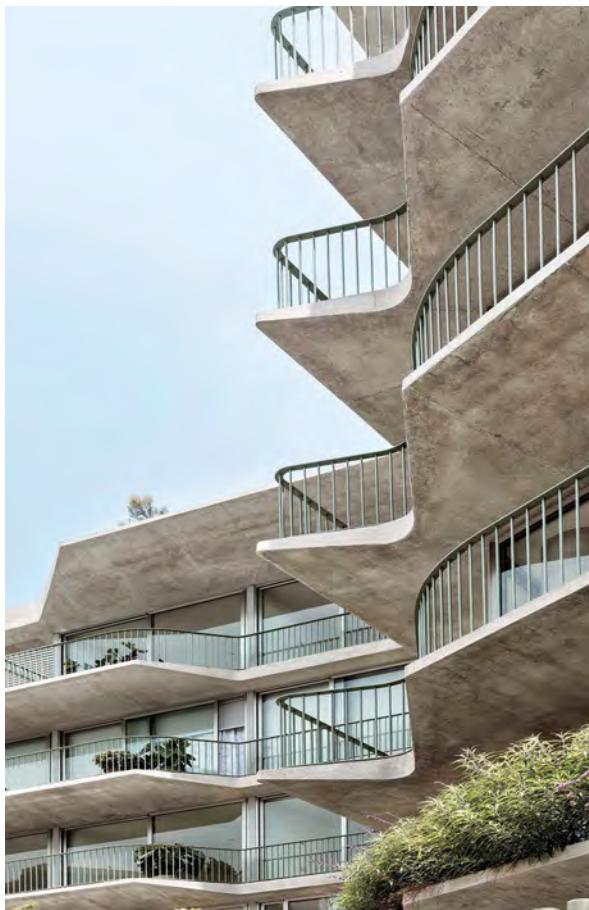




1



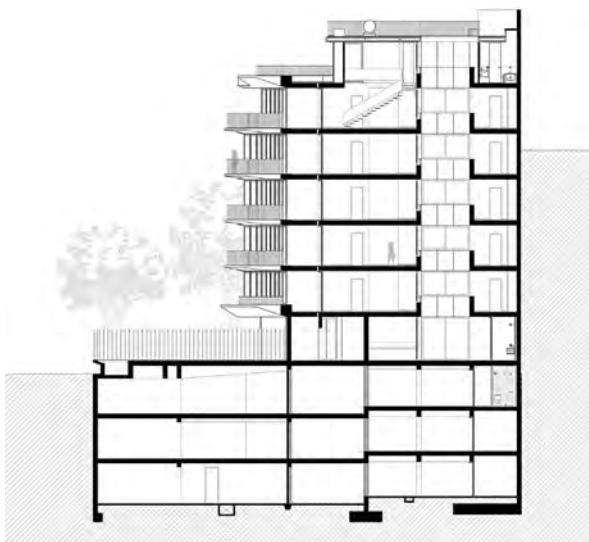
2



3



4



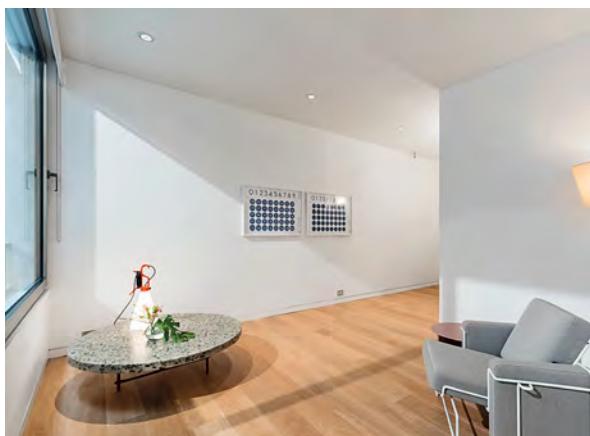
5

1. Elevación desde la calle Fanning.
2. Vista del vacío exterior desde el primer piso.
3. Vista de la secuencia de los balcones.
4. Vista de la fachada principal desde la calle Fanning.
5. Sección transversal del edificio.

El uso de balcones a alturas diferenciadas regula la alta densidad de los diecinueve departamentos y la cercanía a otros edificios de altura en su frente; asimismo, construye dimensiones que producen un hábitat particular.



6



7



8



9

12

Proyecto

A11



10

6. Elevación desde la calle Alcanfores.

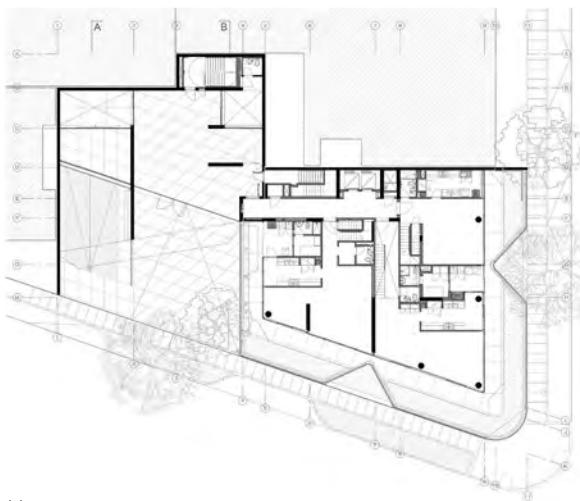
7. Vista interior de un departamento.

8. Vista interior de la sala.

9. Vista de uno de los balcones.

10. Vista de la esquina de las calles Fanning y Alcanfores.

11. Planta de distribución.



11

leonmarcial arquitectos es un estudio fundado por Alexia León y Lucho Marcial. León inició su carrera de arquitecta con la nominación del proyecto Casa en Playa Bonita como finalista del II Premio Mies van der Rohe para Arquitectura Latinoamericana (2000). A partir de entonces desarrolló una extensa obra en Lima, y tiene proyectos publicados en diversos medios locales e internacionales. Marcial, arquitecto graduado en Columbia y la Universidad de Harvard, desempeñó su actividad profesional en España y Estados Unidos, donde tuvo a su cargo proyectos residenciales, culturales y de oficinas, y posteriormente combinó la práctica profesional con la actividad docente. El estudio leonmarcial realiza distintas obras en Lima, entre las que destaca el Museo Nacional del Perú, en Pachacámac, actualmente en ejecución.

A11

Proyecto

13

Edificio Atenea

K+M Arquitectura y Urbanismo

(*Marta Morelli, Sharif Kahatt*)

Cliente
Privado

Ubicación
Lince, Lima

Año del proyecto
2017

Asistente
Macarena Plaza H.

Fotografía:
Juan Solano
K+M Arquitectura y Urbanismo

Página derecha:
Vista del patio central.

Nota

De Sola-Morales, Manuel. (1992). «Un nuevo reto: urbanizar lo privado. Espacios públicos y espacios colectivos». *La Vanguardia*, 5 de mayo.

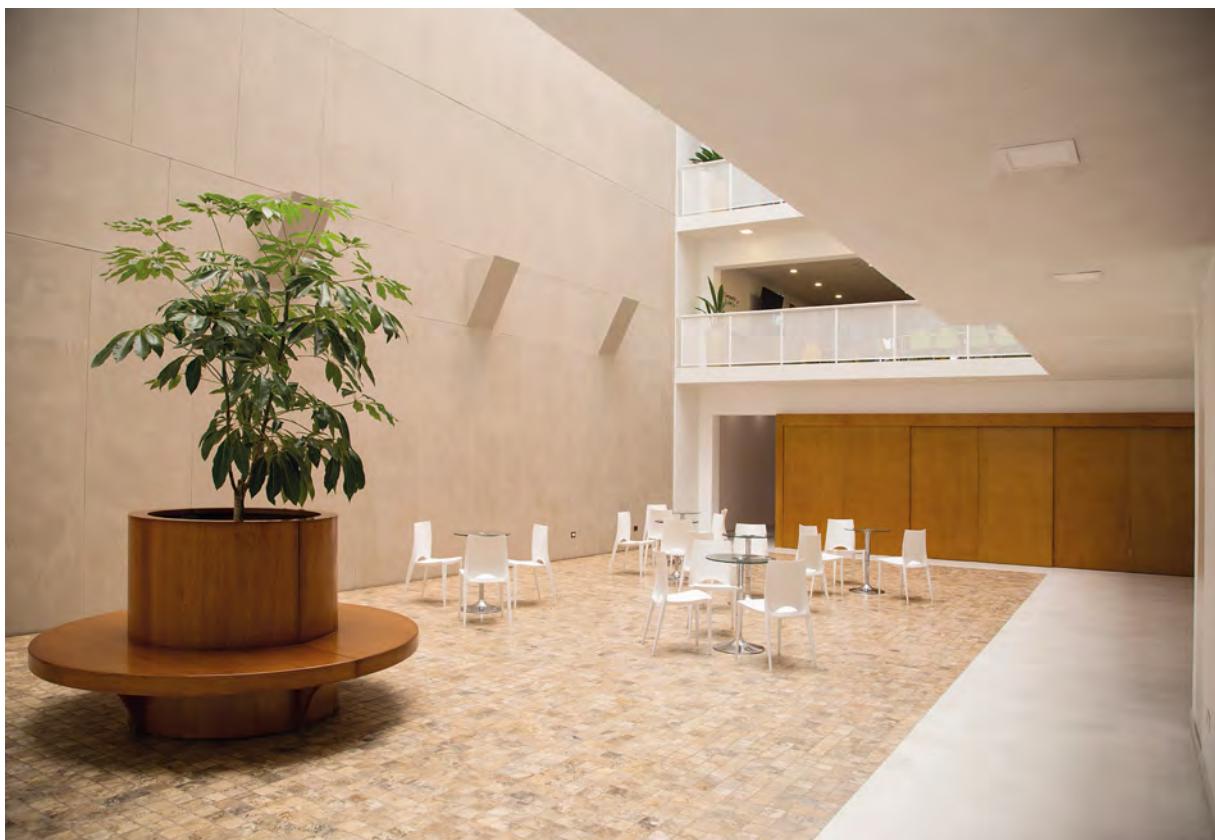
Lima es una ciudad anodina, con una imagen física reflejo de una sociedad indiferente, que no encuentra aún su sentido de pertenencia en una superficie urbana de más de 2800 km². Constituida en las últimas décadas sobre la base de grandes migraciones, la sociedad limeña contemporánea vive ensimismada y con miedo al «otro». La agresividad en las calles, la proliferación de muros y dispositivos de seguridad, la desconfianza entre vecinos y el desprecio a cualquier actividad que motive la interacción colectiva permiten constatar que los limeños aún no aprendemos a ser ciudadanos; en definitiva, Lima no tiene ciudadanos porque no tiene una «cultura de lo público». La falta de espacios públicos, que resulta en una interacción social que no se interesa por la ciudad, no solo es culpa de la mala gestión de las autoridades, sino sobre todo de una población que no los exige.

Solo podremos aspirar a una cultura de lo público en tanto que comencemos a construir una «cultura de lo colectivo» desde nuestros círculos más íntimos. Por esta razón, el espacio público, entendido como aquel de *dominio público*, no es el único lugar que tiene el rol social de propiciar un sentido de comunidad; de hecho, en la ciudad contemporánea lo privado puede llegar a ser tan social como lo público. En palabras de Manuel de Sola-Morales, «una buena ciudad es aquella en la que los edificios privados —especialmente los buenos edificios privados— son elementos públicos guste o no, que sirven como vehículos de significado social y valores que van más allá de ellos mismos, y es precisamente eso lo que los hace urbanos» (1992). Por eso, en Lima resulta imprescindible lograr que los espacios privados tengan un rol social, y en ello reside la posibilidad de aportar a la construcción de una cultura pública desde lo privado.

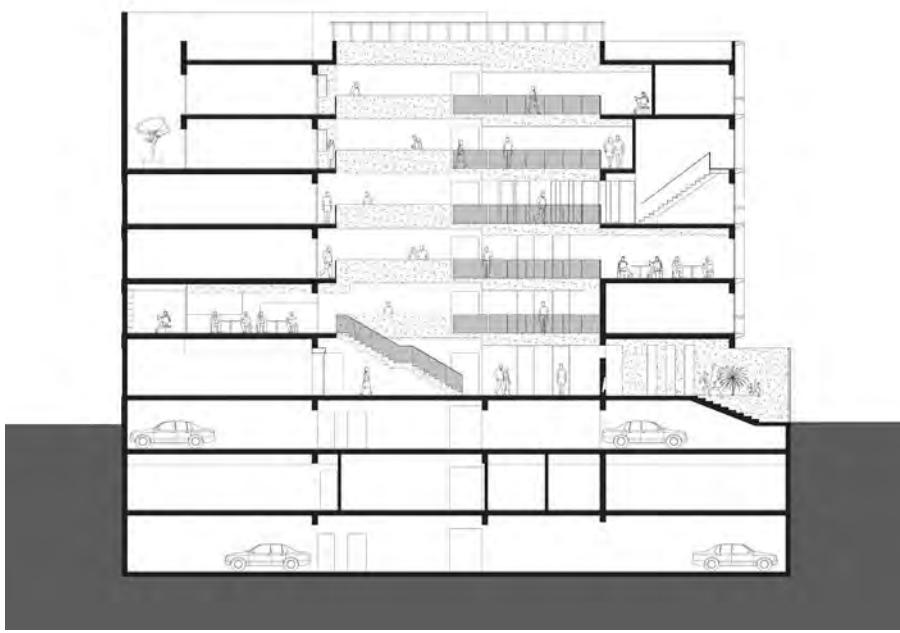
Sabemos, por otro lado, que la arquitectura por sí misma no construye colectividad. La arquitectura construye espacios, que aspiran a ser escenarios para que se produzcan acciones colectivas. La arquitectura tiene el poder de generar las condiciones físicas para la interacción social, con la esperanza de que cobren vida con la gente que los habita.

El edificio Atenea se estructura espacialmente para promover la interacción social entre los usuarios al interior del edificio, maximizando los lugares de encuentro entre vecinos. Todos estos espacios son marcos arquitectónicos neutros que quedan a la espera de la apropiación de los usuarios, para que en las interacciones fortuitas se empiece a consolidar un sentido de colectividad. El espacio arquitectónico es solo un marco para habitar.





1



2



3

1. Vista del patio desde el ingreso.
2. Sección longitudinal del edificio.
3. Vista de las áreas de encuentro.
4. Vista de la sala abierta y su conexión con el patio.



4

Atenea propone dos categorías de espacios comunes: por un lado, los espacios definidos —sala de reuniones, comedor, gimnasio, sala de yoga y danza—, con límites espaciales claros, propicios para el desarrollo de las actividades establecidas; y por otro, los espacios indefinidos —como el patio central—, cuyos límites se difuminan hacia el pasadizo, el *hall* de ingreso, la galería y la sala de reuniones, cuando esta se abre completamente hacia el patio.



5



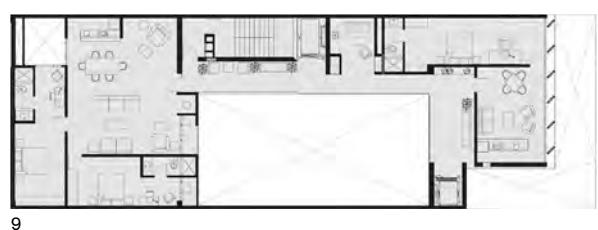
6



7



8



9



10

5. Vista del comedor.
6. Vista de uno de los corredores.
7. Vista de ingreso a un departamento.
8. Planta segundo piso.
9. Planta sexto piso.
10. Vista de la fachada.

K+M Arquitectura y Urbanismo es un estudio dedicado al diseño de proyectos arquitectónicos y urbanos. Sus socios, Sharif S. Kahatt y Marta Morelli, ambos con estudios en la Universidad Ricardo Palma y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), participaron en proyectos de arquitectura y urbanismo en distintas ciudades de los Estados Unidos, Egipto y China, trabajando como jefes de proyecto para oficinas en Washington DC y Boston. Son profesores en Arquitectura PUCP.

Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús

Ruth Alvarado, Alfredo Benavides, Oscar Borasino, Cynthia Watmough

Cliente Congregación Pro Ecclesia Sancta
Ubicación Calle Santorín, Santiago de Surco, Lima
Año del proyecto 2010
Equipo C. Escobar M. Guerrero F. González C. Mori W. García L. C. Pichón J. P. Rávago J. Salinas
Altar y ambón Lika Mutual

Construir un espacio religioso importante significó un largo proceso de entendimiento y acuerdos sobre lo que efectivamente constituye lo espiritual en el mundo de hoy, y sobre lo que distingue lo sagrado de lo profano en términos de un lenguaje arquitectónico. El lote tenía suficiente espacio para imaginar un volumen aislado que pudiera ser un ícono en el perfil urbano de la zona.

El terreno se ubica en una intersección de vías transitadas, en una zona de la ciudad de uso mixto y crecimiento acelerado. El entorno urbano es ecléctico, desordenado, con bastante contaminación visual y auditiva.

El sentido principal del espacio era lograr que, gracias a su magnitud y solemnidad, se generara una atmósfera propicia para el acercamiento con lo divino. El espacio se empina exageradamente, como un lente que captura un pedazo del cielo. El cielo nos devuelve un cañón de luz sólida que nos revela la presencia de Dios.

El recorrido es una parte fundamental de la experiencia sacra. El acceso a la iglesia se da por la esquina. La transición entre el espacio público de la calle y el semipúblico de la plaza se genera mediante una gran rampa que recorre lateralmente toda la longitud de la iglesia descendiendo hacia un patio hundido, espacio de transición contenido y aislado del entorno y el ruido. Desde el patio se accede a un vestíbulo previo que define el pórtico de ingreso a la iglesia, para luego ingresar axialmente a la nave o, lateralmente, a dos deambulatorios desde los cuales se perciben vistas fugaces de la nave. Este trayecto procesional pausado nos dirige hacia el gran espacio sacro —la nave—, un espacio completamente introspectivo que remata en el centro espiritual del conjunto: el altar.

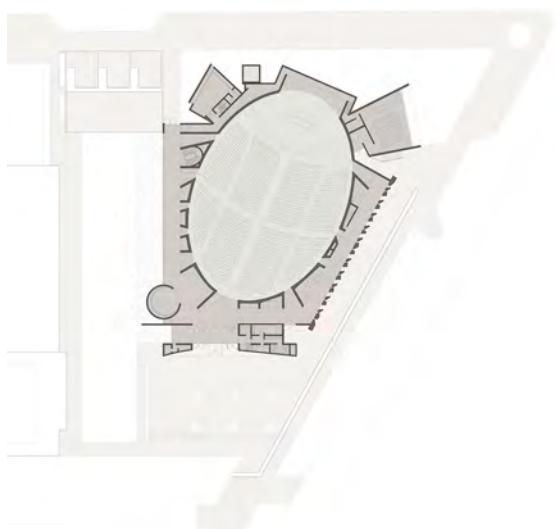
Así se plantea, entonces, un espacio oval en planta y tronco cónico en sección, con el foco en un óculo cenital en la parte más alta y que orienta el espacio hacia el cielo y la luz hacia el altar. Una bóveda de concreto de 12 cm de espesor resuelve la estructura. Este espacio oval está rodeado por un deambulatorio que permite acceder, por un lado, a un sistema de capillas que miran hacia un espejo de agua enmarcado por una viga de 33 m de largo, y por el otro, a los confesionarios, que —en una atmósfera más íntima— ven filtrada la luz a través de una trama de alabastro. A partir de una intensa experiencia sensorial, la materialidad del edificio enfatiza la nobleza y la capacidad táctil y de conexión de los elementos naturales con nuestra espiritualidad.

Página derecha: Vista del óculo iluminando la nave principal.





1



2

El proyecto requería una clara identificación del edificio con un templo. Así, se decide por una volumetría conformada por elementos reconocibles como una iglesia —nave, ingreso, campanario—, y con una fuerte espacialidad interior.

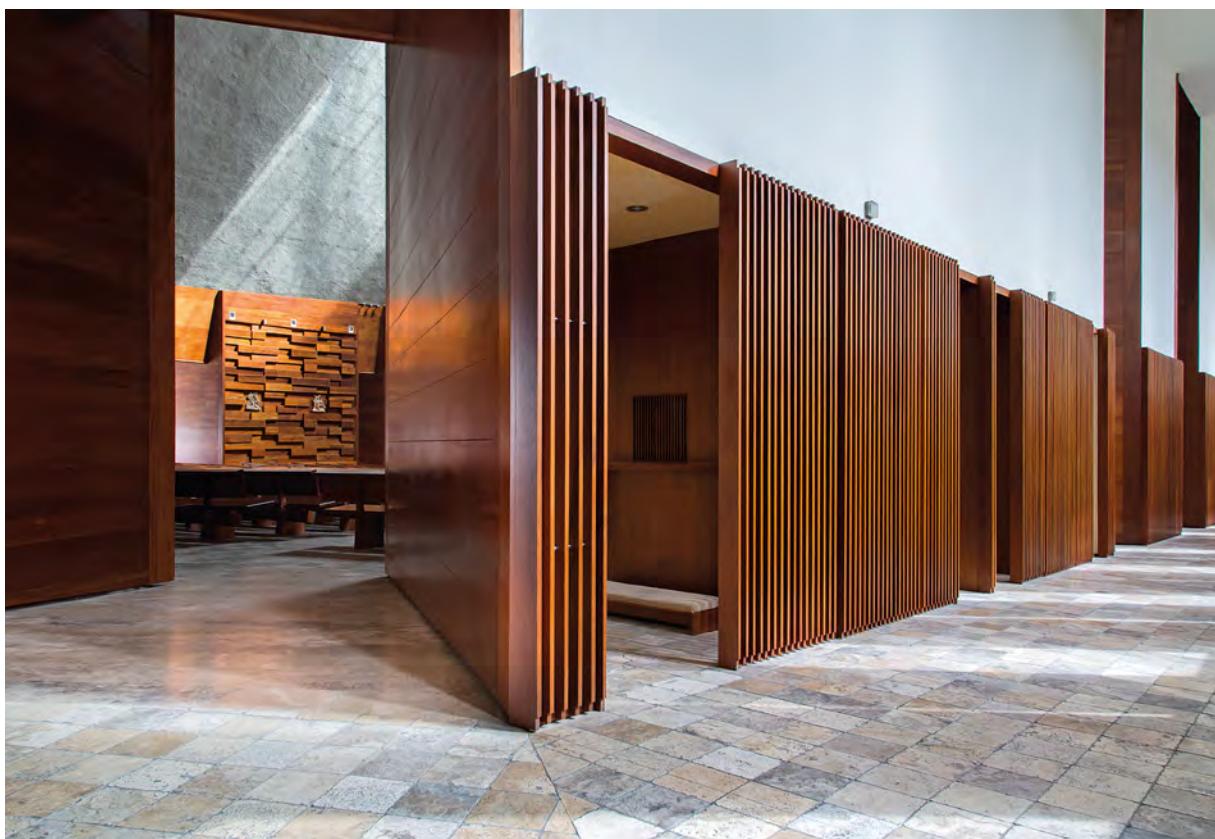


3

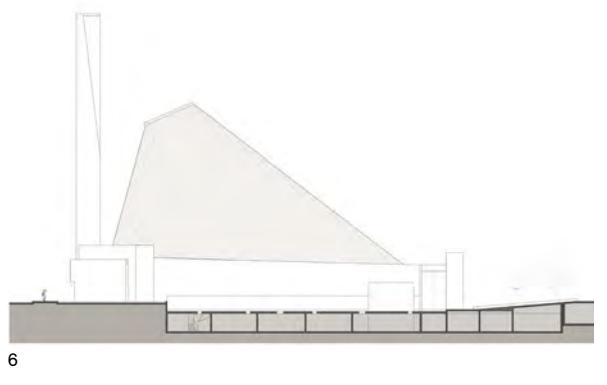
1. Vista del altar.
2. Planta de distribución.
3. Vista desde el deambulatorio.
4. Sección de la nave principal.
5. Vista del deambulatorio.



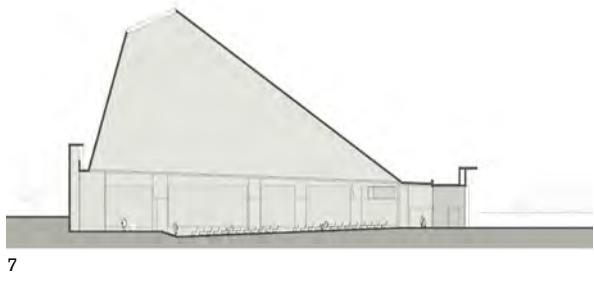
4



5



6



7



8

El sentido principal del espacio era lograr que, gracias a su magnitud y solemnidad, se generara una atmósfera propicia para el acercamiento con lo divino.

6 y 7. Elevación lateral y sección transversal.

8. Vista desde la Av. República.

9. Vista desde el jardín interior.



9

Ruth Alvarado estudia arquitectura en la Universidad de Virginia (EEUU). Ha realizado proyectos diversos y ha sido finalista tres veces de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura. En 2004, junto a Oscar Borasino, ganó el Premio Nacional de Arquitectura y diversas distinciones por la Sede de la OIT para América Latina. Ha dictado conferencias en Norte y Sudamérica.

Oscar Borasino es arquitecto por la Universidad Nacional de Arquitectura. En 1992 ganó el Premio Nacional de Arquitectura y la Bienal Latinoamericana de Arquitectura de Quito. En 2004, junto a R. Alvarado, ganó el Premio Nacional de Arquitectura y diversas distinciones por la Sede de la OIT para América Latina. Es profesor en Arquitectura PUCP.

Alfredo Benavides es arquitecto por la Universidad Ricardo Palma. Tiene una maestría en Vivienda de la Architectural Association de Londres y otra en Territorio y Paisaje de la UDEP (Chile). En 1992 cofundó el estudio Benavides + Watmough arquitectos y en 2000 recibió el Hexágono de Oro. Es profesor en Arquitectura PUCP.

Cynthia Watmough estudió arquitectura en la Universidad de Syracuse, en Nueva York (EEUU). Tiene una maestría en Vivienda de la Architectural Association de Londres y otra en Territorio de la UDEP (Chile). En 1992 co-fundó el estudio Benavides + Watmough arquitectos y en 2000 recibió el Hexágono de Oro. Es profesora en Arquitectura PUCP.

Aulario de la Universidad de Piura

Barclay & Crousse Architecture

(Sandra Barclay, Jean Pierre Crousse)

Cliente

Universidad de Piura

Ubicación

Piura, Perú

Año del proyecto

2015-2016

Asistente

David Leininger

La Universidad de Piura posee un campus de 130 hectáreas de bosque seco tropical —paisaje típico del desierto norte del Perú—, hoy rodeado por el tejido urbano de la ciudad de Piura. Una población creciente de estudiantes que provienen de los estratos económicos más bajos del Perú, y que acceden a la educación superior mediante los fondos públicos de la Beca 18, originó la necesidad de crear una infraestructura adecuada para albergar aulas escalonadas, talleres y oficinas para docentes a ser usados por distintas facultades.

Esto nos dio la oportunidad de repensar completamente lo que puede ser un edificio académico. Decidimos crear una *atmósfera del aprendizaje*, más que proponer una forma o un tipo arquitectónico. La configuración de «pabellón», pensamos, no responde más a los nuevos paisajes educativos; esto hizo necesaria una nueva aproximación al programa. Nuestra primera pregunta fue cómo tendría que ser este nuevo espacio de aprendizaje ubicado en Piura.

Louis Kahn fue nuestra fuente primaria de inspiración, al decirnos que «las escuelas empezaron con un hombre, un hombre que no sabía que era un maestro, compartiendo bajo un árbol sus conocimientos con algunos otros, que no sabían que eran estudiantes» (1960).

En el caluroso clima del desierto norteño peruano, proveer sombra era el componente esencial —y asequible— para crear las condiciones de este lugar donde compartir. Propusimos, entonces, un edificio que prolonga la sombra vital que el bosque ofrece, para crear en ella el espacio habitable. El proyecto se sirve de la sombra para borrar los límites entre los espacios de enseñanza tradicionales y los nuevos espacios de aprendizaje, reuniendo a estudiantes y profesores en este nuevo punto de encuentro del campus.

Los lugares del nuevo aprendizaje privilegian los encuentros informales y estimulan el estudio y el intercambio de conocimientos fuera de las aulas. Sus espacios propician estos encuentros mediante una combinación de recorridos claros, así como con recodos e intersticios —de distinto tamaño y aparentemente casuales— que permiten reunirse fuera del flujo principal de estudiantes.

Como en el bosque seco, donde el árbol es menos importante que la totalidad de su grupo, las once estructuras —un conjunto compacto de forma cuadrangular y de 70 m de lado— están subordinadas a estos espacios sombreados y exteriores que ellas mismas configuran dentro del perímetro regular, creando las condiciones necesarias para diluir la jerarquía entre docente y estudiante, y poder regresar a ese punto en donde, siguiendo a Louis Kahn, nacieron las escuelas.

Página derecha: Vista interior del espacio de ingreso principal.

Nota

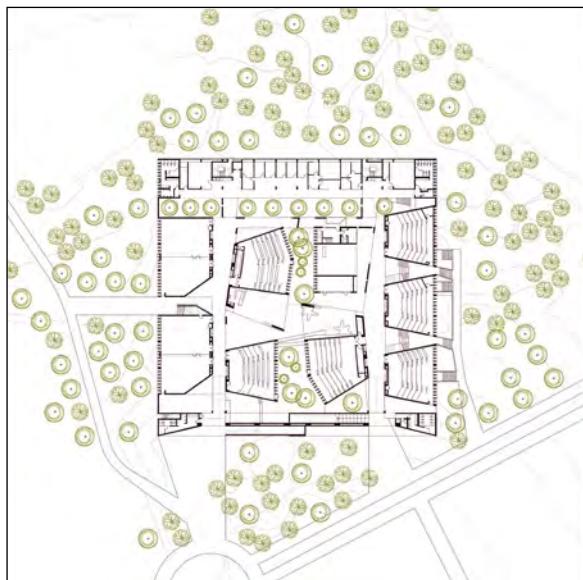
Kahn, Louis. (1960). «Forma y proyección» [The Voice of America], en Christian Norberg-Schulz y Jan Georg Digerud, *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid.



SALIDA



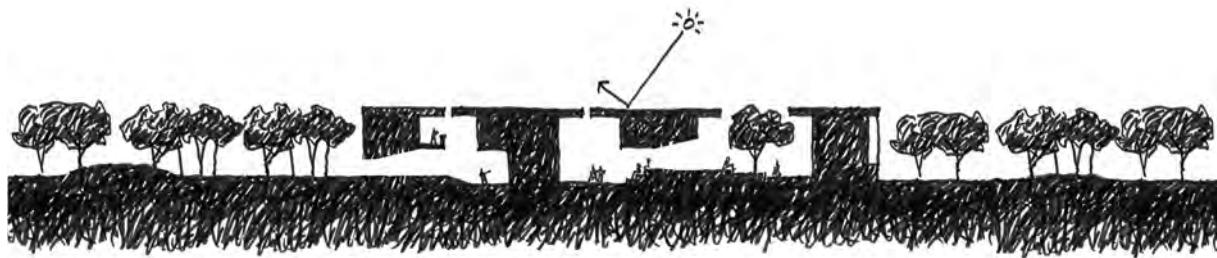
1



2

En el caluroso clima del desierto norteño del Perú, proveer sombra era el componente esencial —y asequible— para crear las condiciones de este lugar donde compartir.

1. Vista de uno de los espacios de encuentro techado al interior.
2. Planta general de distribución.
3. Croquis del corte general.
4. Espacios de reunión en cruce de caminos.
5. Vista de uno de los recorridos longitudinales.



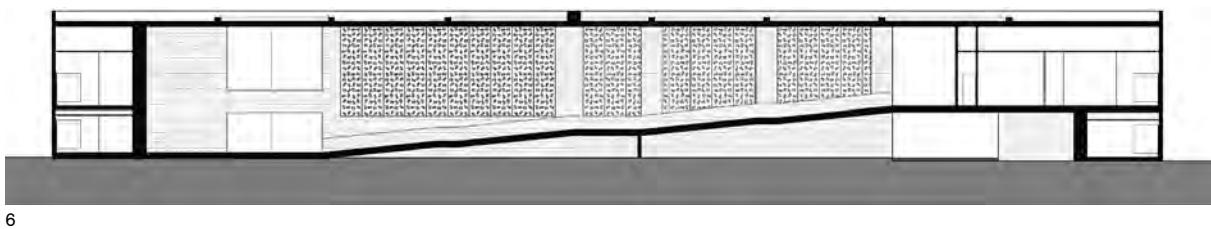
3



4



5



6



7

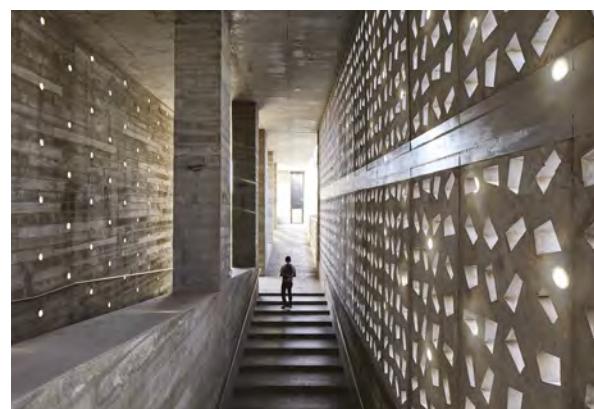
6. Corte longitudinal a la rampa de ingreso principal.

7. Vista de la rampa de ingreso principal.

8. Vista aérea general.

9. Vista aérea del aulario.

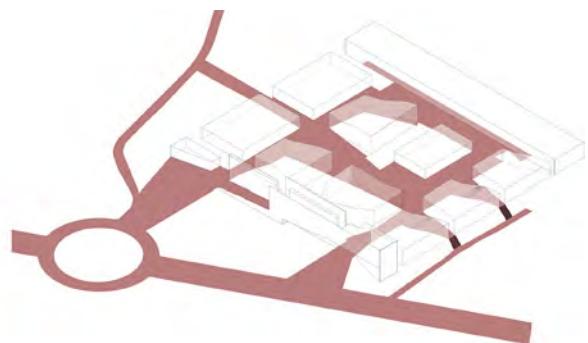
10. Diagrama de organización espacial.



8



9



10

Barclay y Crousse Architecture ha construido numerosas obras de distinta escala y programa en Francia y en el Perú. El estudio que dirigen actualmente desde Lima, ha ganado varios premios importantes en las bienales Iberoamericana (2004) y de Buenos Aires (2014), así como el Premio Arquitectura Latinoamericana (2004) y el premio Hexágono de Oro, otorgado por el Colegio de Arquitectos del Perú (2014). En el 2016 recibieron una mención en la Bienal de Venecia por la curaduría del Pabellón del Perú, y en 2018 han sido invitados a esta misma bienal con la obra del Aulario UDEP para la exhibición central de la muestra *Freespace*.

Edificio Morphology

Talía Valdez + Nómena Arquitectos

(Héctor Loli, Diego Franco, Boro Fleishman, Jorge Sánchez)

Cliente

Privado

Ubicación

Av. Mariscal La Mar 1332,
Miraflores, Lima,

Año del proyecto

2016

Equipo

Jose Carlos Wong
Guillermo Obispo
Manuel Cornejo

Morphology se ubica en el barrio de Santa Cruz, un área de Lima Metropolitana en plena transformación urbana: antiguos talleres mecánicos le van cediendo espacio a una nueva área comercial de bares, oficinas y viviendas. El lote, alargado, alberga un único volumen de $12 \times 41 \times 21$ m, parcialmente vacío en su interior, lo que da lugar a un espacio de carácter vertical.

El edificio se organiza a partir de la concepción de dos espacios que recorren el edificio verticalmente: uno frontal, en forma de balcón interior, y el otro posterior, en forma de patio interior. Ambos son elementos que acompañan a los visitantes y usuarios en su experiencia durante el recorrido. Hacia la calle, el edificio tiene dos pieles que contribuyen a controlar la incidencia del sol, un dispositivo que funciona a manera de una *veranda* en reemplazo del muro cortina tradicional. Tal idea también hace referencia al tradicional balcón limeño, que permitía ver el exterior sin ser visto. Este espacio, que se concibe como lugar social, exterior y abierto, sirve como aislamiento acústico y control ambiental.

En la parte posterior del lote, en búsqueda de una iluminación correcta para los distintos niveles, se proyecta el patio como un vacío de $12 \times 12 \times 15$ m, que acoge un jardín botánico vertical de acceso colectivo. Un núcleo vertical alberga los servicios para distintas actividades: servicios higiénicos, depósitos, escaleras rápidas, ascensor y ductos técnicos. Hacia la calle, algunos elementos permiten activar el espacio público inmediato: una banca, estacionamiento para bicicletas y jardineras. En el último piso, la cafetería tiene condiciones exteriores para mantener la idea de un espacio semipúblico, un espacio contenido por límites físicos laterales pero abierto al cielo.

El edificio resuelve distintos programas (comercial, oficinas, sala de exhibición y restaurante) superponiéndolos verticalmente en cinco niveles: mientras que el comercio se vincula con la calle mediante un zócalo, las oficinas se ubican en los niveles medios y la cafetería en el último nivel. El zócalo comercial resuelve las diferencias de los sótanos y permite dinamizar el suelo interior mediante desniveles.

El *hall* de distribución, vinculado con la calle, utiliza un umbral para marcar el ingreso y prolongar el espacio público dentro del lote, generando así un *hall* urbano. A partir de este espacio a desnivel existen dos rutas diferenciadas desde la calle: uno más privado hacia la zona comercial, y otro más público a manera de «calle lateral». El edificio revela su sección mediante un recorrido vertical por el jardín botánico interior. Utiliza esta calle interna como circulación independiente y termina nuevamente a nivel de fachada en el quinto nivel, con vista difusa del mar y graderías que permiten múltiples usos. En el primer nivel, un escaparate es el único elemento vidriado entre el interior y el exterior.

Fotografía:
Diego Franco

Página derecha:
Vista del espacio del mariposario.

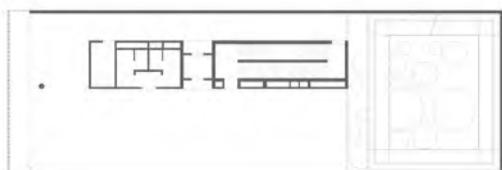




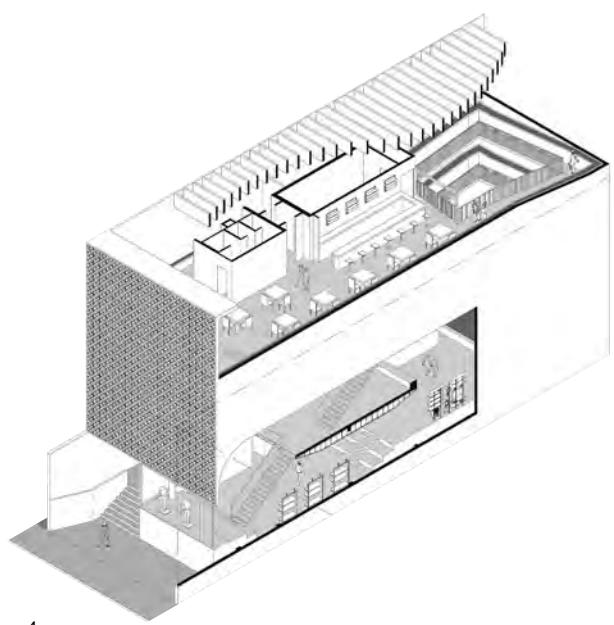
1



2



3



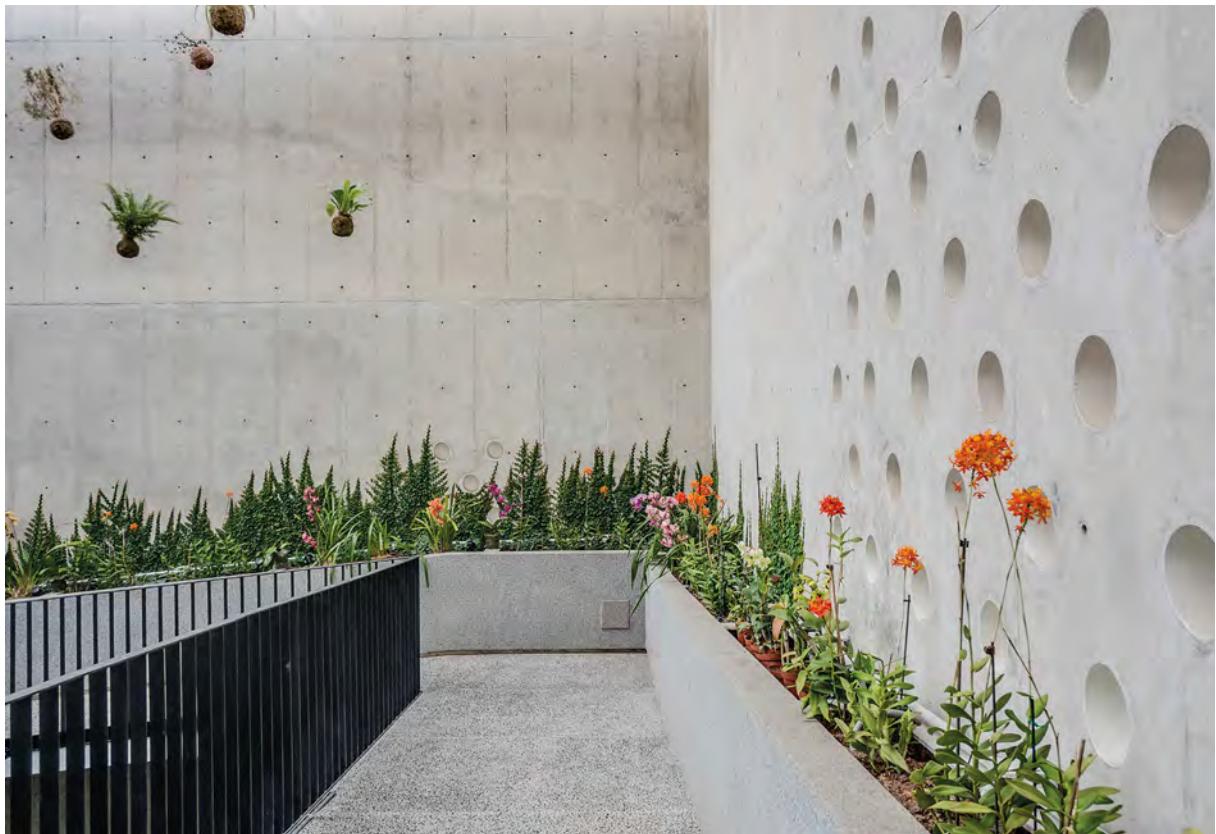
4



5

1. Vista de la terraza exterior en el último nivel.
2. Vista del restaurante en el último nivel.
3. Plantas de los espacios comerciales.
4. Detalle del ingreso en isometría.
5. Vista del espacio intermedio tras las celocias.
6. Vista de la rampa alrededor del mariposario.

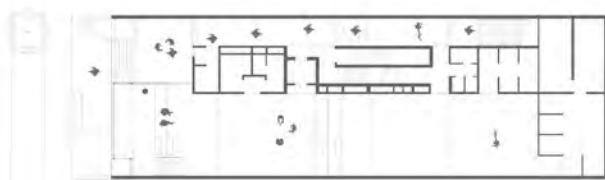
El edificio resuelve distintos programas (comercial, oficinas, sala de exhibición y restaurante) superponiéndolos verticalmente en cinco niveles: mientras que el comercio se vincula con la calle mediante un zócalo, las oficinas se ubican en los niveles medios y la cafetería en el último nivel.



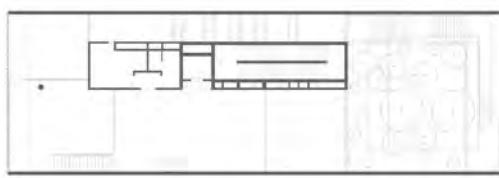
6



6



7



6. Vista de un espacio comercial.

7. Plantas de las tiendas.

8. Detalle del ingreso principal.

9. Vista exterior del edificio.



8



9

Nómena Arquitectos es un estudio que construye ideas a través del diálogo desde 2007. Su interés por la arquitectura se manifiesta en proyectos de diversa índole y escala. Sus integrantes ejercen la docencia en la Universidad de Lima y la PUCP, luego de haber completado maestrías en Arquitectura en Lima, Madrid y Londres. Su producción ha sido difundida y reconocida en distintas bienales nacionales e internacionales de arquitectura.

Talía Valdez es arquitecta titulada por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP en 2010, con estudios en el Instituto Europeo de Diseño IED, Barcelona. Desde 2011 viene desarrollando proyectos de arquitectura y diseño, enfocándose en proyectos de vivienda, comercio y oficinas.

Nave industrial y oficinas AGP eGlass

V.Oid Architecture

(Felipe Ferrer)

Cliente
AGP eGlass

Ubicación
Cercado de Lima

Año del proyecto
2015

Jefa de proyecto
Silvana Mendoza

Arquitecto de proyecto
Alejandro Alarcón

El proyecto parte de la iniciativa de un cliente que buscaba transmitir en sus instalaciones una atmósfera de alta tecnología, con el fin de maximizar la confianza de sus clientes, en su mayoría fabricantes de automóviles de Estados Unidos y Europa. En el proyecto se fabricarían los parabrisas más grandes que se hayan hecho para un auto de pasajeros en la historia del automóvil. Con más de una hectárea de espacio industrial y oficinas, el proyecto se sitúa en la zona industrial del centro de Lima, «negociando» una fachada neutra con un impecable espacio interior.

El encargo del proyecto era lograr un espacio que inspirara a las personas que trabajarían allí; motivar y animar a los operadores e ingenieros a trabajar de la manera más limpia posible; y obtener un espacio de oficinas estimulante que desplegara ampliamente la transparencia y la visibilidad hacia la línea industrial.

El ingreso del proyecto se da a través de un túnel de alfombra negra que recubre todo el espacio. El techo baja a la mínima altura posible, para tener un espacio de transición entre la calle y el *lobby*; el corredor, en forma de embudo, se abre hacia un espacio cilíndrico de triple altura envuelto con vidrios canal en U de 6 m retroiluminados con luces LED. Las paredes en forma de cilindro, el suelo y el techo blancos contrastan con el espacio oscuro del ingreso. El mostrador de recepción está hecho de piezas de vidrio crudo y construido como un muro de ladrillos aplazados.

El cilindro es intersectado por un volumen vidriado que vuela sobre el espacio de ingreso. Este espacio es el directorio; después de subir por las escaleras de vidrio, atípicamente este es el primer espacio que uno encuentra. Está contenido con vidrios de control visual que se pueden pavonar, función que solo se utiliza en reuniones privadas; además, resalta la conexión visual con la línea de producción. El área de exhibición está definida por tres muros de vidrio negro y una música atmosférica que se activa cuando alguien ingresa.

En la primera planta, después del vestíbulo, un pasillo iluminado con ranuras LED, muros blancos y piso epóxico enmarca la entrada a salas de reuniones, laboratorios, salas de ensayo y espacios de investigación y desarrollo. El comedor funciona como centro de reunión para oficinas, laboratorios y vestuarios de los ingenieros y operadores, que se conectan con la entrada posterior de las instalaciones. AGP produce vidrios para parabrisas de automóviles; por lo tanto, la limpieza es fundamental. El suelo epóxico blanco y las lonas blancas *blackout* que recubren los muros y techos refuerzan la idea de limpieza a los ingenieros y operadores.

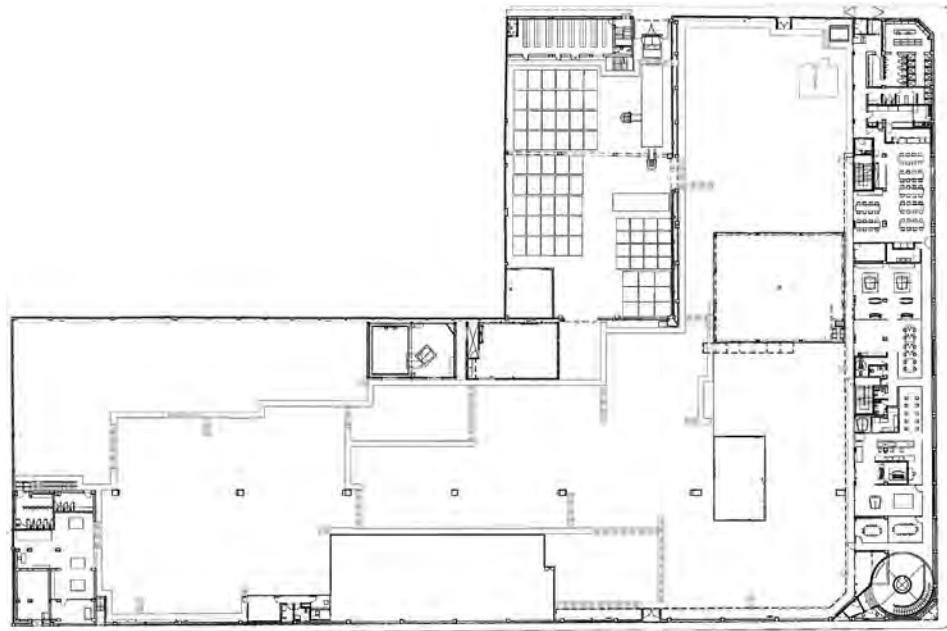
Fotografía:
Juan Solano / Nicolás Villaume

Página derecha:
Vista del ingreso principal.





1

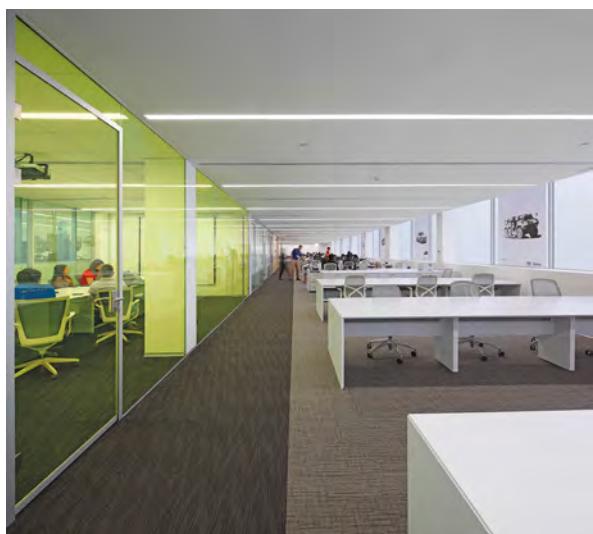


2



3

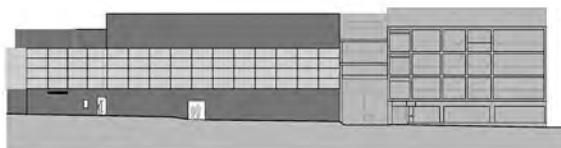
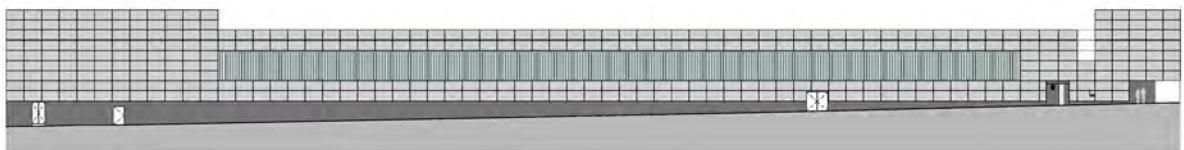
1. Vista del ingreso desde el segundo piso.
2. Planta de distribución general.
3. Vista del corredor de acceso.
4. Vista del área de trabajo administrativo.
5. Vista aérea de producción.



4



5



6



7



8



9



10



11

6. Elevaciones exteriores de la fábrica.

7-10. Vistas interiores del hangar de producción.

11. Vista en perspectiva del ingreso.

El encargo del proyecto era lograr un espacio que inspirara a las personas que trabajarían allí; motivar y animar a los operadores e ingenieros a trabajar de la manera más limpia posible y obtener un espacio de oficinas estimulante que desplegará ampliamente la transparencia y la visibilidad hacia la línea industrial.

V.Oid / Felipe Ferrer: magister en Diseño Arquitectónico Avanzado por la Universidad de Columbia, Nueva York (2004-2005), donde se graduó con honores y recibió el premio Lucile Smyser Lowenfish Memorial. Fue profesor de la maestría de Diseño Avanzado (2005-2006). Trabajó con Diller Scofidio + Renfro (2005-2010). Se tituló como arquitecto en el 2002 con una tesis sobresaliente en la UPC y fundó V.Oid, una oficina que trabaja proyectos transdisciplinarios que fluctúan entre arte, arquitectura, publicidad, diseño y urbanismo. En 2016 fue nominado para el premio MCHAP en Chicago, y en Italia ganó el Award de Oro con el proyecto de la fábrica AGP eGlass. Actualmente es profesor en la PUCP, donde ha dictado cursos de Fabricación Digital, Proyectos de Fin de Carrera y Taller V de diseño experimental.

«La forma del espacio mismo debe ofrecer oportunidades, para que los usuarios puedan ocupar el espacio, con muebles, adornos, y otros, de acuerdo a sus necesidades personales y sus deseos».

Hernan Herzberger *Lessons for students in Architecture, 1991*

2. Ensayo

Los textos que presentamos a continuación se esfuerzan por debatir sobre la idea del «espacio» en la práctica y la cultura arquitectónica disciplinar moderna en el Perú y en el medio internacional. La necesidad de reflexionar sobre la pertinencia de poner en valor este potente instrumento de proyecto no sólo responde al agotamiento y abuso formal de la disciplina en los últimos años, sino también a una búsqueda de valores intrínsecos a la disciplina, diluidos en el magma de presiones y preocupaciones de la arquitectura originadas en las condiciones económicas del mundo actual. De maneras distintas, estos cuatro ensayos presentan una mirada crítica, analítica y trascendente sobre la noción de «espacio arquitectónico» en la cultura contemporánea.

1. Tres ideas sobre el espacio

Sebastián Cillóniz

2. El espacio del conocimiento

Claudio Cúneo y Andrés Solano

3. Un país contra la pared:

sobre la fotografía de Edi Hirose

Gary Leggett

4. Reflexiones acerca del espacio

Mariana Leguía

Tres ideas sobre el espacio

Sebastián Cillóniz

El *espacio como materia*, tema central de la convocatoria para este número de la revista, invita a la reflexión sobre el rol del espacio en la arquitectura. La premisa sugiere que el espacio es la materia prima con la que los arquitectos hacemos arquitectura. Pensar en el espacio como una de las grandes ideas de la arquitectura resulta ser una tarea compleja. Es conveniente, en búsqueda de un entendimiento de los aspectos más disciplinares de la arquitectura, desempacar con mayor precisión este concepto para poder utilizarlo de manera fluida, reconociendo sus acepciones a lo largo de los años.

En este ensayo se desarrollan tres ideas acerca del término *espacio*: la primera busca ahondar en cuándo, cómo y por qué se empieza a utilizar el concepto de *espacio* en la arquitectura; la segunda da cuenta de cómo el espacio como concepto y el espacio físico son parte inseparable de nuestro entendimiento del mundo; y la tercera y última idea se desprende de las anteriores para ofrecer una manera de entender el espacio, hoy, que sea de utilidad para la arquitectura.

Espacio abstracto / espacio social

Se debe reconocer, en primer lugar, que «espacio» es una idea relativamente nueva en la arquitectura, adoptada explícitamente desde finales del siglo XIX, momento en el que se importa el término desde las disciplinas de la historia, la filosofía y la estética. En estas disciplinas el espacio se concibe como una propiedad de la mente que ayuda a percibir el mundo de forma adicional y distinta al espacio físico de dimensiones mensurables, definido por los avances de la ciencia. El espacio abstracto, adoptado por la arquitectura, se transforma, cambia de estado y adquiere el rol protagónico que mantiene desde entonces.

Según Adrian Forty, en *Words and buildings*, el desarrollo del discurso del espacio abstracto, o *espacio*, se utiliza para dirigirse al desarrollo de temas específicos de historia, filosofía y estética. Pese a que estos temas no eran explícitamente arquitectónicos, los arquitectos del siglo XIX adoptaron el término *espacio* como parte del discurso de la disciplina de la arquitectura moderna. Forty plantea dos razones principales de la adopción del término: en primer lugar, el espacio abstracto aparece como una manera de legitimar «lo moderno», ya que hablar de «espacio», como no se había hecho antes en la historia de la arquitectura ni en su construcción conceptual, ofrecía las bases para una nueva arquitectura;

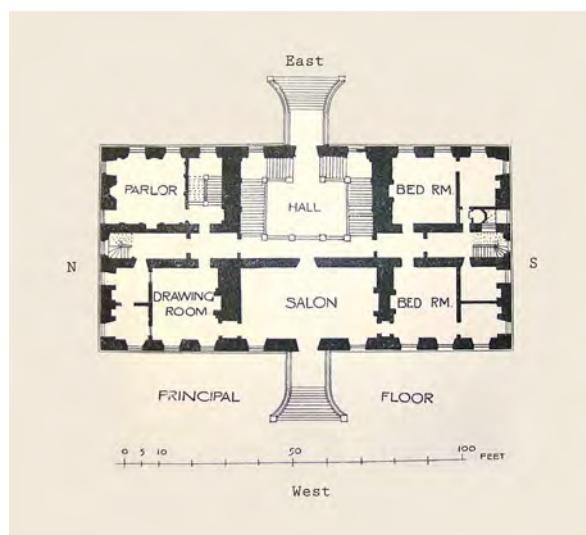


Figura 1. El espacio premoderno. Coleshill House, construida por sir Roger Pratt en 1660.

en segundo lugar, su uso permite una lectura —no metafórica ni referencial— para romper con el pasado, hablar de arquitectura y, al mismo tiempo, colocarla en las altas esferas del campo intelectual de la filosofía y la física (Forty 2000: 265).

Si bien es cierto que las razones detrás de la adopción del concepto de «espacio» son variadas, sin duda la manera de entender la elaboración de la arquitectura cambió para siempre luego de su ingreso al discurso arquitectónico. Stephen Kern, en *The culture of time and space*, explica que la historia de la arquitectura, narrada desde una perspectiva contemporánea, relata cómo el espacio cambia de ser el negativo resultante de una organización de elementos positivos (como son los muros, pisos y losas) a ser un elemento positivo en su derecho. Es decir, los arquitectos empiezan a componer u organizar con el espacio en lugar de hacerlo con las habitaciones (Kern 1983: 154-155). Según Forty (2000: 265), es imperativo entender que en la arquitectura el uso del término *espacio* difiere del uso del mismo término en otras disciplinas —especialmente en la ciencia—, y que la terminología compartida no debe llevarnos a pensar que se está hablando de lo mismo.¹

Otra acepción de *espacio* se refiere al «espacio social», tal como lo define Henri Lefebvre en «La producción del espacio», de 1974. Para Lefebvre, este espacio es el lugar en donde la vida de las sociedades ocurre; donde se desarrollan las acciones de una cultura. El «espacio social» es un producto, pero nunca es producido. Es, al mismo tiempo, producción y producto de una sociedad en particular. Es decir, según Lefebvre, no existe tal cosa como un espacio abstracto y un espacio vivido entendidos de manera separada. Según este autor, la cultura occidental moderna es responsable de generar un cisma entre el espacio y el «espacio» (o el espacio físico y el espacio mental). Por esta razón, no ha de sorprender que Lefebvre sostenga que los arquitectos, al atribuirse autoridad en materia del «espacio», sean los principales culpables de perpetuar este cisma.

Sin embargo, esta definición no debe confundirse con un simple «contenedor» o «marco» al que se «lleva»; pero tampoco es un «cosa en sí misma» que deba ser entendida de manera autónoma (Forty 2000: 272).

¹ Cuando Mies habla de «espacio», lo hace como una manera de identificarse con una propiedad estética que es «moderna», propiedad que es la antítesis de todo lo que representaba la «arquitectura tradicional». Para Mies, el «espacio» era, sin lugar a dudas, la esencia de la arquitectura, pero no de la arquitectura de todos los tiempos, sino sólo representativa de lo «moderno» (Forty 2000: 268).

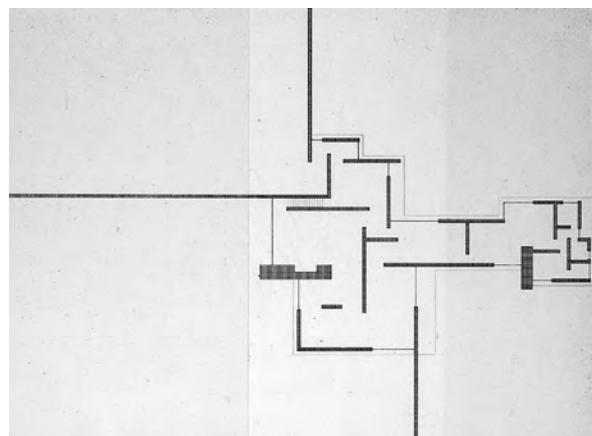


Figura 2. Brick House, Mies van der Rohe, 1923.



Figura 3. Ciudad en el espacio, Frederick Kiesler, 1925.

Espacio ineludible

¿A qué se hace referencia al hablar de «espacio»? Esta pregunta resulta trascendental considerando las múltiples acepciones de la palabra. La afirmación de la convocatoria para esta revista —«la conformación de espacio fue un componente esencial en el diseño arquitectónico» (convocatoria A11), como una motivación detrás de edificaciones de la antigüedad clásica, renacentista, barroca, asiática o precolombina—, corre el riesgo de ser considerada una declaración de autoridad sobre el concepto, justamente aquello que Lefebvre denuncia.

Si se quiere esbozar un entendimiento más completo del concepto «espacio», una opción es reconocer sus complejidades intrínsecas; por ejemplo, reconocer que el espacio es ineludible para el ser humano debido a que no puede prescindir de él. El espacio es aquella dimensión que ocupan todos los cuerpos. Al considerar adicionalmente la dimensión temporal podemos entender nuestra existencia; tanto es así, que el lenguaje mismo está imbricado en el espacio físico y en el espacio temporal.

Un ejercicio útil para aclarar esta idea sería, por ejemplo, considerar cómo se describe una acción cotidiana: «por la mañana salgo de mi casa hacia la calle». Al desempacar esta oración simple se entiende que el suceso «salir» transcurre en un espacio temporal, pero

también en algún lugar o espacio físico. En este caso *mañana* y *casa* se refieren a cada uno de estos espacios. Tal ejercicio revela que el espacio, como categoría mental y como dimensión física, es ineludible. No hay manera de escapar de estas condiciones.

En la década de 1970 Bernard Tschumi realizó un ejercicio similar, al que tituló *Questions of space —Preguntas del espacio* o *Cuestiones del espacio*, según se entienda—. Con este juego de palabras Tschumi inicia un ensayo compuesto en su totalidad por un listado de preguntas retóricas acerca del espacio. Cada pregunta se desprende de la anterior y se van retroalimentando unas a otras. Mediante este proceso Tschumi logra, con impresionante claridad, desempacar justamente la naturaleza opaca, contradictoria y paradójica de la acción de pensar sobre el espacio, que, apoyándose en Lefebvre, declara como imposible de separar como espacio mental o espacio físico. Tschumi escribe:

1.4 Si, etimológicamente, «definir» espacio es, al mismo tiempo, hacerlo distinto y declarar la naturaleza precisa del espacio, ¿es esta una paradoja esencial del espacio?

1.5 Arquitectónicamente, si definir espacio es hacerlo distinto, ¿hacer distinto el espacio define el espacio?

1.6.1 ¿Si la arquitectura es el arte de hacer distinto el espacio, es acaso también el arte de declarar la naturaleza precisa del mismo?

1.6.2 ¿Es la arquitectura el concepto del espacio, el espacio y la definición del mismo?

1.6.2.1 Si el concepto del espacio no es un espacio, ¿es acaso la materialización del concepto de espacio un espacio?

1.6.2.2 ¿Es el espacio conceptual el espacio del que el material es el concepto?

1.6.2.3 Incidentalmente, ¿es la experiencia de la materialización del concepto del espacio la experiencia del espacio? (1996: 55, traducción propia).



Figura 4. El espacio es indisoluble de lo que ocurre en él. El evento da forma al espacio y viceversa. *Anuncios de Arquitectura: «Asesinato»*.

Bernard Tschumi, 1977.

La conclusión más importante a la que llega Tschumi con este ejercicio es que «era imposible cuestionar la naturaleza del espacio y al mismo tiempo, hacer o experimentar espacio real» (1996: 69); es decir, el espacio arquitectónico es, simultáneamente, concepto y experiencia. En los *Anuncios de arquitectura* de 1977, los *Screenplays* de 1978 y *The Manhattan transcripts* de 1981, por ejemplo, Tschumi desarrolla y afina estos postulados y declara que «La arquitectura se define tanto por las acciones de las que es testigo como por el cerramiento de sus muros.

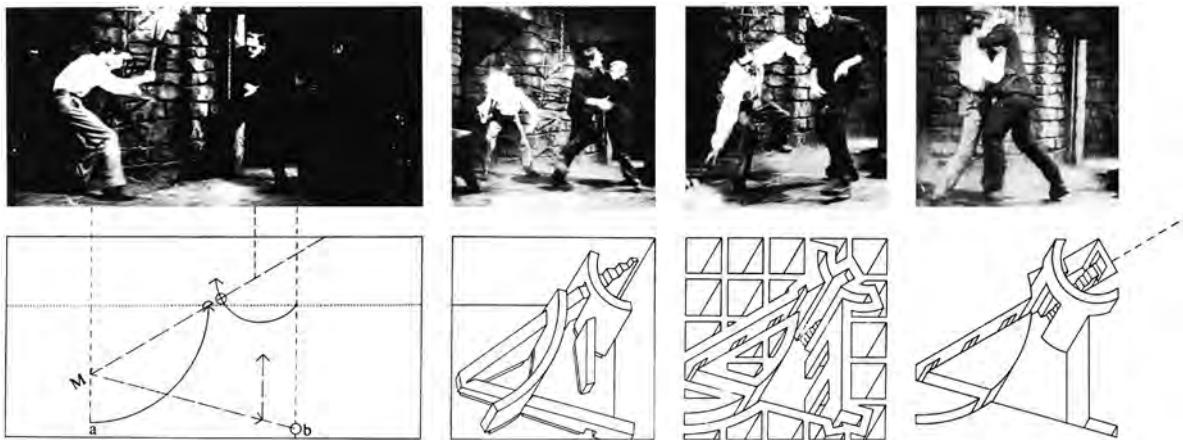


Figura 5. La representación de la simultaneidad de evento y espacio. Screenplays: «Frankenstein and the monster». Bernard Tschumi, 1978.

Asesinato en la Calle es distinto a Asesinato en la Catedral, de la misma manera que amor en la calle difiere de la Calle del Amor. Radicalmente» (Tschumi 2012: 46).

Al reconocer lo que Lefebvre les reclama a los arquitectos de la modernidad, Tschumi logra acuñar una teoría contemporánea desde la cual le fue posible operar de manera clara. La simultaneidad del espacio, tanto en su observación como fenómeno como en su abstracción como teorema, le permitió definir la arquitectura como concepto y experiencia, que luego evoluciona a espacio y evento, ambos mutuamente individuales pero, a la vez, interdependientes (Walker 2006: 24-26).

Podemos ver que Tschumi utiliza el ensayo como una manera de aproximarse a un entendimiento espacial que se despoje de cualquier idea proveniente del pasado. En paralelo, emplea el diseño gráfico para generar los *Anuncios de arquitectura* y explora las ideas desarrolladas en los textos con las ideas propias de la semiótica de un anuncio publicitario. Al igual que la publicidad, la arquitectura genera el deseo del «espacio» que está oculto y que, al tratar de revelarlo, se escapa; que pierde sentido al tratar de definirlo. Esto lleva, posteriormente, al desarrollo aún mayor de la teoría a través de más escritos, que se consolidan en los *Screenplays* y *The Manhattan transcripts*. En ellos utiliza técnicas extraídas del cine para generar un sistema de dibujos que combinan imágenes, vectores de movimiento y su manifestación en arquitectura. Logra consolidar, así, un lenguaje de representación propio en el que es posible explorar, simultáneamente, el espacio y los sucesos que en él ocurren.

Por lo tanto, si el espacio es ineludible, si está imbuido con el lenguaje, si la experiencia del espacio no define el espacio y si la definición de «espacio» no vuelve

concretas las experiencias en él, ¿cómo sería posible transformar este discurso del espacio arquitectónico, aparentemente inmovilizador, hacia una herramienta para la creación de arquitectura? ¿Cómo llevar el discurso del espacio hacia algo más instrumental que la admiración de civilizaciones pasadas, de experiencias irrepetibles o de mitificación oscurantista de la disciplina?

El proceso planteado por Tschumi a mediados de la década de 1970 resulta interesante porque cuestiona la representación arquitectónica y su eficacia como herramienta para analizar temas de arquitectura; en este caso, el espacio. En una entrevista con Enrique Walker, Tschumi plantea que la escritura influenciaba al dibujo y estos dibujos influenciaban a los nuevos escritos; es decir, la escritura y el uso del lenguaje como la manera de entender ideas arquitectónicas preceden, primero, y trascienden, luego, a la exploración del dibujo (Walker 2006: 25). Esta exploración constante, de más de diez años, lo llevó finalmente a la materialización de estas ideas en uno de sus proyectos más importantes: el parque de La Villette en París.

El argumento y la reflexión sobre el espacio evolucionan gracias al medio en el que se los explora. Para el caso del espacio arquitectónico es importante notar, en este ejemplo, el uso del lenguaje, el texto y el dibujo —todas, formas de representación— como la principal herramienta de reflexión.

Espacio ordinario

Es posible que el espacio arquitectónico haya perdido su valor. Los arquitectos actualmente utilizamos la palabra *espacio* como un lugar común, como un cliché.

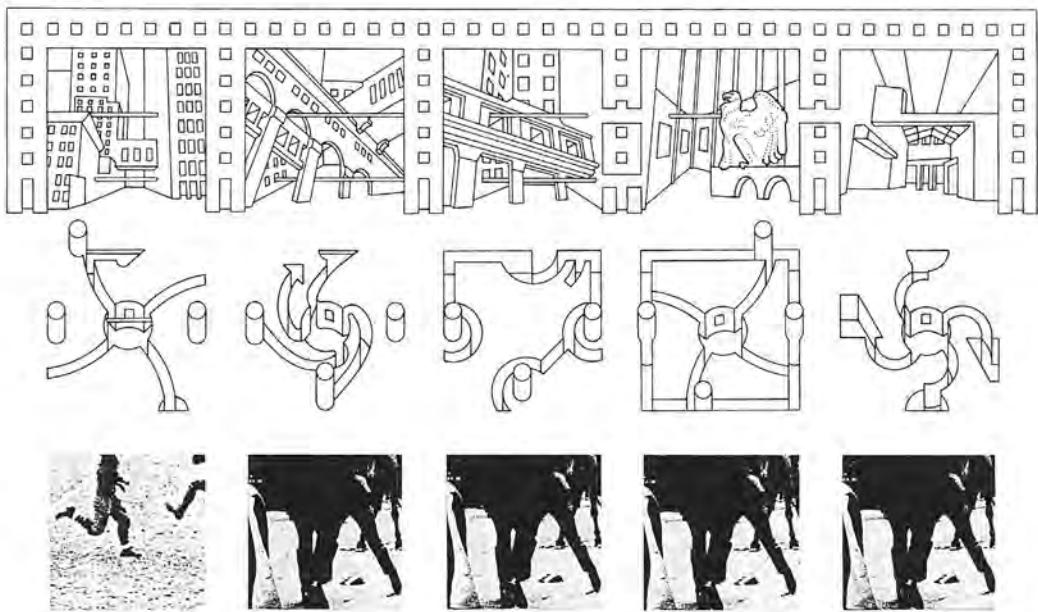


Figura 6. Sistema de representación tripartito: evento, espacio y arquitectura. *The Manhattan Transcripts*, «The Block», Bernard Tschumi, 1981.

Suele ocurrir que el deseo consciente o inconsciente de mantener vigente un concepto o postulado, incluso sin reflexionar sobre este, se torna más obstrucciónista justo antes de desaparecer. ¿Será posible que los arquitectos hayamos dejado de cuestionar el «espacio», y que esto esté entorpeciendo el desarrollo de la disciplina? ¿Nos estamos aferrando a un concepto de espacio que no entendemos?

Lo primero que habría que hacer es desmitificar el espacio: preguntarse a qué se refiere uno al mencionar esta palabra y ser preciso en su aplicación. ¿Será posible generar términos para «espacio», de manera que sean útiles? No es necesario concluir sobre qué es el espacio —o cuál es su naturaleza, como diría Tschumi—, sino que estos términos operen como restricciones que generen nuevos caminos para el desarrollo de la disciplina. Valdría la pena reflexionar sobre cómo las restricciones pueden ser utilizadas, en la arquitectura, de manera generativa.

Analicemos el caso de un proyecto de arquitectura hoy en día. Al desempacar las restricciones vemos que, desde el inicio, el arquitecto ya tiene un gran número cuestiones determinadas. El arquitecto rara vez es capaz de decidir el programa de un encargo, los metros cuadrados o el presupuesto. Todo esto está ya definido por agentes externos. Incluso el lugar, aquel sobre el cual los arquitectos han reflexionado tanto como sobre el

«espacio», es algo que rara vez lo decide quien realizará el proyecto. ¿Cuál es, entonces, el campo de acción del arquitecto? Una respuesta sería que el arquitecto logra conciliar variables irreconciliables y formar un «difícil conjunto», como expresa Robert Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1977: 88).

Si el espacio es, en efecto, parte de la materia prima con la que se hace arquitectura, ¿no debería acaso formar parte de la categoría de restricciones? Tschumi (1977) se refiere a estas restricciones como «ataduras», «cuerdas» y «reglas» que uno puede «aceptar o romper».

Es posible que sea apropiado utilizar el método que enumera Georges Perec en *Especies de espacios* para hablar de las ciudades, y emplearlo para hablar del espacio arquitectónico: «Quizás habría que renunciar a hablar de *espacio*, a hablar sobre el «espacio», o bien obligarse a hablar de él del modo más simple del mundo, hablar de él de forma evidente, familiar. Abandonar toda idea preconcebida» (1999: 99).²

Al volver el espacio arquitectónico algo ordinario lo podremos despojar del peso conceptual previamente asignado desde el siglo XIX. Al reconocer que es ineludible,

2 Se ha reemplazado la palabra *ciudad* por la palabra *espacio* para efectos del argumento. Cita original: «Método: habría que renunciar a hablar de la ciudad, a hablar sobre la ciudad, o bien obligarse a hablar de ella del modo más simple del mundo, hablar de ella de forma evidente, familiar. Abandonar toda idea preconcebida» (Perec 1999: 99).

dialéctico y paradójico podremos adelantar argumentos futuros sobre él. Uno puede aproximarse al espacio desde las ocurrencias cotidianas, ajena a la grandilocuencia con la que se pretende asociar a la arquitectura. Esto, claramente, sin pretender reducir la complejidad del espacio como experiencia e idea en simultáneo; es decir, como plantea Tschumi, el constante flujo entre la arquitectura como herramienta para definir el espacio, y como herramienta para hacerlo notable (1996: 55)

Es necesario romper con la manera reductiva de entender el espacio, y recordar que la paradoja expuesta por Tschumi también revela que la relación entre ambas partes de la contradicción no es de causalidad. No existe una relación de causa y efecto entre la experiencia de un espacio y la naturaleza del mismo. Es irónico cómo en la arquitectura se trata de forzar esta causalidad, cuando la utilidad del concepto está realmente en la contradicción. Por ello, la experiencia espacial particular de las personas en el panteón de Roma, Notre Dame de París o la plaza de Chan Chan no son evidencia, o resultado causal, de un pensamiento espacial traducido en un edificio. Esta forzada relación lleva a afirmaciones que pueden generar equivocados entendimientos de la historia y del desarrollo de las ideas en la arquitectura si no se asumen las responsabilidades y consecuencias de lo que se dice. Al analizar la historia

de la arquitectura debemos reconocer la difícil tarea de intentar ver las obras con el lente de las personas que las crearon en el pasado e intentar recomponer su experiencia. No es correcto asumir que las palabras *arquitectura*, *diseño*, *forma* o *espacio* hayan existido en otras épocas; y si existieron, que significaran lo mismo que hoy (Forty 2000: 14-15).

Finalmente, este ensayo revela una paradoja adicional: es imposible hablar de espacio arquitectónico, referirse a él y buscar definirlo, salvo mediante el empleo del lenguaje. La arquitectura —tanto un oficio práctico (el de construir edificaciones) como una disciplina intelectual (el de pensarlas)— se nutre simultáneamente de la experiencia del espacio y de la definición de su propia naturaleza utilizando el lenguaje.

Bibliografía

- FORTY, Adrian (2000). «Space». *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. Nueva York: Thames & Hudson, pp. 256-275.
- KERN, Stephen (1983). «The nature of space». *The culture of time and space*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 131-180.
- LEFEBVRE, Henry (1974). «La producción del espacio». *Papers. Revista de Sociología*, pp. 219-229. Barcelona.
- PEREC, Georges (1999). *Especies de espacios*. Barcelona: Novagrafik.
- TSCHUMI, Bernard (1996). «Space (essays written in 1975 and 1975)». *Architecture and disjunction*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 25-96.
- (2012). «Advertisments for Architecture 1976-1978», en *Red is not a color*. Nueva York: Rizzoli International Publications Inc., pp. 42-47.
- (2012). «Screenplays 1978», en *Red is not a color*. Nueva York: Rizzoli International Publications Inc., pp. 66-73.
- (2012). «The Manhattan Transcripts 1977-1981», en *Red is not a color*. Nueva York: Rizzoli International Publications Inc., pp. 80-105.
- VENTURI, Robert (1977). *Complexity and contradiction in architecture*. Chicago, Nueva York: Museum of Modern Art y Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.
- WALKER, Enrique (2006). «Paris-London-New York/Program». *Tschumi on architecture: conversations with Enrique Walker*. Nueva York: The Monacelli Press, pp. 15-29.



Figura 7. Las restricciones son parte de la arquitectura. Anuncios de Arquitectura: «Cuerdas y reglas». Bernard Tschumi, 1977.

Sebastián Cillóniz. Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con maestría en el Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de la Universidad de Columbia. Profesor de talleres de proyectos y cursos de teoría e historia en la FAU PUCP desde 2010. Cofundador de la oficina de arquitectura TARATA desde 2012. Jefe de proyectos del Plan Selva del Ministerio de Educación del Perú durante los años 2015 y 2016, proyecto por el cual recibió el Hexágono de Oro en 2016. Forma parte del equipo de diseño de Bernard Tschumi Architects, a cargo de proyectos de escala metropolitana y de publicaciones sobre teoría.

El espacio del conocimiento

A propósito del concurso para el nuevo edificio de Humanidades de la PUCP

Claudio Cúneo y Andrés Solano

Este texto es una reflexión hecha a posteriori de una pequeña exploración de la evolución de los espacios de conocimiento (educación e investigación) que sirvió para el inicio en el intercambio de ideas en el desarrollo de la propuesta arquitectónica en el concurso de la PUCP.

Genealogía de espacios de conocimiento

Mediante una recopilación y selección histórica de cuatro tipologías asociadas a la producción de conocimiento —bibliotecas, pabellones de aulas universitarias, oficinas y museos—, la propuesta arquitectónica reconoce, en este entrante siglo XXI, evidentes cambios y un nuevo tipo arquitectónico que transgrede los límites tipológicos anteriores: el espacio del conocimiento.

El concepto de «espacio de conocimiento» emerge cuando la producción cognitiva supera los límites tangibles de un edificio. La gente ahora puede crear y distribuir el conocimiento potencialmente en cualquier lugar, mientras se beneficia de experiencias y encuentros que suceden en el espacio. El medio ambiente urbano se ha convertido, hoy, en un campo indeterminado de producción cognitiva.

La genealogía que presentamos incluye obras construidas y proyectos paradigmáticos. Si bien cada uno aborda específicamente un tipo de programa y fue concebido en momentos históricos —y tecnológicos— distintos, es posible, en una lectura de conjunto, encontrar conceptos y una tendencia común. La selección se sustenta en que estas cuatro tipologías manejan —y, en teoría, generan— procesos de producción de conocimiento: las bibliotecas comparten, los pabellones de

aulas universitarias desarrollan, los espacios de oficina sistematizan y los museos ensamblan el conocimiento.

Evolución

Los patrones más recientes de creación de conocimiento se han transformado profundamente y han cambiado las formas de producir valor inmaterial: los procesos de aprendizaje y adquisición de conocimiento se han vuelto más flexibles, colaborativos e interdisciplinarios. Tal parece que, muy gradualmente, la arquitectura ha hecho lo mismo al orientarse hacia configuraciones más abiertas y accesibles, y permitir múltiples usos, hábitos, rituales y funciones. Ejemplos paradigmáticos que le dieron pie a esta tendencia son proyectos anacrónicos como *House of Industry*, de Ivan Leonidov; el *Fun Palace*, de Cedric Price; o *No-Stop City*, de Archizoom, además de obras como la fábrica-oficina-área de I+D de Fiat-Lingotto, de Giacomo Mattè Trucco; la *Free University*, de Candilis, Josic y Woods; o el *Rolex Learning Center*, de SANNA, todos los que, de manera heroica, han generado una apertura significativa en los discursos arquitectónicos sobre cómo concebir el futuro del espacio del conocimiento.

La creciente apertura espacial y la simplificación se vuelven explícitas en la evolución tipológica de los proyectos aquí expuestos. A lo largo del tiempo, estas arquitecturas mutan de arreglos ordenados y serviles, extremadamente compartmentados, con instalaciones y núcleos técnicos, hacia una laxitud general y la flexibilidad de una planta desprovista de restricciones internas. Estos cambios en la arquitectura han apoyado y aumentado los procesos de socialización e internalización del conocimiento, al complementar las funciones

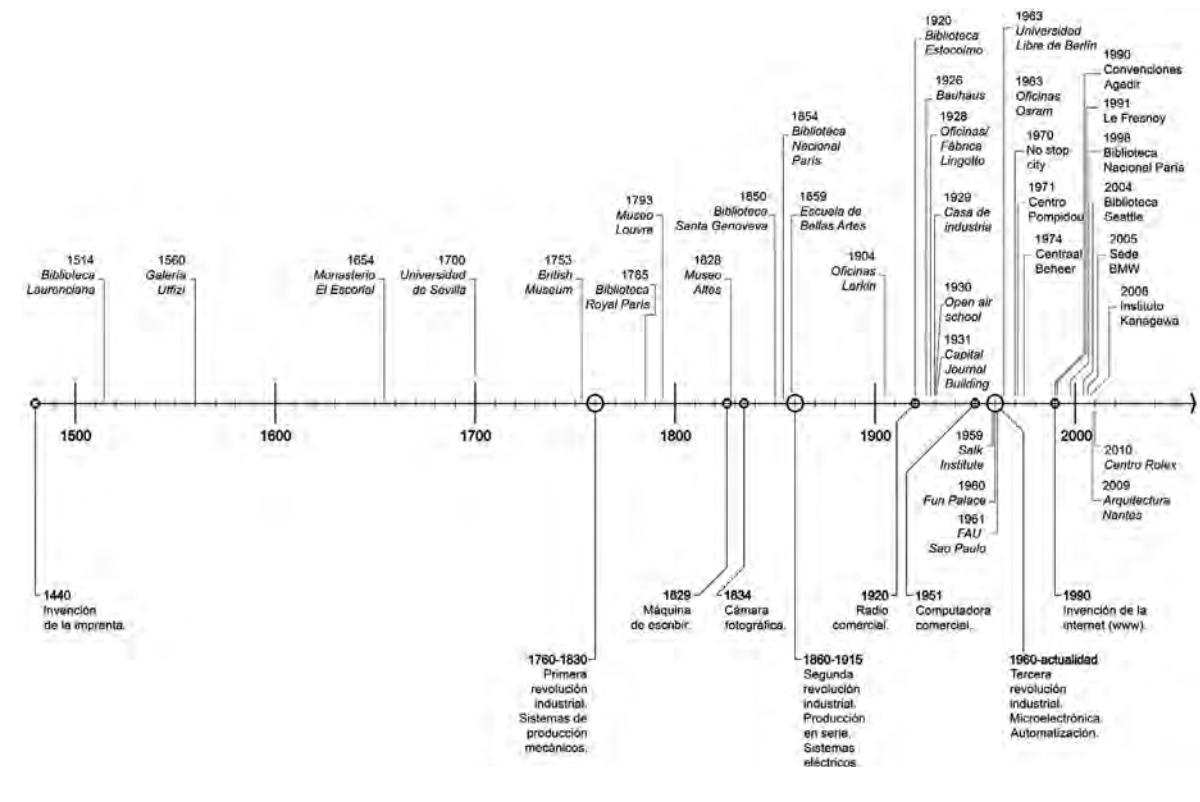


Figura 1. Línea de tiempo: los proyectos recopilados se ubican en relación con momentos históricos y descubrimientos tecnológicos.

principales del edificio con programas y actividades no previstos inicialmente, y ahora en plena interacción.

Más allá del espacio

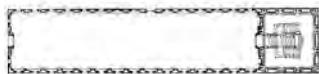
La exploración reconoce el surgimiento de un tipo específico de entorno físico-espacial: el espacio del conocimiento. Es un nuevo tipo de ensamblaje espacial que transgrede las convenciones asociadas a las cuatro tipologías mencionadas y que rompe también con la división establecida entre el ámbito de trabajo/estudio y el ámbito doméstico, o de ocio, ya que en este entorno el individuo realiza tareas y actividades que pertenecen —inicialmente— a los ámbitos mencionados.

Se entiende también que el proceso de producción de conocimiento no se basa únicamente en el pensamiento sistemático y analítico; por el contrario, depende de los procesos cognitivos —entre disciplinas— y emocionales —entre las personas—, pasibles de entender, estas últimas, como una experiencia o una forma tácita e inexplicable de conocimiento.

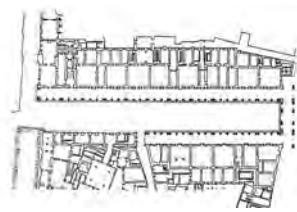
Por esta razón, el espacio juega un papel trascendente, desencadenando y al mismo tiempo capturando el potencial creativo de las personas y la transdisciplinariedad que podría generar la «mixtura» de los espacios de trabajo. El entorno de trabajo/estudio ya no es un lugar confinado, física y conceptualmente encerrado dentro de los límites de un área de trabajo específica; va más allá de un espacio determinado, sigue al individuo en todo el despliegue de su existencia y se convierte en un dominio amplio de condiciones diversas en continuo cambio.

Claudio Cúneo es arquitecto por la UPC de Lima y magíster por el Berlage Institute de Rotterdam. Es profesor en Arquitectura PUCP y fundador de LAMBDA en 2012, oficina comprometida con el diseño, la investigación, crítica y difusión de la disciplina. La obra «La casa del Pan» obtuvo un premio en la XV Bienal de Arquitectura del Perú (2012).

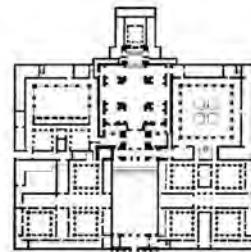
Andrés Solano es arquitecto por la PUCP. En 2012 fundó el estudio Esteoeste, desde donde viene desarrollando encargos de diversas escalas y tipologías, entre los que destacan el recién inaugurado hotel Holiday Inn del aeropuerto de Lima. Asimismo, es profesor en Arquitectura PUCP.



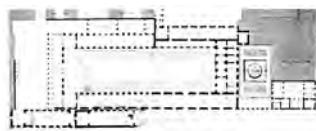
1. Biblioteca Laurenciana,
Florencia, Michelangelo



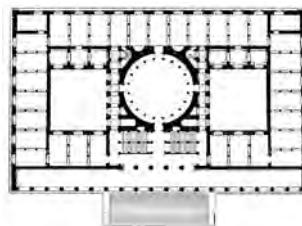
2. Galería Uffizi, Florencia,
Giorgio Vasari, 1560



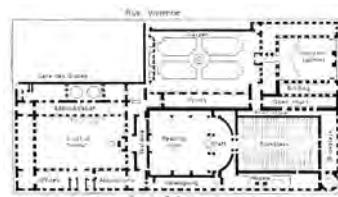
3. El Escorial, España,
Bautista de Toledo, 1654



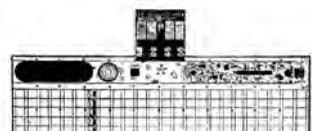
4. Biblioteca Real, París,
E. L. Boullée, 1785



5. Museo Altes, Berlín,
Friedrich Schinkel, 1828



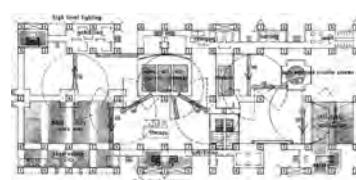
6. Biblioteca Nacional, París,
Henri Labrouste, 1854



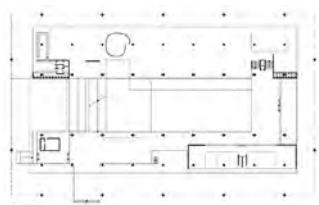
7. Casa de la Industria, Moscú,
Ivan Leonidov, 1929



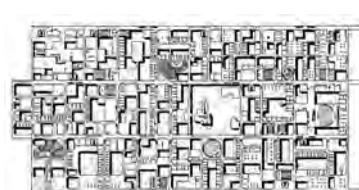
8. Escuela al Aire Libre, Ámsterdam,
J. Duiker, 1930



9. Fun Palace, Londres,
Cedric Price, 1960



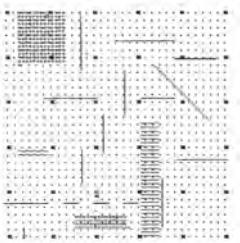
10. Facultad de Arquitectura, Sao Paulo,
V. Artigas, 1961



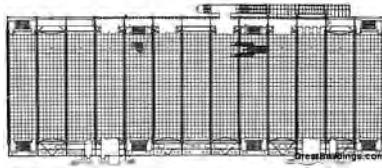
11. Free University, Berlín,
Josic, Candilis, Woods, 1963



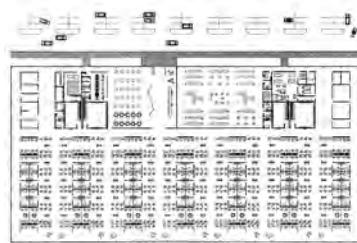
12. Oficinas Osram, Múnich,
Walter Henn, 1963



13. No-Stop City,
Archizoom, 1970



14. Centro Pompidou, Paris,
Rogers, Piano, 1971



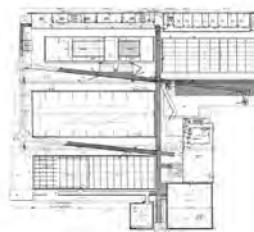
15. Oficinas IBM, Portsmouth,
Norman Foster, 1971



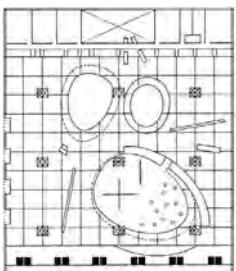
16. Central Beheer,
Hermann Hertzberger, 1974



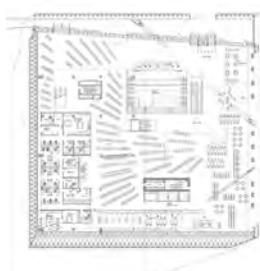
17. Centro de Convenciones, Agadir,
OMA, 1990



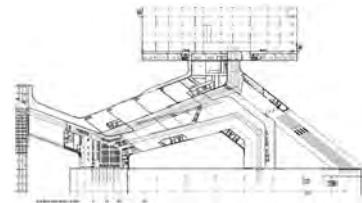
18. Le Fresnoy, Tourcoing,
Bernard Tschumi, 1991



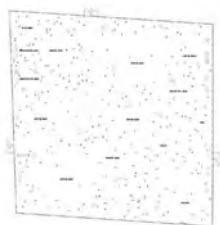
19. Concurso Biblioteca Nacional, Paris,
OMA, 1998



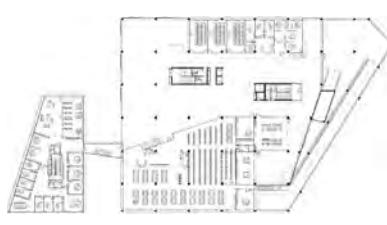
20. Biblioteca Central, Seattle,
OMA + LMN, 2004



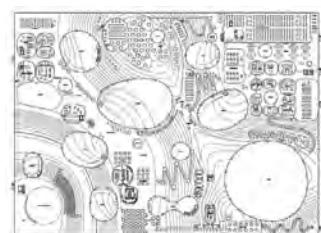
21. Edificio Central BMW, Leipzig,
Zaha Hadid, 2005



22. Instituto de Tecnología, Kanagawa,
J. Ishigami, 2008



23. Facultad de Arquitectura, Nantes,
Lacaton + Vassal, 2009



24. Centro Rolex, Laussane,
SANAA, 2010

Reflexiones acerca del espacio

Mariana Leguía

Nos parece como si en determinados momentos hubiera algo vivo en la arquitectura, algo comparable a la tranquila vida de las plantas, lo cual no se haría evidente en el movimiento sino en una condición para cuyo conocimiento y admiración no bastara el ojo del cuerpo. [...] Para nuestra representación existen construcciones parlantes y mudas, aun algunas que cantan.

Paul Linder,

«La fuerza de la emoción en la arquitectura», 1945

El caso de la Iglesia Matriz de Huacho, de José García Bryce (1969)

La iglesia matriz de Huacho colapsó a raíz del terremoto de 1966. El arquitecto José García Bryce recibió el encargo de diseñar un proyecto nuevo. De este encargo resultó una moderna iglesia cuyo espacio interior, al visitarlo, uno puede entender como sagrado. Pero en este caso el punto que quiero señalar no son las cualidades del proyecto, sino lo acontecido desde entonces.

Tal como lo propuso el arquitecto García Bryce, la iglesia mantuvo un amplio atrio frontal que, además de añadirle profundidad a su fachada, generaba un nuevo espacio público con la esquina de la calle. Como otros atrios de iglesia, este espacio cumplía una función importante para recibir a los usuarios; era un lugar de encuentro, transición y ceremonia. En el ámbito urbano, este espacio respondía a una serie de condiciones del entorno y se integraba a un pasaje peatonal por su fachada lateral y a la plaza mayor de Huacho por el frente.

Este espacio exterior se ha perdido. Se construyó en su lugar un muro ciego hacia el pasaje y una fachada falsa hacia la plaza, encerrando así el atrio de la iglesia.

La nueva fachada falsa ha privatizado el espacio público para darle paso a la creación de un objeto —un pastiche—, simulacro de una historia que nunca existió. Sin llegar a evaluar el contenido de la intervención en términos de lenguaje, queda claro que este nuevo elemento es un objeto para ser observado desde lejos; uno solo puede participar pasivamente, removido de la experiencia del espacio.

Tal vez el caso de la iglesia de Huacho represente, a modo de caricatura, el estado actual de la arquitectura, no solamente en el Perú sino también, en muchos casos, en el ámbito internacional. Como apunta Richard Sennett, «en algún momento los edificios importantes se han convertido en objetos para ser observados» (2006) y, como resultado de este proceso, «los límites entre el exterior y el interior se volvieron más definidos en términos de afuera y adentro [...] [Estos objetos construidos indican un malestar en la sociedad moderna, del espectador pasivo]» (2006).¹

La arquitectura de hoy está representada por una serie de contradicciones entre posiciones confrontadas —aunque no necesariamente opuestas—, ya que la especialización en algunos campos ha impuesto su protagonismo sobre la profesión. ¿Y qué es la profesión? ¿Cómo podemos definir la disciplina? Estas preguntas no pueden responderse con claridad porque en los campos de especialización coexisten distintos intereses: unos buscan que la arquitectura se defina por el rol social, otros por lo estético; un campo empuja hacia lo sostenible, lo urbano, otro genera forma como objeto,

¹ Quant. *The public realm*, ambas citas, traducción de la autora.

uno tercero busca generar espacio como materia del proyecto... y en la mayoría de los casos todos estos intereses se presentan divorciados entre sí.

A fines del siglo XIX el teórico alemán August Schmarsow definía la arquitectura como «el arte del espacio» al que relacionó con la idea de belleza (López Bahut 2013). Estas ideas serían asimiladas por movimientos como el futurismo, el constructivismo ruso, el neoplásticismo, que se desligaron de estilos clásicos por la vía de la abstracción. El espacio llegó a convertirse en el eje central de las prioridades de la creación arquitectónica durante los años de la modernidad, a inicios del siglo XX.

Durante las décadas de 1940, 1950 y 1960 la formación del arquitecto en el Perú estuvo muy ligada a la exploración relacionada con el diseño del espacio, entendido como eje principal de la modernidad, difundida principalmente por la Agrupación Espacio y arquitectos como Luis Miró Quesada y el alemán Paul Linder, quien emigró al Perú en 1938. Ambos lo hicieron principalmente a

través de la docencia, ayudando a consolidar la reforma de la formación del arquitecto en la entonces llamada Escuela de Ingenieros, luego convertida en Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (1955). Este proceso y desarrollo formativo luego se vio representado en la obra de diversos arquitectos importantes para la cultura arquitectónica peruana.

En este ensayo me propongo mostrar una serie de postales que capturan un momento vivencial de un espacio en particular, en tres proyectos construidos en Lima. Cada proyecto es capaz de fundar, desde sus aspectos espaciales y su vinculación con el exterior, lugares de experiencia activa y participativa. Son ejemplos de impacto por su consideración sensorial, y por el sentido creado desde la generación del vacío —y no del objeto—, donde la idea de espacio se asume no como la idea de lo edificado, sino más bien como lo que la materia contiene, la atmósfera. En este sentido, podemos hacer un paralelo con el trabajo del escultor Jorge Oteiza, quien entiende el vacío como una presencia protagónica (López Bahut 2013).

Por otro lado, y en el marco de este texto, no podemos dejar de vincular la idea de «espacio» con la búsqueda de integración entre el espacio exterior y el interior. El interés radica en la posibilidad de que, como observadores, nos sea necesario experimentar el espacio en movimiento —y no desde un punto fijo— para entender la obra en su totalidad y en su real dimensión.

Edificio Mogollón, Raúl Morey (1959)

Caminando en medio del ajetreo de la ciudad, en el Centro Histórico de Lima, sobre la avenida Emancipación, cortamos camino por un pasaje interior. Luego de un largo trayecto de recibimiento, siguiendo una línea recta y horizontal de comercios y servicios dentales, al llegar al medio del recorrido nos sorprende un cambio de atmósfera. Un espacio circular, techado con una cúpula monumental, nos hace levantar la mirada hacia la superficie del techo que, llena de vanos circulares de distinta dimensión, deja pasar la luz natural. Al tener el techo en curvatura, se crea un eco que amplifica el sonido de las pisadas y las voces de los transeúntes. El espacio horizontal del pasaje se expande hacia arriba y delimita un lugar para detenerse, un lugar que acentúa su verticalidad debido a la luz que atraviesa su cúpula, haciéndola ligera, disolviéndose como un interior.

El proyecto de las Galerías Gallos-Mogollón —como se llamaba originalmente— es un edificio moderno de podio y torre que forma parte de una manzana del



Antes y después. Iglesia Matriz de Huacho del arquitecto José García Bryce.



Vista del espacio central de las Galerías Mogollón, Cercado de Lima, Lima.

Centro Histórico de Lima. A diferencia de los muchos otros ejemplos limeños con estas características, que operan en una manzana completa o en esquina, este opera como un lote a mitad de la manzana. El proyecto está emplazado en un terreno de 108 metros de longitud con frente a dos calles. Dadas sus características, únicamente las fachadas son visibles desde la calle; quedan ocultos el podio y pasaje que se sucede a través del emplazamiento total. Este pasaje peatonal interior atraviesa el edificio desde la avenida Emancipación hasta el jirón Moquegua, siendo espacios que toman por sorpresa al transeúnte.

El edificio se ejecutó a partir de la visión de aquel entonces: los arquitectos creían que la modernización del Centro Histórico arribaría mediante la inclusión de edificios modernos y galerías comerciales. Lamentablemente, en esta zona de la ciudad la evolución urbana no desencadenó el *boom* económico esperado. Con la migración a los suburbios y la desactivación del tranvía, el centro empezó a perder valor y este proyecto visionario no llegó a terminarse; al igual que las Galerías Boza, nunca prosperó.

Según se relata, este pasaje era conocido en los años 1970 por tener «unos cuantos negocios pequeños, consultorios dentales y la ‘cúpula del eco’, producido por su techo en curvatura» (Pino 2011). La información

registrada en la revista *El Arquitecto Peruano* cuenta que el «proyecto, como originalmente se planteó, trató de unir 3 terrenos de distintos propietarios que acudieron a solicitar los servicios del Arquitecto Raúl Morey de manera independiente» («Galerías Comerciales “Gallos-Mogollón”» 1958: 18). Se especula que el arquitecto planteó a los propietarios la unión de los lotes para la ejecución de un solo proyecto que tuviera un pasaje en cruz dentro de la manzana, uniendo las cuatro calles que la forman («Galerías Comerciales “Gallos-Mogollón”» 1958: 18). Pero este planteamiento nunca se ejecutó; únicamente se hizo el pasaje que cruza un eje de la manzana, en dirección norte-sur.

El lugar emblemático del edificio no es visible desde el exterior, y no tiene que ver con sus fachadas —muy bien compuestas en ambas calles y una de ellas diseñada por el ingeniero Jean Felice Fogliani²—, sino con el espacio o rotonda central. Este espacio redondo, de 15 metros de diámetro y 10 metros de altura aproximadamente, tiene una cubierta en forma de cúpula chata con

2 Entrevista de la autora con José García Bryce (3 de Abril del 2018). Fogliani, un ingeniero italiano, trabajó con Raúl Morey en los años 1950-1960. «Él intervino en el edificio que da al jirón Moquegua», recuerda García Bryce.



Vista de la sala, terraza y jardín de la Casa Cooper, San Isidro, Lima.

perforaciones también redondas, de distintos tamaños y dispuestas al azar, que dejan pasar la luz natural. Al tratarse de un pasaje muy largo, el centro, donde se encuentra esta cúpula, marca un momento muy importante del recorrido y hace inevitable que uno lleve la mirada hacia arriba y se detenga a observar el espacio. El movimiento del sol genera un dinamismo particular. El contraste entre la luz y la sombra se ve intensificado por los círculos de luz de diversas medidas que penetran desde la cubierta y que resultan subrayados por el diseño del piso.

El lugar se ha convertido en un destino gracias a su valor sensorial; es un atractivo para muchos artistas que hoy en día lo utilizan como espacio de performances de diversa índole.

La Casa Cooper (1974)

El distrito de San Isidro, espacio residencial ubicado en el centro de la ciudad, se densifica cada día con torres del mismo uso. De las casas antiguas que todavía quedan nos sorprende un pequeño lote que a simple vista genera un vacío en el tejido: es la Casa Cooper, que tiene un retiro exterior generoso y, dentro del lote, un jardín que no se concibe como cotidiano (casi siempre las

casas se emplazan colocando todo su volumen contra la calle y con un muro a modo de barrera en el límite de propiedad).

De los 20 metros de ancho del terreno, la medianera absorbe el programa de la casa tomando el ancho que necesita y convirtiéndose en un volumen de 6 metros de ancho por 25 de largo aproximadamente, perpendicular a la elevación frontal; se genera, así, el jardín más grande posible en el lote. Como resultado de este emplazamiento, en palabras de Kenneth Frampton «la casa es tanto una casa como es un jardín [...]. [T]anto es el caso que la casa pareciera estar perennemente dentro del jardín, [...] casi no puedes creer que hay una casa en ese terreno» (Cooper y otros 2015: 14, 15).

Al entrar en la casa se llega a un pequeño vestíbulo, también inicio de la escalera de distribución. Este espacio vertical muestra la altura total del volumen, que luego, un poco más adelante, disminuye su altura y transforma la experiencia del espacio, a lo largo del recorrido por la zona social, en un recorrido uno horizontal. El salón resultante tiene 4 metros de altura por 4 de ancho y 12 de longitud, aproximadamente.

Al apartar una de sus caras longitudinales, y dejar los mínimos elementos estructurales, el espacio abierto

da su fachada más larga hacia el jardín. El muro se convierte en un marco de luz y el espacio se integra formando una sola atmósfera con el exterior. Shelley McNamara menciona que se «asombró al sentir que estaba en la media mitad de algo, [...] [E]stando la casa definida por 3 muros, el jardín representa el cuarto» (Cooper y otros 2015: 102). Se torna, así, en claro ejemplo de una obra de arquitectura que no trata de ser un objeto: no es un pabellón en un jardín, pero este se vuelve una extensión de la casa, y visto desde dentro genera la sensación de que es más grande que visto desde afuera.

Frederick Cooper es el arquitecto y propietario de esta casa, que resultó de las necesidades e identidades de los propietarios y del momento en el que se construyó. Al estilo del Soane Museum, sus paredes y superficies están completamente cubiertas de objetos de memoria y de arte, elementos y curiosidades que narran la vida de los propietarios y nos hablan de sus identidades. Cooper también estuvo influido y formado por el movimiento moderno, además de poseer un gran conocimiento sobre el arte y la arquitectura, desde la época clásica hasta hoy.

La casa refleja, asimismo, el momento, el lugar y la coyuntura en que se construyó. El problema de la vivienda en el Perú formaba parte de las principales preocupaciones de los arquitectos de entonces, y el arquitecto Cooper estuvo involucrado en el emblemático proyecto de vivienda social de PREVI, proyecto para el que se propuso como sistema constructivo un sistema de bloques de concreto. La materialidad seleccionada para la casa es la misma, lo que refuerza su nitidez al exponer todos los aspectos constructivos del armado. La estructura esbelta de pórticos que resulta de la fachada longitudinal hace que en su primer nivel el espacio pueda verdaderamente disolverse ante el jardín (Cooper y otros 2015).

La Casa Ghezzi de Juvenal Baracco (1983)

Esta obra se construyó en 1983 en la playa Los Pulpitos, 38 kilómetros al sur de Lima, y fue una de las primeras casas en ocupar esta playa. La casa se proyecta en forma en U, y así abraza el horizonte a través de su espacio central. En términos de su modulación, se trata de una planta clásica dividida por 25 cuadrados de igual dimensión ($3,6 \times 3,6$ m), con un cubo vacío al centro ($7,20 \times 7,20$ m). Este espacio, por su ubicación, escala y proporción, es el espacio servido de todo el conjunto.

Emplazada sobre una pendiente, fue construida con los materiales más económicos del momento, «usando

la economía de la invasión, techos de caña y pie derecho de eucalipto»³, como comenta el arquitecto Baracco refiriéndose a los materiales empleados para invadir los terrenos del sur y la periferia de Lima, un acto muy común sobre todo en aquel entonces.

Pero esta casa sencilla en sus materiales y su esquema principal no lo es en su desarrollo ni en su precisa expresión. Nos recuerda las lógicas de Louis Khan, quien, con gran sobriedad y sencillez, logra hacer de la casa un elemento dentro de un paisaje de proporción monumental.

En la Casa Ghezzi el encuentro entre casa y mar se ve enmarcando y enfatizado con la aplicación de la geometría utilizada en las triangulaciones de la estructura de caña, que hacen evidente la dimensión del módulo que, luego, deviene en los alineamientos de las partes que la componen.

El espacio central, a pesar de tratarse de un exterior o espacio no techado con albañilería, es un lugar perfectamente definido y resguardado, lo que genera una atmósfera que podría describirse como un interior al aire libre, con un programa que le da uso como sala, comedor y terraza a la vez. La posibilidad de hacer esto también la genera el clima costero limeño: las temperaturas anodinas hacen que no haya una gran diferencia entre estar afuera o adentro de un espacio techado o semitechado: «La casa se edificó en el año 1983, en el que hubo una ola de calor por el Niño y tal vez año en el que los limeños empezaron a ver los terrenos de la playa como una posibilidad de apropiación», explica Juvenal. «La coyuntura a aprovechar fue que la familia quería algo muy ligero, con techos de paja. El grupo no quería una casa sino un poco más que una carpita para campamento. Una casa de campamento pero sólida». Esto dio pie no solo a imaginar los materiales y el sencillo esquema del conjunto, sino también al hecho de que gran parte de su programa se encuentre en el exterior.

La transición entre las habitaciones privadas y el espacio central usado de manera más pública se da por un pequeño corredor de altura doméstica que pronuncia bien la transición. Según lo explica Juvenal, «para que la gente me lo aceptara le puse el techo bajo y cobijo para pasar por un exterior».

El conjunto de dormitorios y espacios de servicio que enmarcan este espacio central define el lugar de la casa o el vacío; y este, a su vez, de manera enfática, se luce emplazado contra la escala con la que se confronta, convirtiendo al paisaje en parte de la experiencia de la casa

3 Las citas de esta sección provienen de una entrevista de la autora con Juvenal Baracco (5 de abril de 2018).



Vista exterior de la Casa Ghezzi, playa Pulpos, Lima.

y logrando, al mismo tiempo, la infinita privacidad que solo puede ofrecer el hecho de estar delante del horizonte.

Si bien Juvenal explica la casa desde la aplicación de los materiales y «la invasión», la realidad es que la casa es, más extensamente, el resultado del desarrollo de las ideas en torno a la construcción en el desierto peruano. Este ejercicio surgió, como él cuenta, del análisis y un *theatrical plot* elaborado con el artista Rafael Hastings para una obra de teatro cuyo protagonista hacía un recorrido de cuarenta días por el desierto y que en ese proceso aprendía a levitar. Luego de dibujar todo lo que pasaba en la historia, Juvenal diseñó aquellos hábitats en donde el protagonista vivía y pasaba la noche. «Así aparecieron una serie de atmósferas que retrataban a un pescador en un arrecife, otro personaje que bajaba por un hueco a una esfera interior, hasta otro que debía cruzar el jardín del paraíso», cuenta. Luego de esta experiencia surgió el encargo de la casa.

Transcurridas ya de más de tres décadas, la playa se ha urbanizado con una alta densidad. Es interesante ver la diferencia con las otras tipologías de vivienda, en comparación con esta: son casas con mucho más programa y a menudo bastante más cerradas al exterior, vinculadas con el paisaje solo de manera anecdótica. La síntesis del emplazamiento, la escala y monumentalidad del espacio, y el rescate de lo esencial en cuanto al programa, es todo lo que hace tan conmovedor este espacio de la casa Ghezzi.

Reflexión final

En las décadas 1980-2000 el país pasó por difíciles momentos. Muchos efectos de esos años se convirtieron en condicionantes desfavorables para el gremio de arquitectos en el Perú. La creciente crisis económica, política e intelectual generó vacíos y, finalmente, nos desvinculó de nuestro pasado más próximo.

El rol del arquitecto se ve cuestionado como parte de esta crisis, y al mismo tiempo surge en la formación un gran interés por sumar y extender los conocimientos de la profesión hacia otros campos, para hacerla cada vez más interdisciplinaria. Esto es muy positivo. Sin embargo, la arquitectura no puede renunciar a continuar buscando oportunidades desde lo espacial.

Un proyecto puede tener características complementarias, pero ante todo debería aspirar a ser una propuesta concreta que devenga en una calidad espacial que pueda mejorar la calidad de vida de los usuarios. Revisar estos ejemplos de arquitectura peruana como testimonio es también una forma de hacer hincapié sobre lo que debemos tomar en cuenta como una base sobre la cual seguir construyendo.

Bibliografía

- COOPER LLOSA, Frederick; Alessandra Calmell del Solar, Sebastián Cillóniz y José Luis Villanueva. (2015). *A house in between*. Lima: Frederick Cooper Llosa.
El Arquitecto Peruano. (1958). «Galerías Comerciales “Gallos-Mogollón”», n. 252-253-254, pp. 19-22. Lima.
LOPEZ BAHUT, Emma. (2013). «Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua a la masa al espacio urbano (1948- 1960)». Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña (ETSA).
PINO, David. (2011). «La galería Mogollón», blog *Lima la única. Historias, leyendas urbanas, anécdotas y curiosidades de una Lima que no se va...* Disponible en <<https://bit.ly/2jHioxP>>.
SENNETT, Richard. (2006). Quant. The public realm. Disponible en <<https://bit.ly/2rJplCW>>
-

Mariana Leguía es arquitecta por la Universidad Ricardo Palma y maestro en Diseño Urbano por el London School of Economics (MSc Cities Programme). Ha trabajado como arquitecta independiente desde el año 2000. Luego de colaborar en el Estudio Teddy Cruz en California, KPF (Kohn Pedersen Fox) y PLP (Polisano & Leventhal Partnership) en Londres, estableció LLAMA Urban Design con Angus Laurie, en Lima, en 2010. Desde entonces, ellos combinan su práctica profesional de arquitectura y urbanismo asesorando a entidades del Estado y organizaciones no gubernamentales; además, dirigen una inmobiliaria que construye proyectos de su autoría y enseñan en Arquitectura PUCP.

Un país contra la pared: sobre la fotografía de Edi Hirose¹

Gary Leggett

El consumo interno de cemento aumentó 10% en un solo año. Las exportaciones aumentaron un 30%. La tasa de crecimiento anual alcanzó el 9% y la inflación se estabilizó en torno al 3%. El sector minero creció un 23% en un solo mes, principalmente debido a la demanda china de cobre, y la tasa de pobreza cayó de 54% a 27% en menos de una década. El producto bruto interno per cápita se cuadruplicó en dos décadas y el país se situó consistentemente en el segundo lugar del ranking del Banco Mundial para América Latina sobre «la facilidad de hacer negocios». Bloomberg calificó su economía como una de las de más rápido crecimiento en el mundo y alguien lo llamó un Tigre Latino. En una palabra que puede parecer un poco vaga en este contexto pero que efectivamente captura todos los hechos: *al Perú le iba bien*.

Tomadas entre 2008 y 2016, en el apogeo del así llamado «Milagro Peruano», la serie de fotografías *Expansión*, de Edi Hirose —como un estudio autocomisionado de la Administración de Seguridad de Granjas (FSA por sus siglas en inglés)— rastrea las transformaciones de un paisaje nacional en vías de desarrollo. El país que retrata, sin embargo, no es una nación digna y resiliente, como la que Walker Evans, Dorothea Lange y Gordon Parks buscaron captar durante la Gran Depresión, sino una tierra abandonada, indiferente al entusiasmo ciego, o la callada indignación, que avanza junto al crecimiento.

Donde el guion fotográfico de Roy Stryker para los fotógrafos de la FSA incluía cosas como barbeñas, hidrantes, señales de tráfico, «madres y bebés» y

«hombres mirando el ganado» (Stryker 1939), la lista de Hirose probablemente consistiría en ausencias: huellas de neumáticos, paredes en blanco, montículos de basura —en breve: signos de una secuela, no de una bonanza—. Las fotografías de *Expansión* no son tanto pruebas de actividad humana, ni declaraciones de «hecho», como intentos de ver el mundo desde una perspectiva poshumana o no-humana —las cosas vistas *geológicamente*, si se quiere—.

El Antropoceno, o la Edad del Hombre, se refiere a un período en tiempo geológico determinado en gran parte por la industrialización del *Homo sapiens*, pero la paradoja aquí es que en el mismo momento en que reconocemos que la actividad humana ha definido una época geológica entera, «lo humano» se ve supeditado a un conjunto más amplio de fuerzas y variables naturales —en este sentido, los seres humanos no son tan distintos de las llamaradas solares o de las fugas de metano que alteran constantemente la composición química y física del planeta—. Nuestra influencia sobre los patrones climáticos y el paisaje nos ha arrojado a un mundo de efectos, no de causas, y las fotografías de Hirose tratan de captar cómo podría verse este cambio ontológico.

La serie, después de todo, se titula *Expansión*, no *Crecimiento*. El crecimiento implica progreso. La expansión simplemente denota un aumento de tamaño. Algo se expande no transformándose, sino ampliando su alcance, redefiniendo sus límites —esencialmente, añadiendo más de sí a sí mismo—. Pero, ¿qué es exactamente lo que se está expandiendo? ¿El capital? ¿La condición de Estado? ¿La población? ¿Y dónde termina? Una lectura podría ubicar a Lima en el origen y decir —inspirándose en Henri Lefebvre— que las fotografías de Hirose retratan una

1 Texto publicado originalmente en inglés en la revista *Oris*, n.º 102, 2016. Traducción de Max Hernández Calvo para la revista *Ansible*, n.º 1, publicada en marzo del 2017, editada posteriormente por el autor para esta edición.



sociedad que finalmente se ha urbanizado del todo, es decir, que la ciudad comienza (y termina) en la mina y la cantera. Lo que quiere decir que la naturaleza ya no existe, y que todo, ya sea mediante la extracción, la urbanización o la pura especulación, se ha convertido en paisaje.

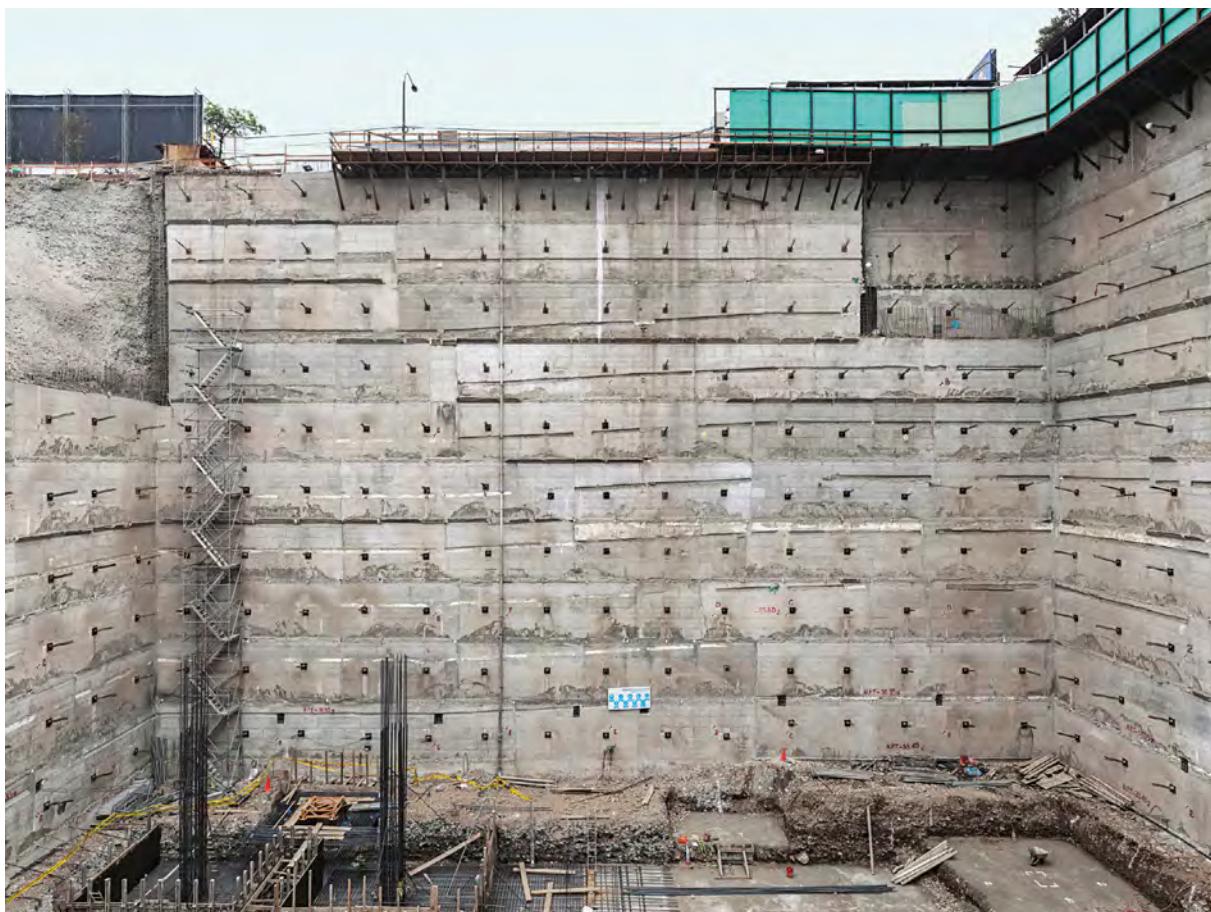
Una lectura más exacta, sin embargo, podría decir que *Expansión* representa el cambio de un estudio topográfico a un levantamiento topológico del territorio peruano. En otras palabras, las fotografías representan un espacio donde lo urbano y lo rural son esencialmente intercambiables, y no hay nada intrínsecamente distinto entre una zona de construcción y una mina a tajo abierto: ambas son, en cierto sentido, puntos de extracción dentro de la misma matriz de acumulación. Esta interpretación se apoya, además, en los temas formales y materiales que recorren las fotografías de Hirose: una cubierta verde usada en una zona de construcción a lo largo de la costa también se utiliza para envolver los relaves mineros a 4200 metros de altitud; el desmoronamiento de los acantilados de Lima, vanamente retenido por un velo, evoca, una vez más, un vertedero de minas o una cantera distante; un montículo de tierra en la azotea de un edificio hace eco del paisaje desértico detrás de él, y es este mismo desierto, como decía Sebastián Salazar Bondy (2004), que ocupa la ciudad, y no al revés.

«Lima ha tomado el velo blanco y hay un horror mayor en esta blancura de su aflicción. Vieja como Pizarro,

esta blancura mantiene sus ruinas por siempre nuevas; no admite el alegre verdor de la decadencia total» (1902: 169). El enfoque topológico de Hirose, al igual que la blancura de Melville, aplana los accidentes naturales que de otra manera definirían el paisaje extractivo del Perú, y así todo el país se convierte en una especie de desierto velado, que mantiene sus ruinas por siempre nuevas.

Por supuesto, sería erróneo llamar a las fotografías de Hirose carentes de afecto o distantes. Como señala Allan Sekula, «incluso la carrera del reportero más inexpressivo está envuelta en una estructura expresionista. De Hine a W. Eugene Smith se extiende una tradición continua de expresionismo en el ámbito del hecho» (1984: 21). En el caso de Hirose podríamos decir que se encuentra una estructura expresionista en su uso de lo plano, en el llenado del encuadre, en el tamaño de sus copias fotográficas y en su uso de la línea del horizonte. El aplanamiento topológico mencionado anteriormente encuentra su concomitante en la compresión vertical o en el escorzo del paisaje representado: todo se vuelve primer plano.

Las fotografías mismas se convierten en paredes, haciendo eco de lo que Rosalind Krauss escribió una vez sobre las pinturas de paisaje después de 1860 —a saber, que «se expandieron para convertirse en el tamaño absoluto de la pared», y que la pared y el paisaje se volvieron sinónimos (Krauss 1992: 288)— un punto que se enfatiza aún más en el trabajo de Hirose por una



especie de *horror vacui* donde el paisaje crece inexorablemente contra el marco (añadiendo otro significado a la «expansión») y solo logra abrirse paso la ocasional franja de cielo despejado. Más aún, el horizonte compositivo no siempre corresponde al horizonte óptico que podríamos experimentar como observadores, pero es lo suficientemente cercano como para convertirse en un referente de su propia ausencia o eliminación. Hay horizontes falsos —horizontes que encierran la vista en lugar de abrirla— dibujados por la infraestructura y los materiales de construcción. La vista es menos distante que opresiva y abstracta.

En última instancia, lo que estas fotografías revelan es una realidad tan implacablemente autorreferencial, tan sombría y desnuda, que parece ocurrir detrás de sí misma. Los edificios de Lima se convierten en diagramas de sí mismos. Una pared de cemento se convierte en un desierto vertical. Incluso podríamos decir que el trabajo de Hirose postula el retorno a una especie de

hiperrealismo fotográfico; no en términos de su detalle o resolución, sino en su capacidad de autosimilitud y repetición llana. La cuestión de la verdad —es decir, la obstinada demanda de la fotografía por la equivalencia entre la realidad y la representación— es, por ende, desplazada por una especie de misticismo negativo, donde ya no puede haber correspondencia alguna entre signo y referente. Todo lo que nos queda, al final, es el horror mayor de nuestra aflicción.

Imágenes: Edi Hirose. s/t, de la serie *Expansión*.

Gary Leggett Bach Arch. Princeton University. Cursó la maestría de Urbanismo de la Harvard Graduate School of Design y la maestría de Arquitectura de la Universidad de Yale. Autor y editor de *Polis: Visiones y versiones de Lima a inicios del siglo 21*, ha escrito en diversos medios internacionales, incluyendo las revistas *New Geographies* (Harvard), *Cabinet*, *AD*, y *Pidgin* (Princeton). Lleva actualmente proyectos en Quito, Lima y el Distrito Federal de México. Es profesor en Arquitectura PUCP.



«Los edificios que tienen un gran impacto siempre transmiten un intenso sentido de su calidad espacial. Ellos abrazan el misterioso vacío llamado espacio de una manera especial, y lo hacen vibrar».

Peter Zumthor *Thinking Architecture*, 1998

3. Taller

En esta edición **A11** presenta dos proyectos de fin de carrera reconocidos como parte del grupo de los mejores proyectos de graduación del último año académico de Arquitectura PUCP. Ambos proyectos exponen de buena forma los temas de interés de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura PUCP, y evidencian las preocupaciones de la disciplina, que busca ser proactiva y útil en la mejorar la calidad de vida de los peruanos. Estos proyectos, diseñados para habitantes urbanos o rurales, buscan desarrollar las herramientas de análisis y proyectuales de los alumnos, bajo la premisa de ser trascendentales en el contexto nacional y de interés público, además de lograr nuevos y mejores espacios para el desarrollo social.

1. Vías de oportunidades

Proyecto de Fin de Carrera
Juan Villalón

2. CITE del Aguaymanto

Proyecto de Fin de Carrera
Cynthia Romani

Vías de oportunidades

Estrategias ante lo incierto en el eje ferroviario Callao-Chosica

Juan Villalón

La vía férrea Callao-Chosica es uno de los pocos ejes de conexión este-oeste en una Lima fragmentada. No obstante, es un espacio en deterioro y sin valor para sus ciudadanos, que no se ocupa solo gracias al paso diario de un único tren de mercancías. El proyecto plantea la vía férrea como un nuevo eje de oportunidades urbanas que vincula la movilidad, dado que reutilizar la vía férrea es la oportunidad más rápida y económica de organizar un transporte público masivo; la regeneración, al recuperar los espacios públicos cercanos; y la reconversión, al trasformar las zonas industriales a lo largo de la vía con nuevos usos.

Ante la incertidumbre limeña frente a la ejecución de grandes proyectos, este propone actuar hoy ante lo incierto para abrirle paso a oportunidades urbanas futuras. Por ello, identificamos los potenciales paraderos del sistema, en los que se proponen los dinamizadores urbanos. Estos son intervenciones puntuales que concientan actividades vecinales actuales y reservan el espacio disponible antes de que sea ocupado. Sin embargo, no se condicionan a la aparición del transporte público, pues funcionan independientemente hasta su llegada.

Se desarrolla un proyecto-caso: el punto metropolitano del cruce de la vía férrea con la avenida Faucett. Cuenta con una de las de menores secciones disponibles, en el encuentro de la zona industrial con el barrio de Carmen de la Legua. Para no condicionar la ejecución del proyecto a la obtención de un lote privado, se trabaja con lo existente: el espacio residual disponible en los márgenes de la vía. Allí se desarrollan tres estrategias que conforman el dinamizador urbano Faucett.

Permitir lo incierto (primer nivel): rehabilitar el espacio residual reservándolo para la futura estación, sin condicionar el suelo para permitir su evolución. Esto permite duplicar la vía férrea y habilitar un andén central. A ambos lados de las vías se proponen dos vías peatonales donde rematan las calles del barrio: un espacio de encuentro desde donde observar la estación. Se propone un catálogo de microequipamientos que pueden ser trasladados por el eje ferroviario para diversas activaciones temporales.

Habilitar lo público (segundo nivel): se emplazan tres plazas elevadas que toman como medidas el espacio público más común en Lima: la canchita o losa deportiva. Estas se articulan gracias a dos puentes de circulación y servicios. Las plazas reciben los flujos peatonales y permiten cruzar la vía durante el paso del tren de mercancías. La primera es la plaza de la Estación, donde se da el acceso y control al andén; la segunda es la recreativa; y la tercera, la cultural. Sus dimensiones hacen que puedan ser gestionadas para acoger las diversas actividades vecinales del barrio.

Activar el vacío (tercer nivel): se habilita la mediateca de Carmen de la Legua. Para ello se despliegan cuatro tipos de módulos apoyados en los puentes inferiores, que acogen salas de lectura, espacios de trabajo y servicios. En la mediateca, los lados norte-sur se cierran al exterior para evitar las visuales directas a las viviendas, y la fachada este-oeste se abre hacia la longitud infinita de la vía y a la vida pública del edificio, con una fachada que permite el control del asoleamiento.

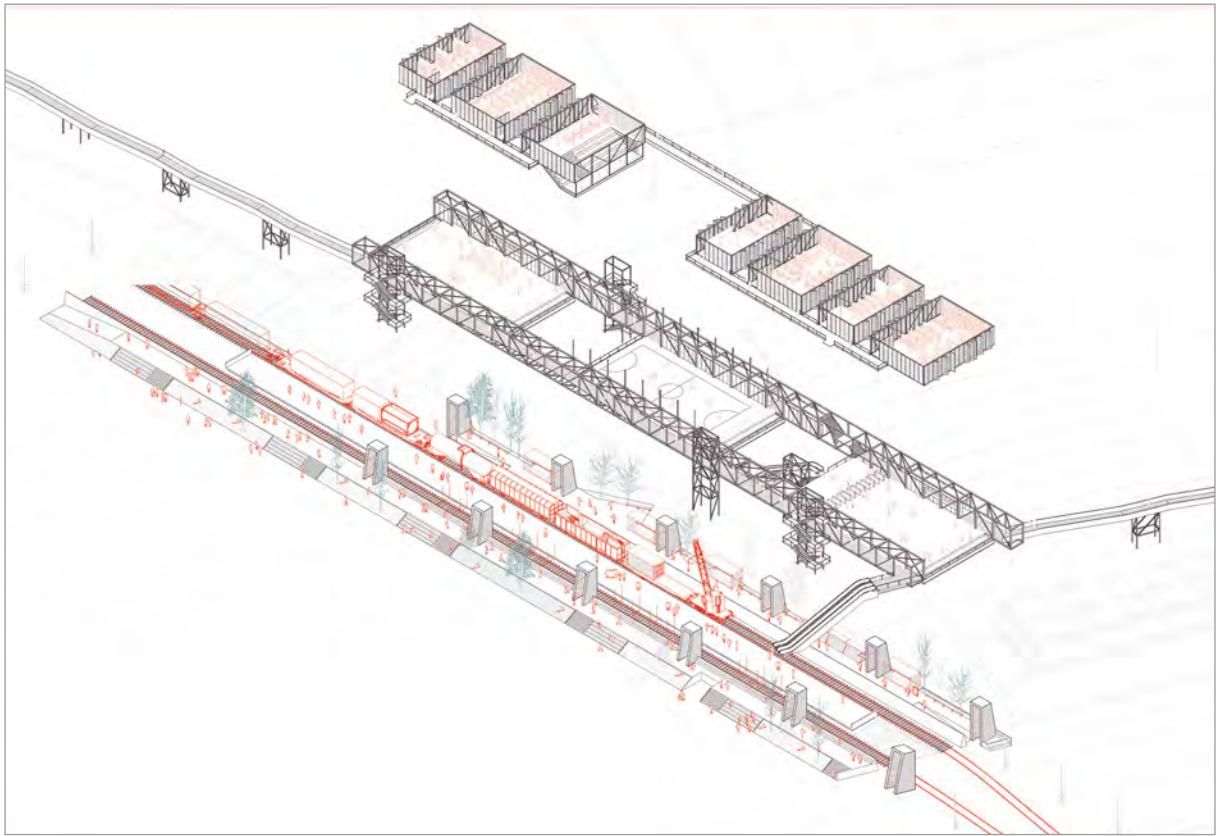
El dinamizador urbano se conforma como una secuencia de espacios interiores de trabajo y exteriores de actividad, generando relaciones espaciales y programáticas entre sus tres niveles. Así, se convierte en un punto de encuentro ciudadano que vincula el transporte metropolitano con la vida vecinal de las plazas elevadas y la actividad cultural de la mediateca.

A nivel constructivo, el edificio es un basamento de concreto que sostiene una estructura superior de acero. El diseño de piezas y uniones permite un ensamblaje *in situ* y un traslado en contenedores por el propio tren. El proyecto define así un catálogo de piezas que permite que, desde una unidad mínima, crezca y se adapte en el tiempo.

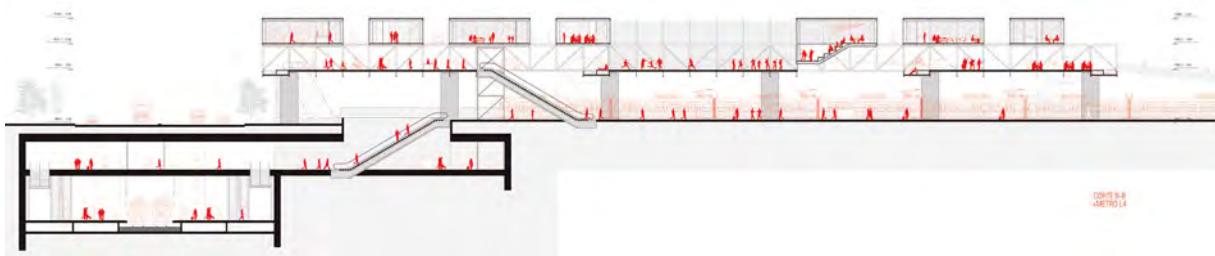
Juan Villalón es arquitecto por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo el grado con mención sobresaliente. El presente trabajo fue desarrollado en el Taller de PFC dirigido por los arquitectos Jean Pierre Crouse, Óscar Malaspina y Nicolás Moser. El taller propone la investigación y diseño de proyectos urbanos y de equipamiento urbano y territorial para el desarrollo del país.



1



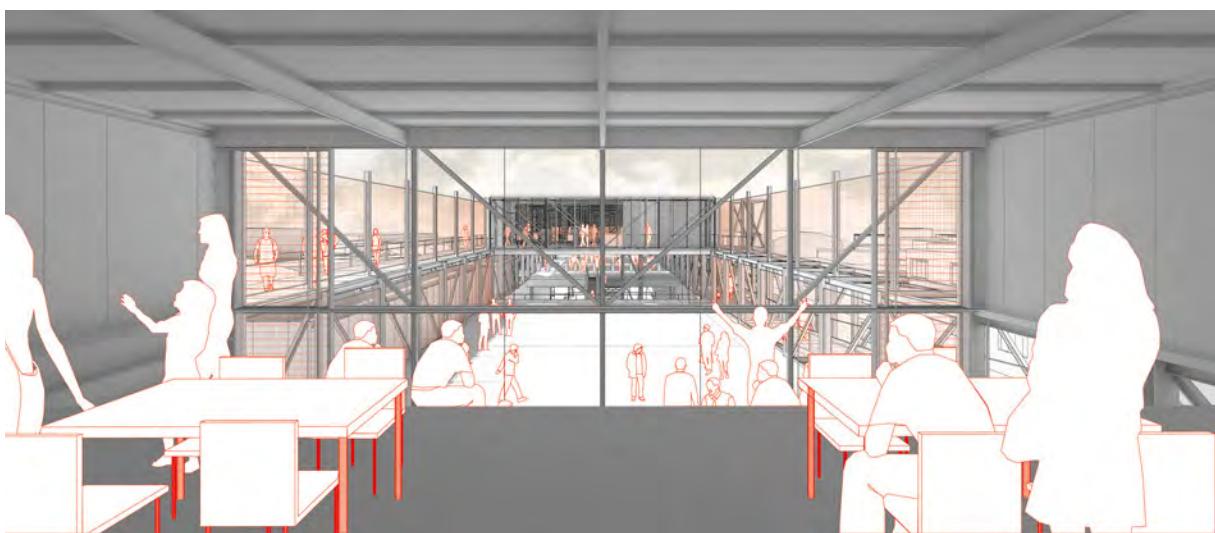
2



3



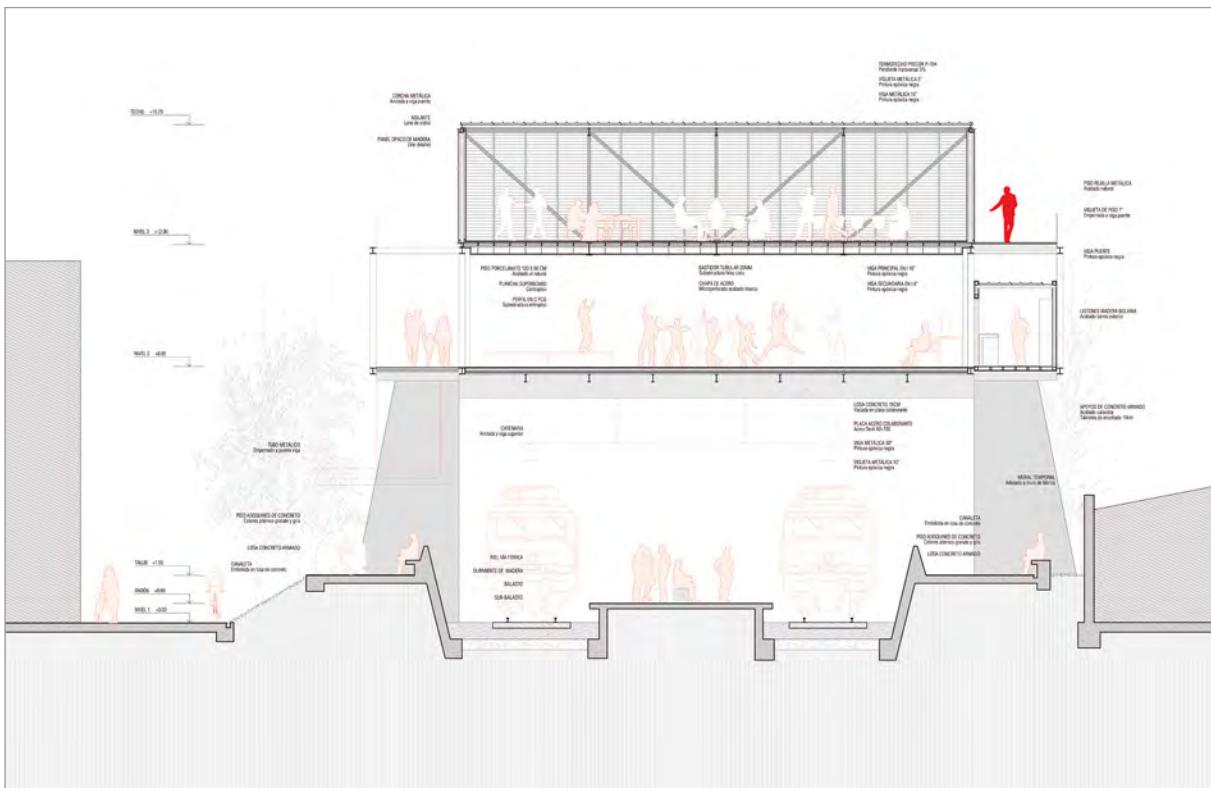
4



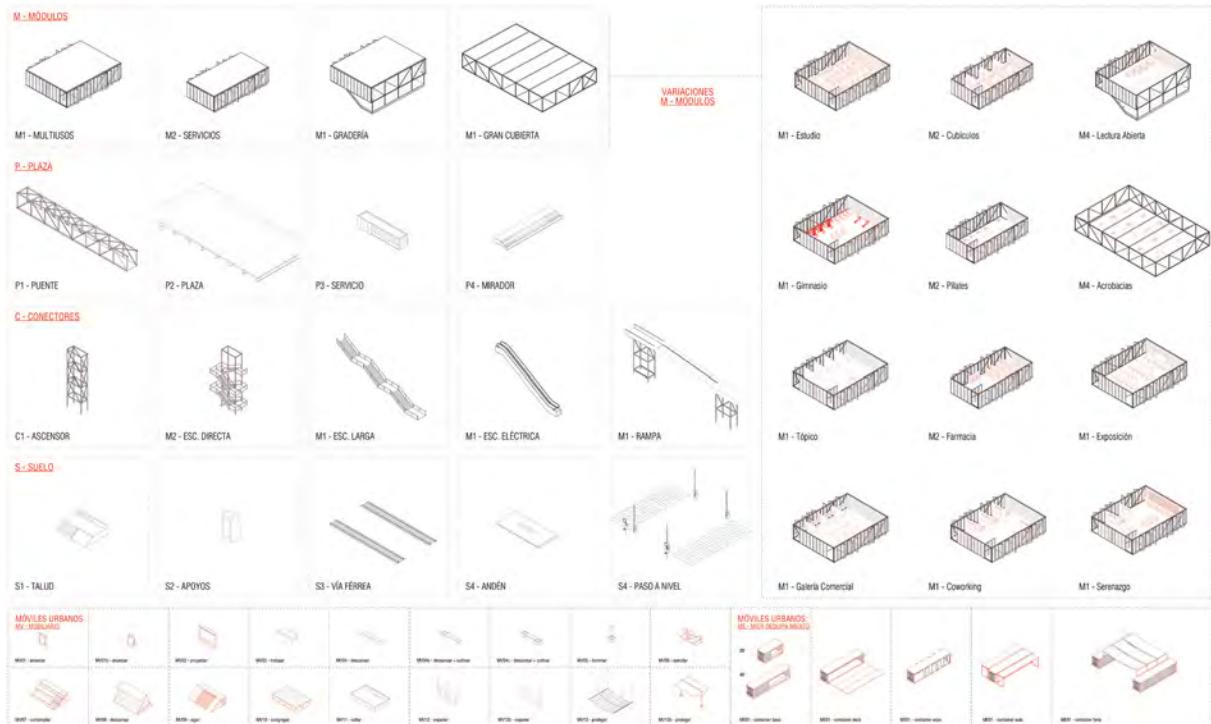
5

1. Perspectiva bajo la infraestructura de equipamiento.
2. Isometría explotada de la propuesta.
3. Corte longitudinal del proyecto.
4. Perspectiva interior de la plaza elevada. Vista de un escenario de uso.

5. Perspectiva de un escenario de uso de un espacio interior.
6. Corte transversal del proyecto.
7. Elementos del proyecto.



6



7

CITE del Aguaymanto

Ollantaytambo, Cusco, Perú

Cynthia Romani

La investigación previa al proyecto —que se sustenta en la aproximación contextual, la problemática, la oportunidad, la aproximación territorial— nos permitió entender que el Perú puede posicionarse como país líder mundial en la producción y exportación de productos orgánicos nativos. A partir de esto se propone, finalmente, un equipamiento para el desarrollo de la población y la comunidad, mediante un Centro de Innovación Productiva y Transferencia Tecnológica (CITE) del aguaymanto (*Physalis peruviana*).

La aproximación contextual nos mostró que el Perú es un «país orgánico», que posee una amplia diversidad de productos nativos y que sin embargo no es posible aprovecharlos, por la pobreza en la que viven las personas que se dedican a la agricultura y la falta de capacitación e implementación tecnológica adecuada para la obtención de productos. En el caso del aguaymanto, esto genera que no llegue a exportarse a gran escala y solo se aproveche para autoconsumo o su venta en mercados locales.

Considerando las potencialidades de nuestro país en cuanto a la diversidad de productos nativos de interés mundial y la problemática económica que atraviesan los agricultores de estos productos, observamos que hay una oportunidad a escala nacional y regional mediante la construcción de carreteras; una de ellas, la vía Interoceánica Sur. Esto permitiría que más comunidades campesinas puedan conectarse, comunicarse y acceder a infraestructura, con lo que se generaría para ellas una mayor accesibilidad y, con esto, desarrollo económico, turístico y de transporte.

Gracias a la aproximación territorial observamos que el aguaymanto crece de forma silvestre en el Valle Sagrado del Cusco, lo que fundamenta que el proyecto se ejecute en esta zona, ya que no solo sería una herramienta para los habitantes, sino también un medio para mejorar y cultivar este producto en terrenos agrícolas olvidados.

Con la aproximación proyectual se ve cómo el programa puede ofrecer alternativas al usuario al proporcionar

un espacio de capacitación, tecnificación y revalorización de la agricultura como una actividad económica importante, concientizando a la población que habita en esta zona sobre la existencia de productos nativos.

Tras la investigación se revela la trascendencia de proponer un CITE del Aguaymanto, y con ello, desarrollar un equipamiento necesario para la comunidad. La intención de la propuesta es que el proyecto se conecte y relacione con la trama urbana y guarde consigo la identidad y memoria de la arquitectura inca; en este caso, con la reinterpretación de las *kanchas* de la ciudad de Ollantaytambo.

La *kancha*, entendida como unidad modular, es el punto clave de la arquitectura del proyecto. Este concepto contribuyó a interpretar el volumen como masa sólida y el vacío como patio, lo que hizo que el proyecto arquitectónico esté conformado por un conjunto de espacios vacíos y llenos, con el vacío como un medio de conexión de lo interior con lo exterior y con la mirada hacia el cielo.

Cynthia Romani es arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su diploma con mención sobresaliente. El presente trabajo fue desarrollado en el Taller de PFC dirigido por los arquitectos Jean Pierre Crousse, Óscar Malaspina, Nicolás Moser. El taller propone la investigación y diseño de proyectos urbanos y equipamiento territorial para el desarrollo del país.



1



2



3



4



1. Fotomontaje. Vista aérea del proyecto integrado al contexto.
2. Fotomontaje. Vista aérea del proyecto integrado al contexto.
3. Perspectiva del espacio semipúblico de recreo y encuentro.

4. Corte longitudinal interior mostrando las áreas de trabajo.
5. Planta general del proyecto integrado al contexto.
6. Perspectiva general del proyecto integrado al contexto.



5



6

«Apenas penetramos en un espacio arquitectónico, nos convertimos en una parte del mismo y no podemos sentirnos sino como una parte del todo».

Paul Linder *La fuerza de la emoción en la arquitectura*, 1945

4. Archivo

Como parte del objetivo de esta edición de **A** —repensar el espacio arquitectónico— rescatamos un texto de 1945 del arquitecto Paul Linder, publicado en la *Revista de la Universidad Católica del Perú*. El por entonces recientemente inmigrado profesor alemán de Filosofía del Arte publicaba el que sería uno de los textos más singulares en la teoría de la arquitectura en el Perú. En su ensayo, Linder resume de manera clara sus ideas sobre el valor de la experiencia en el espacio arquitectónico; pero, además, ofrece una breve demostración del amplio bagaje cultural y disciplinar del que disponía gracias a una privilegiada formación y una amplia experiencia laboral en Alemania, Italia, España y el Perú.

Prologado por un ensayo de Marta Morelli, este texto —traducido por Joaquín Medina Warmburg a partir del documento original escrito en alemán por el autor y encontrado en el Archivo Linder— es un adelanto del libro *Paul Linder 1897-1968. Antología de arquitectura y crítica*, que será publicado próximamente por la editorial Lampreave de Madrid en 2019. El libro editado por Joaquín Medina Warmburg, está dedicado al estudio crítico de la obra construida y escrita del arquitecto alemán emigrado al Perú.

1. La experiencia del espacio. La idea del espacio en la arquitectura según Paul Linder
Marta Morelli

2. La fuerza de la emoción en la arquitectura (1945)
Paul Linder

La experiencia del espacio. La idea del espacio en la arquitectura según Paul Linder

Marta Morelli

El efecto de un hermoso espacio debe ser sentido aun cuando se nos conduzca con los ojos vendados.

W. Goethe

Empleando aforismos románticos de Johann Wolfgang von Goethe, Auguste Rodin y Paul Valéry, entre otros, el arquitecto Paul Linder ilustra y reafirma el poder del espacio arquitectónico en la experiencia sensorial del ser humano; algo que hoy en día probablemente represente, para la sociedad contemporánea, una idea anacrónica de la arquitectura. En la actualidad, la *experiencia* de la arquitectura ha dejado de ser un fenómeno táctil y corporal, a pesar de los esfuerzos por demostrar lo contrario de críticos y arquitectos «fenomenólogos» como Juhani Pallasmaa o Alberto Pérez-Gómez.¹ En efecto, la experiencia de la arquitectura ha devenido en un fenómeno visual y efímero. Por ello, los efectos del espacio y su desarrollo en la experiencia humana ya no son más un tema de debate en la arquitectura contemporánea, lo que hace que en la práctica profesional el espacio sea un elemento residual, resultante de varias otras decisiones proyectuales en los edificios. A pesar de ello, textos como este aún resuenan en la sensibilidad de los arquitectos, que no dejan de maravillarse cuando visitan los grandes edificios de la cultura arquitectónica de todos los tiempos, y nos permite cuestionar dónde radica el poder de la emoción de la arquitectura hoy.

La fuerza de la emoción de la arquitectura es un ensayo

1 De forma independiente, ambos arquitectos han desplegado ideas acerca del valor de la experiencia en la arquitectura como centro de la disciplina. Su labor docente es ampliamente reconocida en Norteamérica, Canadá y Europa, y sus publicaciones han sido traducidas a distintos idiomas. Sus obras más representativas son *The eyes of the skin. Architecture and the senses* (Pallasmaa 2005) y *Built upon love: architectural longing after ethics and aesthetics* (Pérez-Gómez 2006).

que Paul Linder publica en 1945 —cerca de siete años después de haber emigrado a Lima— en la *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, que refleja el pensamiento del arquitecto alemán en una época que aún mantiene el idealismo y la fe en el ser humano propios de la modernidad. Por otro lado, son tiempos en los que la cultura arquitectónica consolida totalmente la idea de que la experiencia estética de la arquitectura está centrada en el recorrido a través de ella. Desde inicios del siglo XX, la disciplina de la arquitectura había empezado a incorporar el fenómeno del movimiento como un elemento esencial de su entendimiento. La confluencia de diversos factores —entre ellos, las teorías de Adolph Hildebrand sobre el movimiento, conceptos como *einfühlung* expandidos por filósofos e historiadores, desde Robert Vischer y Theodor Lipps hasta August Schmarsow—,² sumados al desarrollo de la abstracción como mecanismo de expresión a fines del siglo XIX e inicios del XX, encuentran en las vanguardias europeas³ los avatares de una definición de la experiencia arquitectónica a través de su nueva esencia fundamental: el espacio arquitectónico.

«El hombre reconoce en esta materia inerte, des pertada a la vida por obra del espíritu creador, propiedades y atributos como si fuera cuestión en ella de un ser actuante, es decir... dice de un espacio que en verdad es inalterable e inflexible, que se dilata, se hace ancha, se

2 A fines del siglo XIX las reflexiones de los teóricos principalmente alemanes en respuesta a la inquietud por nuevas técnicas, los cuestionamientos a la noción de estilo y los nuevos descubrimientos de la psicología de la percepción han sido materia de estudio y de numerosas publicaciones, entre las que destaca la obra de Cornelis van de Ven *Space in architecture* (1987).

3 Las contribuciones a la expresión del espacio en el arte y la arquitectura abarcan el cubismo, el neoplasticismo y D'Stijl, el suprematismo y la Bauhaus principalmente.

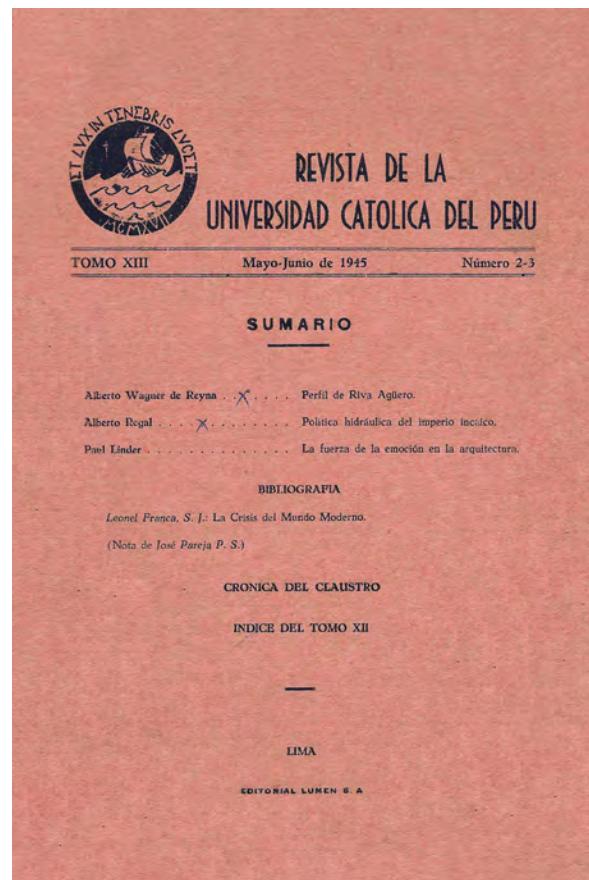
contrae o se disuelve». La contundencia de estas ideas expuestas por Linder en el texto, reconocen la capacidad de hablar de arquitectura desde la experiencia de un ente abstracto como el espacio. De esta forma, Linder se sitúa —como la mayoría de arquitectos de esta época— dentro de la convicción de que el desarrollo de la abstracción y la definición del concepto de espacio arquitectónico eleva una disciplina históricamente muy «concreta», como la arquitectura, a un plano artístico que se equipara o quiere superar, por su grado de espiritualidad, a las artes plásticas, la música o la poesía, desafiando así las categorías establecidas por Friedrich Hegel en las que se celebraba la inmaterialidad de las artes y se relegaba a la arquitectura al último escaño.⁴

En ese sentido, este texto, redactado mientras Linder construía sus primeras obras en Lima, es una celebración del poder de la arquitectura en la transformación de la cultura contemporánea, capaz incluso —según el autor— de llegar a «abrir el alma humana a lo trascendental y cósmico», una concepción claramente de la primera modernidad de entreguerras europea que subsistió la mayor parte del siglo XX. A partir de la posguerra, la disciplina no ha cesado de revisarse y de buscar redefinir la esencia de la arquitectura; sin embargo, la idea de la experiencia espacial como su categoría esencial no ha logrado sustituirse convincentemente.

Sin duda, la revolución tecnológica de la década de 1990 transformó de manera radical los medios de comunicación y las formas de vida, y destruyó 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 la idea del espacio arquitectónico aún es esencial para la experiencia de la arquitectura.

Tal vez es nuestro entendimiento del espacio arquitectónico el que debe ser repensado y abrirse a nuevas configuraciones que absorban los significados del mundo contemporáneo, pero debemos reconocer que el espacio ofrece a la arquitectura su más anhelado deseo: la atemporalidad. Igualmente, el espacio 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.

4 Véase Hegel 1971; en castellano, Hegel 2017.



Portada de la revista de la PUCP de 1945, en la que se publicó su primera versión en castellano.

Bibliografía

- HEGEL, Friedrich (1971). *Sämtliche Werke*, tomo II. Stuttgart: Frommann Verlag (en castellano, *Fenomenología del espíritu*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2017).
- PALLASMAA, Juhani (2005). *The eye of the skin. Architecture and the senses*. Londres: John Wiley & Sons.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (2006). *Built upon love: architectural longing after ethics and aesthetics*. Cambridge: The MIT Press.
- VAN DER VEN, Cornelis (1987). «Space in Architecture». Assen: Van Gorcum.

Marta Morelli es arquitecta, socia de K+M Arquitectura y Urbanismo, y profesora asociada de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Graduada de la Universidad Ricardo Palma, tiene una maestría de la Universidad Politécnica de Catalunya y experiencia profesional en proyectos de arquitectura y urbanismo en Estados Unidos y China. Es coautora del libro *Edificios híbridos en Lima* (2014) y participa activamente en iniciativas culturales y académicas sobre la ciudad.

LA FUERZA DE LA EMOCION EN LA ARQUITECTURA

Por PAUL LINDEM

"El fervor es mayor cosa que el saber".
Alberto el Magno, 1193-1280.

Nos hallamos ante una de las grandes obras de la arquitectura. Hace apenas unos momentos nuestros pensamientos estaban ocupados de lo cotidiano y nuestro ánimo entregado a lo contingente. Ahora nuestro ojo capta los grandiosos volúmenes y la diversidad del edificio, y casi sin darnos cuenta, empiezan a desvanecerse para nosotros lo cotidiano y lo contingente, y un movimiento interior de una tendencia bien definida nos aprisiona. Recordamos que es el mismo hechizamiento, por decirlo así, que ya una vez o multiplicadas veces, con igual intensidad nos sobrecogió ante el mismo edificio. Es como si invisibles ondas de fuerza, girando alrededor de la obra, pusieran en conmoción no tanto la niña de nuestro ojo cuanto todo el sentido de tacto de nuestro cuerpo, y acabaran transformándose en nuestro interior en vibraciones animicas. Irresistiblemente superan y dominan ellas todas las oposiciones y asperezas que en

Estas misteriosas fuerzas, que el genio del verdadero artista encierra y atesora dentro de la construida obra, parecen inagotables. Las centurias no pueden amenguar su poder y los siempre renovados grupos de espectadores vibrando al unisono, no pueden debilitar su tensión expresiva. ¿Qué puede ser, nos preguntamos, lo que confiere fuerza de expresión a la piedra, la madera, la cal y el cemento?, qué es lo que tiene la facultad de cambiar lo muerto en vivo, de dar el movimiento por medio de lo rígido?

La fuerza de la emoción en la arquitectura

Paul Linder

(1945)

El fervor es mayor cosa que el saber.

ALBERTO MAGNO (1193-1280)

Nos hallamos ante una de las grandes obras de la arquitectura. Hace apenas unos momentos nuestros pensamientos estaban ocupados con lo cotidiano y nuestro ánimo entregado a lo contingente. Ahora nuestra mirada capta los grandiosos volúmenes y la diversidad formal del edificio, y casi sin darnos cuenta, empiezan a desvanecerse para nosotros lo cotidiano y lo contingente, y una emoción de tendencia singular nos aprisiona. Recordamos que es la misma magia, por decirlo de algún modo, que ya en una o en varias ocasiones nos sobrecogió, con igual intensidad, ante este edificio. Es como si unas invisibles ondas de fuerza, girando alrededor de la obra, pusieran en commoción no tanto la retina de nuestro ojo cuanto el sentido del tacto de todo nuestro cuerpo, para acabar transformándose en nuestro interior en vibraciones anímicas. Irresistiblemente superan y dominan todas ellas las resistencias y asperezas que en nosotros hubiera.

Estas misteriosas fuerzas, que el genio de un verdadero artista consiguió captar y atesorar en el interior de una obra de arte arquitectónica, parecen inagotables. El paso de los siglos no ha aminorado su poder y la continua renovación de los espectadores, que vibran al unísono, no debilita su tensión expresiva. ¿Qué es, nos preguntamos, lo que confiere fuerza expresiva a la piedra, a la madera, a la cal y al cemento?, ¿dónde reside la facultad de transformar lo inerte en algo vivo, de crear movimiento mediante lo rígido?

El análisis del efecto artístico sería un acto irreverente y desmesurado si no obtuviera su legitimación intrínseca de la consideración de tales experiencias

primordiales y naturales, con el fin de ordenar y fundamentar sus intrincadas y confusas representaciones mediante un esclarecimiento racional. Sin duda, no se responde con ello a la cuestión relativa a la medida con que nuestro lenguaje puede circunscribir o denotar las irradaciones de la obra de arte, y su efecto sobre nosotros, que se sitúan en esferas que trascienden lo racional. Con frecuencia advertimos que la pura estética académica no nos exime de tal tarea de esclarecimiento. Más cercana está la expresión literaria, que explica y visualiza a la vez, de colmar en parangones los misterios que obran en las nobles artes plásticas, particularmente en la serenidad callada de la gran arquitectura. Auguste Rodin en *Las catedrales de Francia* o Paul Valéry en su *Eupalinos*, alcanzan aquella expresión himnica de la poesía, que nos conduce hasta el umbral de los últimos misterios.

También Goethe dice en su *Fausto*: «Suena el fuste de la columna y también el triglifo, diríase que el templo entero canta». ¹ Con esta expresión alcanza a la vez comprensión profunda e identificación emocional mediante un potente símil poético, el único recurso capaz de hacer justicia al edificio alabado. La más alta sabiduría se sirve gustosa, ante los más profundos problemas, de la alegoría. Así hallamos que lo hace el *Libro de las mutaciones* (I-Ching) de la China antigua, donde los problemas del alma y del espíritu se esclarecen mediante metáforas, cuando se trata de entender el arte.

¹ Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart, 1832, acto primero, p. 85: «Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, Ich glaube gar, der ganze Tempel singt». (N. del Ed.)

Encuentra una vía de interpretación más allá de las palabras cuando se figura el arte como una encumbrada montaña en la noche. Para la mirada solo será perceptible en sus contornos gracias a un enorme fuego encendido a sus faldas por los hombres. La silueta de la montaña —símbolo de la realidad— deviene reconocible en su transformación artística y expresiva gracias al fuego, símbolo del espíritu humano.

Si quisieramos tirar del hilo del viejo símil chino, tendríamos que reconocer que cuando nos esforzamos en hacer inteligible el arte únicamente podemos añadir leña a aquel fuego de la alegoría que facilita el conocimiento.

En una anterior oportunidad hemos intentado es-
crutar aquellos movimientos relativos al entendimiento, de los cuales consideramos que condicionan decisivamente el intercambio entre la obra y el espectador.² Cuando ahora se persigue reflexionar sobre lo que le está vedado al entendimiento, sobre aquellas irradia-
ciones de la obra ligadas al afecto, se hace, sin embargo, con la notable reserva que encierran estas líneas intro-
ductorias. Si bien pudiera parecer factible bosquejar los contornos específicos de la parte racional —tanto en el proceso de creación como, más tarde, en la vivencia que suscita la obra creada—, resulta ya más difusa la deter-
minación objetiva de la porción puramente emotiva de la experiencia artística, puesto que las diversas emociones componen una imagen supeditada a contaminaciones, entrecruzamientos y límites poco precisos.

Cuando en Roma salimos de la maraña y del ajetreo cotidiano de las calles de la gran ciudad y nos acercamos al Panteón, ante su severa monumentalidad nos asalta el sentimiento de lo sublime, sentimiento que al penetrar en el interior alcanza el umbral de la percepción de la grandeza humana. De muy distinta manera nos recibirá el espacio interior de una catedral como la de Chartres o la de Colonia, donde la impresión terrena del mundo abarcable con los brazos se transforma en un mundo trascendente, asentando y asegurando nuestra conmoción y nuestra devoción. Ante el templo griego de Poseidón, en Paestum, nuestra excitación interior señalará en otra dirección: su claridad despertará la impresión del más tranquilo equilibrio interior, su severidad transmitirá una sensación de lo cimentado y ordenado diáficamente, mientras que de las columnas, los peldaños y la silueta emana un fluido de humanidad gozosa y clara. Pero no sólo las grandes obras maestras

de la arquitectura cuentan con semejante poder. También una modesta y vieja casa campesina puede desatar una profunda emoción cuando se nos manifiesta como una pieza orgánica de arquitectura.

La arquitectura puede deprimirnos y exaltarnos, estremecernos y aliviarnos el corazón, teñirnos de melancolía pero también arrebatarlos y embelesarnos. Puede ser seria y graciosa, sombría y radiante. Debe estar en condición de poseer estas propiedades, puesto que es capaz de generar en nuestro interior y en diversos grados la emoción de lo serio o lo gracioso, de lo sombrío o lo radiante. Muy pocas vivencias emocionales le están negadas, como lo humorístico y lo trágico, que dependen directamente de las relaciones entre seres humanos.

Al enunciar que son emociones vivientes las que irradiia la obra de arte arquitectónica, nos acercamos al problema modular del efecto de la arquitectura, el cual se halla contenido en el asombroso hecho de que cosas materiales —piedra, madera, metal—, las cuales en situación informe no nos afectan y nada nos suscitan, compuestas en la forma artística de un edificio, despiertan en nosotros aquella significativa y caracte-
rística sensación de goce que equivale a la fruición del arte. El labrar y pulir los informes bloques de piedra, su apilamiento lleno de sentido hasta formar un portal, es como el tránsito de la muerte a la vida, de lo inorgánico a lo orgánico. Tan cierto como que el proceso de conferirle forma a un edificio no convierte lo inorgánico realmente en orgánico, tan cierto es que la arquitectura posee en mayor medida que las otras artes plásticas la capacidad de figurar lo inorgánico de modo que para nosotros obtenga el significado de lo orgánico y vivo.

Nos parece como si en determinados momentos hubiera algo vivo en la arquitectura, algo comparable a la tranquila vida de las plantas, lo cual no se haría evidente en el movimiento, sino en una condición para cuyo conocimiento y admiración no bastaría la percepción física por medio de la mirada. El hombre reconoce en esta materia inerte, despertada a la vida por obra del espíritu creador, propiedades y atributos propios de un ser vivo. Así, se dice de un espacio, que en verdad es inalterable e inflexible, que se «dilata», se «expande», se «contrae» o se «disuelve»; se habla de molduras que «ascienden» o «descienden»; de perfiles que «aumentan» o se «reducen». De una pesada bóveda se piensa que «oprimen», que un haz de pilastres góticas «se esfuerza por elevarse»; se dice incluso que una fachada «habla». En nuestra imaginación existen construcciones parlantes y mudas, incluso algunas que cantan. Recordamos, por cierto, que conceptos que se nos han hecho familiares por la danza

² Cfr. Paul Linder, «La función de la inteligencia en la arquitectura», *Revista de la Universidad Católica del Perú*, nº. 8/9, 1939.

o la música, se prestan particularmente para la descripción de aquellas alteraciones emotivas que ante la arquitectura nos invaden. Valéry reconoce en un templo griego «un cántico nupcial acompañado de flautas».³

En los esfuerzos por revelar el misterio que produce la maravillosa vida de la obra de arte edificada, se ha puesto a menudo, en el transcurso de siglos, a la arquitectura en parangón directo con la naturaleza viva. La columna griega ha sido comparada con el vigor voluntarioso del árbol ascendiendo en el crecimiento o el espacio del cimborio gótico con la abovedada corona de árboles en el interior del bosque. Mientras estas comparaciones no pretendan ser más que recursos literarios, pueden admitirse, pero donde la naturaleza, el tronco del árbol, el interior del bosque pretenden constituir prototipos de la arquitectura o de alguna de sus partes, nos hallamos ante un sofisma elevado a categoría. Sabemos que la arquitectura auténtica, aun en los casos en que se sirve de ornamentos naturalistas, no copia nunca a la naturaleza: por más que comparte su espíritu y genio, sin embargo, la inspiración que saca del mundo de formas naturales, las desarrolla luego de acuerdo a sus propias leyes.

Hemos hablado del asombro que nos suscita la materia de la arquitectura al sufrir la trasformación por la que pasa de una condición informe y sin significado a la forma simbólica y estructurada. Más que para las artes plásticas, donde su importancia es menor, este asombro es el distintivo de la arquitectura. En conexión con esto, debe llamarse la atención sobre una característica particularmente genuina de la arquitectura, la cual subraya su fuerza emocional más específica: nos referimos al don de la abstracción. En mayor medida que la pintura y la escultura, es capaz la arquitectura de revelar, a nuestro ojo interior, las experiencias, la sensibilidad y los ideales de épocas pasadas y pueblos desaparecidos, cristalizando sensibilidad e ideal en el símbolo abstracto. Se pensaría que la pintura y la escultura, a las cuales se atribuye una tendencia meramente ilustrativa y descriptiva, traerían consigo una disposición natural para semejante tarea. Se hace evidente, empero, que las artes hermanas de la arquitectura no han sido subestimadas a este respecto sin razón, ya que poseen la facultad de la abstracción solo en menor y desigual medida, y porque, por otra parte, la más pura abstracción, que puede prescindir de temas figurativos como los peinados o el pliegue y la caída de las telas, puede prestar testimonios

de mayor profundidad y relevancia en lo relativo a mundos pretéritos del sentimiento y del intelecto. De la rigidez de la pura abstracción a lo realmente vivo no hay sino un pequeño paso para quien disponga de una percepción despierta y sensible.

Sin duda lo realmente «viviente» de la arquitectura, que se manifiesta en múltiples formas, encuentra en nosotros un órgano vivo al cual excitar y embelesar. Esta relación viviente-orgánica, que habilita para el goce artístico, es, sin embargo, en realidad una ilusión. Pues la obra de arte, de piedra a nuestros ojos, continúa muerta y rígida en sentido físico, inorgánico según su composición química. Nosotros, que la observamos, somos lo único vivo y activo en el proceso de la contemplación y del placer del arte. Por consiguiente, nosotros mismos debemos ser quienes transmitamos el fluido de vida a la obra frente a nosotros. La filosofía llama a esta transposición, la identificación afectiva (*Einfühlung*), concepto que ha adquirido, desde Worringer, importancia considerable en la historia del arte.⁴

Nosotros los espectadores, aportamos nuestra disposición a identificarnos afectivamente con la obra de arte. La identificación opera en nosotros y es ella la que atribuye al objeto artístico contemplado, fuerzas y propiedades que la contemplación de la obra de arte ha despertado en nosotros mismos. Proyectamos sobre el objeto artístico una onda de sentimiento y de estado de ánimo más elevado, que es reflectada y retorna sobre nosotros. De modo que es un autogoces objetivado el que deviene en nosotros goce estético. Schelling dijo una vez: «En el arte reconocemos el prodigo de nuestro propio espíritu de manera mucho más inmediata que en la naturaleza».⁵ Se sobreentiende, desde luego, que el proceder de esta «identificación afectiva» permanece para el espectador completamente en la esfera de lo inconsciente.

En una anterior oportunidad indagué sobre la parte que corresponde a la fuerza de la inteligencia humana, tanto en la creación como en la contemplación de la obra arquitectónica. En aquella ocasión se afirmó que para la arquitectura las matemáticas visible e invisible, las abstracciones numéricas que ordenan el interior y el exterior, constituyen un elemento esencial de la fuerza de expresión artística. Podemos considerar que la alegría transformada en goce del arte por medio de un

3 Cfr. Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Murcia, 1993, p. 31. (N. del Ed.)

4 Cfr. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Múnich 1908. Primera traducción al español como *Abstracción y naturaleza*, Ciudad de México, 1953. (N. del Ed.)

5 Cfr. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, «Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur», conferencia pronunciada en 1807 y publicada en 1809. (N. del Ed.)

orden interno —tal y como la experimenta la inteligencia frente a la arquitectura— constituye la componente estática del placer estético. En correspondencia, aquella otra componente emocional, que atrae nuestro ánimo y nuestros sentidos en directa participación sensible, podemos considerarla como el elemento dinámico. Resulta imposible establecer una separación precisa entre el efecto de los elementos estáticos y dinámicos sobre nosotros los contempladores. El gran escultor Rodin, quien siempre se nos muestra como un admirador cabal del arte de la arquitectura, al hablar del poder de conmoción de las viejas catedrales y del secreto de su fuerza emotiva, constató: «Una misma ley rige el reino del espíritu y el de los sentidos».⁶

El empleo de las leyes de proporción en la arquitectura, el uso de unidades fijas de medida en el plano y la construcción, y finalmente el recurso compositivo de los trazos reguladores geométricos, son operaciones predominantemente circunstanciales y estáticas. También el espectador las percibe como tales. El elemento dinámico de lo arquitectónico se encarna en el ritmo, en el contraste y, por último, en el uso del color. El ritmo habita en la vibración, el contraste vive de la lucha de las tensiones, del quebrantamiento de las proporciones, y el cromatismo, que comprende la maravilla del color así como el juego de luces y sombras, puede convertirse, en ciertos momentos, dentro del dominio de la arquitectura, en un poder capaz de trastocar los efectos de la forma pura (como ocurre en el Barroco). A los tres es común un fluido característico, el del impulso activo, y por ello les es posible producir la ilusión de lo viviente, lo móvil y lo oscilante, invitándonos a participar de su vibración.

Considerado en esta relación, podemos determinar el significado del simple ornamento y su lugar dentro de la arquitectura. Su función artística consiste —aparte de un nada substancial en términos de contenido— en potenciar de los temas rítmicos, cromáticos o los contrastes. Piénsese en el ritmo vivo de una cornisa clásica, con la alternancia de metopas y triglifos, aquellos ornamentos por excelencia; piénsese en el efecto de contraste del capitel de gran riqueza plástica, que resalte el punto de convergencia estructural sobre el que lastra el arquivitrabe; o piénsese en el portal barroco español, ricamente ornamentado, creando sobre la fachada —por lo demás adusta y llana— un mundo entero de ilusión de claridad y tiniebla, con todas sus transiciones y matices intermedios.

6 Cfr. Auguste Rodin, *Las catedrales de Francia*, Buenos Aires, 1943. (N. del Ed.)

También el arte de la escultura vive del ritmo, del contraste, de luz y sombra. Precisamente se ha caracterizado la labor del escultor como un «figurar y plasmar la luz y la sombra». Pero la arquitectura deduce de este recurso artístico, un elemento de eficacia emocional mucho más importante y completamente propio —completamente ajeno a todo otro arte— y cuyo significado fundamental pocas veces se reconoce en su plena magnitud. Es el que origina el encanto específico y característico que, en cuanto a su impronta espiritual, merece ponderarse como la principal fuerza de la arquitectura.

Rara vez hay en el interior o en el exterior de un edificio un punto fijo de observación para el espectador. Para obtener una noción del conjunto de un edificio, para poder contemplar e integrar en la percepción sus múltiples elementos, estamos obligados a cambiar continuamente el punto de vista. Debemos rodearlo y caminar a través de él. Ninguno de sus aspectos exteriores es rígido y firme. Las múltiples posibilidades de cambio de posición y entrecruzamiento, incitan constantemente a avanzar o retroceder, a inclinarse o a levantar la cabeza. En su interior, la sucesión de composiciones espaciales, que se entrelazan, penetran y delimitan recíprocamente, no puede ser aprehendida de ningún otro modo que por un continuo deambular. De muy distinta forma que ante una pintura, que podemos captar en estado de reposo físico, desde un cómodo asiento, y a diferencia de una escultura que podemos asir mediante un sencillo rodeo, la contemplación de la arquitectura exige, de manera categórica, un cambio constante del punto de vista, y en consecuencia, un dispendio considerable en movimiento corporal y actividad física. Antes de que la arquitectura pueda hacer vibrar a nuestro espíritu, le provoca simpatía física a nuestro cuerpo. (Por lo demás, aquí deben tener su origen las analogías que inspiran al poeta a comparar imágenes de la danza y de la arquitectura). La arquitectura nos afecta no como imagen [*Bild*] sino como un artefacto [*Gebilde*] que requiere ser aprehendido a través de la acción y la obra, para luego componer con la suma de los fragmentos visuales y emotivos una impresión integral del conjunto en nuestro ojo interior.

Así es explicable que la alteración afectiva que nos embarga ante la obra de arte edificada sea distinta de la que nos provoca una pintura o una escultura, ya que en ella se mezclan lo sensible anímicamente con lo emocional-somático. Todo nuestro cuerpo —no solamente el ojo— participa de la experiencia arquitectónica. Y así como resulta imprescindible lo «mecánico»-somático para componer la visión de conjunto a partir de las

impresiones fragmentarias que se suceden en el tiempo, así, por otra parte, es en lo emocional-somático, que se comunica con el inconsciente afectivo, donde reside la base de la auténtica experiencia arquitectónica: la aprehensión emocional del organismo edificado.

Si tomamos conciencia de cómo al entrar en la nave de una iglesia gótica el espacio interior circunda completamente nuestro cuerpo, aisladonos del mundo exterior, de cómo cada uno de nuestros movimientos, cada uno de nuestros pasos, cada giro de nuestra cabeza, incluso cada levantar o bajar la mirada, se relacionan con él, univoca y exclusivamente, no admitiendo otra posibilidad sino la de la constante y directa interacción entre nuestro ser somático y la envoltura espacial que nos rodea, entonces reconoceremos que aquí se desarrolla algo más que un proceso sólo exterior y carente de «espiritualidad». Aquí se hace patente en nosotros un peculiar sentido del tacto que actúa a distancia y que tiene mayor importancia que las impresiones sobre nuestra retina. Goethe demuestra una vez más su profunda comprensión intuitiva de todo lo arquitectónico cuando afirma: «El efecto de un hermoso espacio debe percibirse aun cuando se nos conduzca por él con los ojos vendados».⁷ Apenas penetramos en un espacio arquitectónico, nos convertimos en una parte del mismo y no podemos sentirnos sino como una parte del todo.

Muy pronto se cayó en la cuenta de que la fotografía, aún en su más excelsa ejecución, no ofrece ni en la más mínima reminiscencia a la experiencia arquitectónica, ya que está ligada al fragmento de un único punto de vista. Más tarde se intentó captar lo específico de la impresión arquitectónica filmando películas mediante trípode móvil, con el objetivo de incorporar así la influencia que el movimiento físico tiene en la secuencia visual y sensible. Pero el intento fracasó y apenas se perseveró tras constatar que, si bien la lente fotográfica puesta en movimiento puede captar la realidad de modo similar al modo en que lo hacen nuestros ojos, no está sin embargo en condiciones de servir de emisor ni de receptor para el sentido somático del tacto en los humanos. Si por una parte debemos reconocer cuán cerca de una experiencia artística nos hallamos con la magnífica reproducción en color de un cuadro realizada con métodos actuales, tenemos que admitir, por otra parte, cuán distinto y mayor es el trabajo de coautoría que la arquitectura exige de quien la contempla, por ejemplo

en comparación con la fácil identificación afectiva con los aspectos pictóricos de una obra particular. Esto nos lleva a constatar que quien se limite a los habituales puntos de vista de la pintura o de la escultura no podrá entender el lenguaje de la arquitectura, a la que difícilmente se puede acceder sin una participación espontánea e intuitiva.

Cuando reconstruimos en la memoria las imágenes que originaron en el pasado nuestras experiencias arquitectónicas más intensas, revivimos estas últimas y confirmamos el fundamental rol desempeñado por la ya comentada circunstancia dinámica del movimiento. La imponente sucesión de espacios en un palacio se rememora automáticamente con el recorrido de aposento en aposento, de espacio en espacio. Recordamos más claramente el gran vestíbulo de la escalera en toda su monumentalidad porque revivimos la experiencia de registrar el espacio en sucesión orgánica mientras descendíamos peldaño a peldaño. Un elemento constitutivo esencial de la poderosa impresión que suscitaba el Partenón en la época clásica, debió consistir en la deducción consciente de su ubicación respecto de los propileos, a saber, al final de un trayecto de acceso fijo, que combinaba sabiamente el esfuerzo que conlleva superar los escalones de una cuesta empinada con la sorpresa que suscitan el recorte y entrecruzamiento de perspectivas cambiantes.

Pero la circunstancia de la experiencia somática del observador ante una obra de arquitectura tiene consecuencias en otro dominio si es que consideramos la función artística de los múltiples materiales de construcción que la componen en lo substancial. ¡Cuán sensible es el desconocido órgano humano del tacto que actúa la distancia, presintiendo sin necesidad de que la mano palpe las superficies ásperas y lisas, duras y blandas, tomas y brillantes, quietas y móviles! Como el contrapunto musical, la piel material de la arquitectura es capaz de contrastar o de subrayar aquella melodía sensible del edificio compuesta por la forma y el espacio. La diversidad y la capacidad de encantamiento del material inciden en la acción recíproca que ya observamos entre la condición somática del espectador y la obra edificada. Cuando nos movemos sobre el liso parqué de una sala de recepción, tal vez no tengamos conciencia de hasta qué punto ese material liso del suelo condiciona nuestra postura erguida y nuestro movimiento cuidadoso, del mismo modo como nuestra postura y nuestro movimiento determinan la imagen del espacio. O pensemos en el resonante piso pétreo de una iglesia y nuestro andar silencioso, evitando de hacer ruido; en

⁷ Véase. J. W. Goethe, «Baukunst» (Arquitectura), ensayo fechado en 1795, recogido en la *Berliner Ausgabe*, vol. 19 (*Schriften zur bildenden Kunst*, 1), Berlin, 1973, p. 108. (N. del Ed.)

la suavidad de una pesada alfombra en la habitación y nuestras pisadas sosegadas, seguras de sí mismas. Todo nuestro ritmo interior se somete a la estructura del material. Pero tanto, si palpamos la substancia o si la percibimos con el sentido del tacto desde la distancia, aquel registro indeterminado actúa en nosotros de modo constante y sensible. Estas fuerzas de irradiación residen en la superficie del edificio, pero la forma arquitectónica no logra domar completamente estas fuerzas que llevan —tensadas sobre el marco de la abstracción arquitectónica, como *natura naturata*— una especie de vida propia.⁸

La escultura es capaz plasmar en piedra, de modo vívido y dramático, algún aspecto de la vida, elevando su significado real a un plano de significación profunda. Su característica exterior radica en la visibilidad y la tangibilidad. El alcance de su fuerza emotiva se reduce a las impresiones y los sentimientos humanos que aportan la mirada y el tacto. La pintura eleva un fragmento de realidad visual a un plano suprasensible. Pero siempre es solo nuestra mirada la que logra transformar la realidad suprasensible en emociones. La arquitectura, en cambio, no se origina a partir de un aspecto fragmentario de vida sino de un sentimiento vital. La arquitectura conforma nociones de la humanidad, relaciona el arte con las raíces de la existencia humana, obtiene una forma que trasciende toda finalidad partiendo de sus condiciones funcionales. Cuán distinta ha de ser por tanto su fuerza emotiva en comparación con la pintura y la escultura. Está ligada a la plenitud que brota de la abstracción.

La arquitectura ha sido caracterizada como la incitadora de los grandes sentimientos humanos. Ya el simple dispendio de masa dotada de forma y el efecto de su escala supradimensional se oponen a todo sentimiento mezquino, cotidiano, transitorio. La suma de las variadas y poderosas impresiones particulares que componen la vivencia arquitectónica, a lo sumo puede tener parangón en el campo de la música, en las grandes sinfonías clásicas, si es que hemos de compararlas en cuanto a su volumen. Pero más que la música, la arquitectura está predestinada a conectar el alma humana con la trascendencia y lo cósmico. En razón de la magnitud del esfuerzo material y de la fuerza del contenido espiritual trascendente, la arquitectura —como ninguna otra arte

creada por la mano del hombre— mantiene despierta de forma continua y estable la tensión entre la especulación humana y el medio natural circundante.

La arquitectura no puede ser comprendida o sentida dando un rodeo por vía de las otras artes. No se accede a ella con facilidad, ni está al alcance de cualquiera. A cambio, posee el don de transmitir sentimientos de felicidad más intensos, esenciales y elevados, una capacidad que no le fue dada a las otras artes.

Seguramente permanecerá para nosotros eternamente sellada la puerta que resguarda de toda intrusión los últimos misterios de la grandeza emocional que yace en la obra de arte arquitectónica. Frente a esta puerta enmudecen la deducción razonada, la especulación estética, incluso la misma imagen poética. Y ante esa puerta muchos preferirán —en expresión de Rodin— «permanecer en aquella maravillosa gruta donde se dan cita todos los cuentos de *Las mil y una noches*».

8 La expresión *natura naturata* hace referencia a una «naturaleza creada», es decir, al mundo dado, mientras *natura naturans* denomina la «naturaleza creadora» y se refiere frecuentemente a Dios. Ambas expresiones latinas son de origen medieval y fueron comunes entre filósofos del siglo XVII. (N. del Ed.)

puesta para lo superdimensional, se opone a todo sentimiento pequeño, cotidiano, transitorio. La suma de las múltiples y poderosas impresiones particulares de las cuales surge la vivencia de lo arquitectónico, pueden hallar a lo sumo un parangón en el campo de la música, en las grandes sinfonías, si es que hemos de comparar volumen con volumen. Pero más que la música, está predestinada la arquitectura a abrir el alma humana a lo trascendental y cósmico, porque como ninguna otra arte, que forma la mano del hombre, ella — por la magnitud y dureza del material empleado y la fuerza y lo eterno del contenido animico suprasensible — mantiene despertada, en acción estable y continua, la tensión entre la especulación humana y el mundo natural circundante.

La arquitectura no podrá nunca ser comprendida o sentida por el rodeo de las otras artes. Ella no se abre fácilmente ni a cualquiera. Pero para ello posee el don de conferir un sentimiento de felicidad mayor, más tenaz y más elevada, como no está permitido a las otras artes.

Seguramente permanecerá para nosotros siempre cerrada la puerta que guarda de toda intromisión los últimos misterios de la grandeza emocional que en la construida obra duermen. Ante esta puerta enmudecen la deducción razonadora, toda estética filosofante, incluso la misma imagen poética. Y ante esa puerta muchos seguirán llevados — para expresarnos con Rodin — "a permanecer en aquella maravillosa gruta donde se dan cita todos los cuentos de las Mil y Una Noches".

Paul LINDER.

«Pienso que usar el espacio como un medio para expresar nuestras ideas, es parte de nuestra profesión –el espacio se convierte en un medio de comunicación».

Kazuyo Sejima *A Japanese Constellation*, 2016

5. Actualidad

En esta sección de Actualidad se presentan eventos académicos y profesionales acontecidos en el medio local y que resultan importantes para la práctica arquitectónica. Diversos interlocutores dan a conocer cuestiones de interés para la vida cultural urbana, a partir de noticias sobre nuevas publicaciones, edificios, conferencias, concursos de arquitectura, *workshops* y otras cuestiones de relevancia. Con ello se busca no solo difundir ampliamente hechos trascendentales para la arquitectura peruana, sino también promover, a partir de estos acontecimientos, el intercambio de ideas, con el objetivo de poner en valor la ciudad —y el habitar— como temas fundamentales —y vitales— entre los ciudadanos.

1. Workshop Limápolis 2018

Gary Leggett, Augusto Román, Paulo Dam

2. Aprendizajes

Karen Takano

3. Reseñas de libros

4. Noticias Arquitectura PUCP

Workshop Limápolis 2018

Lima -12° -77°

Hacia un genérico específico

Gary Leggett, Augusto Román, Paulo Dam

Ante la aparente benevolencia de su geografía, Lima ha respondido con una placidez equivalente. El clima no es lo suficientemente extremo ni tan variable como para exigir medidas drásticas, y la infrecuencia de sus terremotos —aunque estos sean notablemente destructivos— ha dado pie a una indiferencia colectiva, rayana en la negligencia.

La ciudad real, construida en un vacío imaginario, confirma así su propia ausencia: el todo-vale del contexto geoclimático, producto de especificidades casi invisibles y por lo tanto ignorables, ha generado la proliferación masiva de edificios precariamente construidos, y a la vez ha dado pie a un relativismo contextual, de modas y materiales (nunca modelos enteros) copiados sin empacho de un genérico global.

Confrontados con esta insistente desconexión de Lima respecto a su ubicación, este *workshop* propuso partir de la especificidad del medio físico para cuestionar, rescatar y finalmente ampliar la paleta de soluciones constructivas que utilizamos hoy para intervenir en la ciudad. Puntualmente, el taller estuvo dividido en cuatro unidades proyectuales: estructura, paisaje, envolvente, y luz y color. A partir de cada categoría y de las particularidades que estas suponen propusimos elaborar una visión de la ciudad no solo como ideal o modelo, sino desde lo posible y lo existente.

El objetivo principal, que esperamos sobreviva al *workshop*, es desarrollar líneas de investigación o estrategias de diseño para una arquitectura y un urbanismo más pertinentes.

Cinco puntos para una arquitectura más pertinente

1. No hay ciudad sin territorio. La ciudad ocurre en un lugar y ese lugar tiene características físicas. Cuando hablamos de regresar a una especificidad geoclimática, estamos hablando de pensar nuevamente la ciudad a partir de sus características climáticas y geográficas.

2. La suavidad produce monstruos. Se habla frecuentemente de la *suavidad* de Lima, porque tiene características que no son demasiado exigentes (carencia de lluvias, temperatura templada) o que son infrecuentes (terremotos), y por lo tanto nos resulta fácil dejar que la ciudad se determine casi exclusivamente por otras fuerzas: economías de supervivencia, gustos importados, caprichos formales, materiales convencionales, desinformación, etcétera.

3. Lo genérico también puede ser específico. Asociamos la idea de lo genérico con la proliferación de tipologías, materiales y urbanismos globales (lo genérico, en este caso, como una forma de pertenecer al club de países desarrollados), pero también podemos hablar de lo genérico en términos de la escala o de la masificación de ciertas maneras de construir. Nos interesa influir sobre este último, ya que es el de mayor impacto en la ciudad. Queremos cuestionar lo genérico que estamos construyendo en Lima, y esto implica pensar en la mayoría de edificaciones, no solo en las posibles excepciones. Tampoco se trata de dejar de mirar afuera; hay que copiar lo que nos sirve, y esto exige una definición de criterios mucho más objetivos que el de la copia como manifestación de gusto o estatus.

4. La precariedad no es barata. Al final, sale muy caro resolver problemas que no se han pensado anticipadamente. El no tomar en cuenta las condiciones geoclimáticas de Lima ha puesto en riesgo a un porcentaje alto de la población, desde los habitantes de viviendas mal construidas hasta los que se han ubicado en donde se acumula la contaminación, pasando por los que se han



Espacio de trabajo con afiche del evento.



Profesores del workshop en el paisaje de Lima.

olvidado del paisaje y sufren las consecuencias de los desastres mal llamados *naturales*.

5. Lo pertinente es lo específico. Lo específico es lo que es propio y peculiar de una cosa y la caracteriza o distingue de otras. Creemos que la arquitectura debe ser pertinente a su medio; y en el caso de Lima, con características tan peculiares, lo específico es una oportunidad para explorar o recuperar maneras de hacer arquitectura. Nuestra posición es que tanto lo genérico global como lo genérico local podrían, en muchos casos, ser más pertinentes con el contexto físico de la ciudad.

El workshop

El workshop se organizó en cuatro grupos de trabajo independientes y de desarrollo en paralelo —cada uno con más de veinte alumnos—, correspondientes a los temas en los que se dividió el problema:

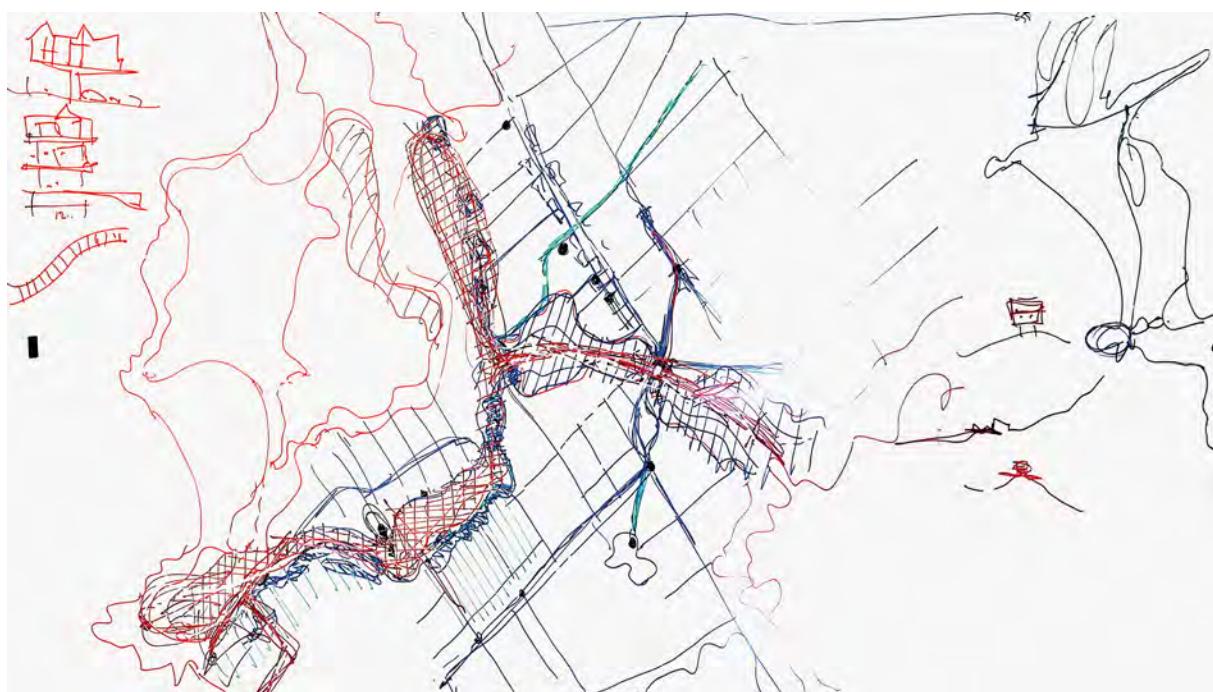
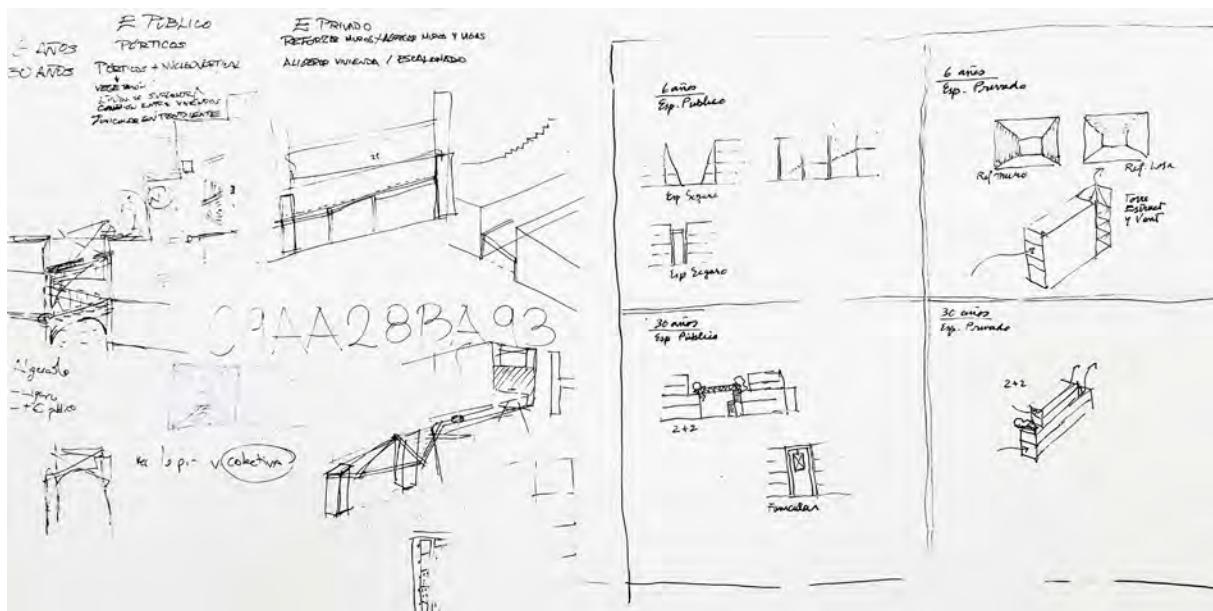
Juan Ignacio Baixas y el estudio 51-1 guiaron el taller «Estructuras», en el que se investigaron los posibles escenarios de un gran sismo en las zonas con edificaciones más precarias y vulnerables. Se plantearon propuestas para tres escenarios supuestos: si el sismo ocurriera en seis meses, en cinco años y en treinta años, intentando resolver el problema para el espacio privado y el público. Las propuestas variaron en escala, desde el

reforzamiento interior de urgencia hasta la protección del espacio público como vía de escape.

Javier García-Germán, con Ricardo Huanqui, Martín Montañez y la asesoría de Martín Wieser, se encargaron del taller de «Envolvente». Tomando en cuenta todos los datos climáticos a disposición, pero también la inferencia de estos a través de la vestimenta y costumbres locales, se manejaron, mediante sucesivos ejercicios de complejidad creciente, distintas estrategias termodinámicas para culminar en unos prototipos de alta eficiencia con materiales disponibles localmente.

Teodoro Fernández, junto a Elia Sáez y Rafael Zamora, y con la asesoría de José Canziani y Gonzalo Benavides, lideró el taller sobre «Paisaje de Lima», en el que tomaron como caso de estudio la zona donde el canal Surco bordea el morro Solar y llega al mar. Utilizaron distintas técnicas de reconocimiento y mapeo para identificar el trazado del paisaje y las posibilidades de respuesta.

Renaud Haerlingen y Raphaël Bach, de Rotor, junto a Maya Ballén, Violeta Ferrand y Paulo Dam, y con la asesoría de Malvina Arrarte y Martín Wieser, se encargaron del taller «Luz y color», en el que investigaron las características lumínicas de Lima, su atmósfera particular y el uso del color en la ciudad, para luego proponer intervenciones urbanas que sacaran provecho de estos aspectos.



Registro de trabajo sobre papel y pizarra. Apuntes de profesores y alumnos.



Fotografía de la revisión del trabajo en proceso.

Como complemento al trabajo de cada unidad, todas las noches se organizaron conversatorios pensados como sesiones reflexivas abiertas no solo a estudiantes del taller sino a todas aquellas personas involucradas de alguna manera en los temas tratados, con el fin de identificar y mapear esfuerzos de interés común.

Las sesiones estuvieron animadas por presentaciones iniciales que plantearon un marco para el debate y para las intervenciones del público, a cargo de Carlos Casabonne, Marcial Blondet y Yann Barnet para la noche de «Estructuras»; Isabel Díaz (Instituto de la Corrosión), Javier García-Gemán, Martín Wieser y la artista Gilda Mantilla para el conversatorio sobre «Envolvente»; la geógrafa Martha Bell, el ingeniero forestal José Manuel Fernández y Anna Zucchetti para «Paisaje de Lima»; y Paulo Dam, Luis Martín Bogdanovich, Malvina Arrarte y Patricia Ciriani para la noche de «Luz y color». La última noche tuvieron lugar las presentaciones de los invitados internacionales: Juan Ignacio Baixas, Teodoro Fernández y Renaud Haerlingen.

Reflexiones parciales

El *workshop* es un espacio de corta duración y de mucha intensidad, en el que, lejos de zanjar problemas y pro-

poner soluciones finales, se amplían cuestionamientos y se exploran posibilidades. En este sentido, Limápolis 2018 excedió las expectativas de los organizadores y trazó varias líneas de investigación que podrían continuar explorándose en la Facultad.

Durante el *workshop* se constató que el «dejar hacer» de las políticas públicas más recientes es el principal impedimento para responder debidamente a los retos que presenta nuestra geografía. Tenemos una ciudad en la que más de un tercio de la población espera, sin mayor amparo, la destrucción de su vivienda en el próximo gran sismo; donde la ocupación indiscriminada de las laderas hace que grandes segmentos de la población vivan en un estado de riesgo constante, no solo a causa de «desastres naturales» o de la falta de rutas de evacuación, sino también debido a la contaminación atmosférica generada en el fondo de valle, que termina atrapada en la capa de inversión térmica de la costa.

En breve: tenemos una ciudad en la que urge ponernos de acuerdo sobre cómo habitarla, no solo a partir de intereses políticos y económicos sino también desde sustentos técnicos que podamos traducir en políticas públicas y en herramientas proyectuales pertinentes al medio físico de Lima.

Aprendizajes

Notas sobre el «Concurso Privado por Invitación para el Diseño de Anteproyecto Arquitectónico para el Nuevo Edificio de Humanidades»

Karen Takano

El deseo de construir un entorno idóneo para el aprendizaje, el intercambio de ideas y la investigación que toda universidad debe propiciar se materializa de diversas maneras; los edificios y espacios colectivos incluyen y cobijan dichos principios. La PUCP procura que sus miembros participen activamente en la vida universitaria, aportando cada cual desde los campos del saber que le atañen. En el campus, la arquitectura no solo se percibe en la formación de nuevos arquitectos o en las investigaciones que se producen, sino también en el hecho de que cada vez existan más edificios que aportan para una mejor convivencia y, a la vez, construyen un acervo colectivo que proyecta lo enseñado en las aulas.

En enero pasado se lanzó el sexto concurso de anteproyectos arquitectónicos que la PUCP ha convocado desde que se crearon el Departamento y la Facultad de Arquitectura, en 2002.¹ Luego de un trabajo previo con el Departamento de Humanidades para la definición de los alcances y el desarrollo del programa arquitectónico, el Vicerrectorado Administrativo, la Dirección de Infraestructura y la Oficina de Obras y Proyectos recurrieron al apoyo del Departamento de Arquitectura y de la Facultad Arquitectura y Urbanismo para, esta vez, trabajar de manera coordinada desde el momento de la revisión de las bases hasta la evaluación de los proyectos. Esta modalidad ha promovido una serie de aprendizajes útiles para las convocatorias futuras.

El concurso se planteó partiendo del requerimiento de una mejor infraestructura para el Departamento Académico de Humanidades, que debía, además,



Fotografía de la muestra en edificio de Ciencias Sociales, PUCP

satisfacer las necesidades de las secciones de Arqueología, Geografía, Lingüística y Trabajo Social, y contar con oficinas para docentes a tiempo completo y servicios comunes para el total de los docentes la Unidad. Se proponían, además, dos plantas de servicios y espacios abiertos destinados al uso de toda la comunidad universitaria: *foyer* para el edificio y auditorio de Humanidades, galería de exposiciones, café cultural, sala de lectura, oficinas para dependencias externas; igualmente, la reubicación de la Cafetería de Letras y un nivel para servicios y trabajo para docentes de la comunidad, en ejercicio o jubilados.

El jurado estuvo conformado por Pepi Patrón (vicerrectora de Investigación), Carlos Fosca (vicerrector Administrativo), Francisco Hernández (jefe de Departamento de Humanidades), Rafael Vega-Centeno (docente nombrado por el Consejo de Departamento de Humanidades), Paulo Dam (jefe de Departamento de Arquitectura), Reynaldo Ledgard (decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo), Pedro Belaúnde (coordinador del Comité Técnico del Plan Maestro) y Manuel Ferreyra, invitado especial del Rectorado.

El proceso de selección tomó dos fechas: el primer día, el jurado conformado por arquitectos revisó las propuestas considerando ámbitos técnicos, además de criterios disciplinares; y al cabo de esta primera fecha quedaron seleccionados diez finalistas.² «Zeitgeist», de

1 Las convocatorias anteriores fueron las siguientes: «Concurso para la Facultad de Artes» (2004), «Concurso para el Edificio de Servicios Estudiantiles» (2009), «Concurso Biblioteca y Aulario de Ciencias», «Estudios Generales Ciencias y Arquitectura» (2011), «Concurso de puesta en valor del paisaje cultural arqueológico “Camino Inca” PUCP» (2014), «Concurso de Diseño de Anteproyecto Arquitectónico para el Complejo de Ciencias Sociales» (2015).

2 No se estableció un orden de mérito entre las propuestas; el listado respeta su orden de entrega. Dadas las restricciones de espacio, no se detalla la lista de los equipos que colaboraron con los projectistas; no obstante, el detalle se puede ver en el acta de calificación.

Sharif S. Kahatt y Marta Morelli; «Humano», de Rodolfo Cortegana y Patricia Llosa; «Runakay», de Jean Pierre Crousse, Sandra María Barclay y Nicolás Mosser; «Narnia», de Claudio Cúneo y Andrés Solano; «Plaza», de Mariana Leguía; «CAMPUCP», de César Tarazona; «Humana», de Óscar Borasino, Ruth Alvarado, Alfredo Benavides y Cynthia Watmough; «Patio de Letras», de Luis Rodríguez Rivero y Jitka Molnarova; «Lux in Te-nebris», de Jorge Draxl, Juan Carlos Burga y Cynthia Seinfeld; y «Latere», de Augusto Román, Elisa Giusti y José Bauer.

La segunda fecha de revisión contó con la participación del pleno del jurado, que revisó el total de las propuestas y analizó las finalistas de manera detallada. En un primer momento el jurado seleccionó tres propuestas, de las cuales, finalmente, se eligió un ganador por unanimidad. Hacia el final de la mañana del viernes 16 de marzo se realizó la apertura de sobres y se comunicó el siguiente veredicto:

- **CAMPUCP** (*Proyecto ganador*)
César Tarazona (responsable). Colaboradores: Ricardo Castro, Marilyn Villanueva y Vania Delgado.

• **Runakay** (*Primera mención honrosa*)
Jean Pierre Crousse (responsable), Sandra Barclay y Nicolás Mosser. Colaborador: Esteban Pusarelli. Asistentes: Edwin Lam Astocondor, Patricia Díaz Mendo, Sebastián La Rosa, Lonny Ponce, Matthias Eslaba, Karina de Castro Rezende y Carla Fidecaro.

• **Patio de letras** (*Segunda mención honrosa*)
Luis Rodríguez Rivero (responsable) y Jitka Molnarova. Colaboradores: Diego Gonzales Guerrero, Akemi Higa Flores, María Teresa Quispe, Isabela González, Jerry Armas, Sofía Nakasone y Omar Zapata Pratto.

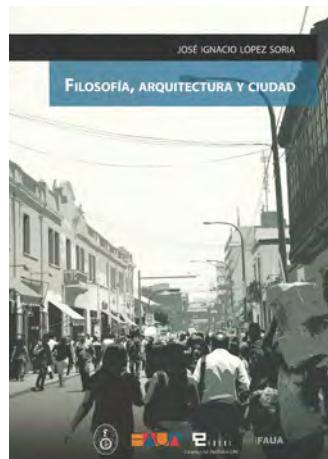
Como en ocasiones anteriores, se organizó una exposición del material completo presentado por los veinte equipos, ya que la finalidad los concursos es que, además de contar con un edificio de valor que sea producto de una elección, los aportes planteados por los proyectistas —que son, además, docentes de la unidad de Arquitectura— se muestren y se discutan, logrando lo que la universidad está llamada a realizar: originar discusión de ideas, plantear posturas distintas, y sobre todo, formar conciencia y cultura arquitectónica.



Maqueta del proyecto ganador.



1



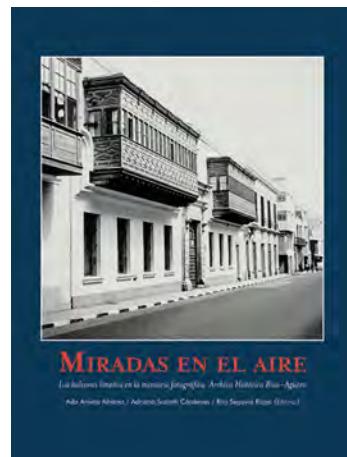
2



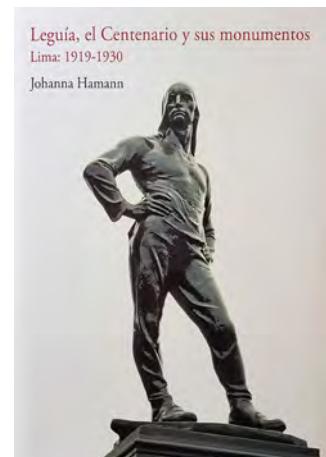
3



4



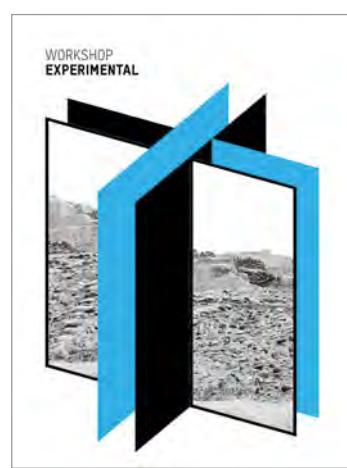
5



6



7



8



9

1. Eielson

Sharon Lerner (ed.)

Museo de Arte de Lima (MALI), 2018 / 352 páginas
29 × 21 cm / Castellano e inglés / ISBN 9789972718595

Jorge Eduardo Eielson forma parte del grupo más sobresaliente de artistas peruanos de la segunda mitad del siglo XX; y sin duda, a partir de esta publicación —catálogo de la muestra organizada en noviembre de 2017 por el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Centro de Estudios Jorge Eielson (CEJE) de Florencia— será un punto de referencia para entender el desarrollo del arte moderno en el Perú. Su vigencia como artista multifacético es cada día más notoria.

La exposición se esfuerza por reconocerle al artista un valor pionero en la construcción cultural de la identidad nacional al fusionar elementos hasta ese momento sin precedentes en la modernidad peruana, como el desierto, los quipus, la abstracción de la palabra y, más tarde, las performances y el arte público efímero. Pero de todo ello, el nudo, o la reelaboración del quipu contemporáneo, es la constante que reaparece continuamente, y amarra la narrativa de la muestra y su propia obra.

Los textos del catálogo están dedicados a las diversas aristas de la producción artística y la reflexión cultural de Eielson. Han sido escritos por estudiosos dedicados a la figura y obra del artista: Martha Canfield, directora del CEJE y quien hace un pequeño texto de introducción; Sharon Lerner, curadora general de la muestra y editora; Rodrigo Vera, Vered Engelhard y Luis Rebaza Soraluz, autores de varias publicaciones dedicadas a Eielson y la generación del 50.

Este documento de recopilación no solo es el gran inicio de una serie de estudios que ayudarán a valorar la figura de Eielson en la historiografía del arte del Perú, sino principalmente una fuente de estudio multidimensional de su obra, dado que ofrece su aporte artístico, poético y cultural, así como documentación exhaustiva de sus obras, biografía y bibliografía. Una publicación que confirma la versatilidad y diversidad de las expresiones artísticas que florecieron en una larga trayectoria que lo llevó a residir en distintas ciudades de América y Europa. **Sharif S. Kahatt**

2. Filosofía, arquitectura y ciudad

José Ignacio López Soria

Oficina editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, 2017
142 páginas / Castellano / ISBN 9786124072802

El título mismo de la publicación —*Filosofía, arquitectura y ciudad*— expone de forma clara los temas en los que el libro se va a concentrar y sirve para introducir dos elementos relevantes sobre su autor que pueden ayudar a entender sus motivaciones. José Ignacio López Soria es un filósofo e historiador y un español de nacimiento con estrechas vinculaciones con el Perú. En cuanto a lo primero, cabe decir que no es común encontrar, en textos sobre la arquitectura y la ciudad, reflexiones filosóficas sobre el componente

esencial de las mismas: la persona. El segundo elemento nos revela algo que resulta útil al momento de abordar horizontes de significación que pueden resultar muy amplios: la perspectiva. Este juego de escalas entre lo global y lo local, así como lo interdisciplinario, es lo que nos lleva a reflexionar de forma obligatoria sobre nuestro propio quehacer profesional.

El contenido del libro se estructura en cuatro partes: modernidad y posmodernidad, la arquitectura y el habitar, ciudad e interculturalidad y presentaciones de diversos libros. A pesar de, ex profeso, no haber presentado los textos de manera cronológica, se advierte una cierta periodización en su primera parte, que incluye los textos de más larga data en torno a procesos históricos del siglo pasado. En el resto, si bien se apoya sobre estos procesos, la elaboración de las propuestas teóricas lo coloca a uno frente a una profunda reflexión que trasciende la barrera temporal.

Entusiasma encontrarse con un libro como este, que logra despertar la curiosidad y las ganas inmediatas de confrontar lo que nos revela con aquello que creíamos conocer. En suma cuenta: de pensar y de pensarnos.

El propósito del autor en este libro es mostrarnos el proceso de modernidad en el que la arquitectura y la ciudad se han desplegado en el Perú desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad, a partir de una clave reflexiva y crítica y buscando constantemente ser una puerta de entrada para generar debate y contribuir al desarrollo del pensamiento. López Soria nos convoca a una lectura integral —el campo de las disciplinas de la arquitectura y el urbanismo se funde con el de la filosofía— y, a partir de su prolífica producción narrativa, nos invita a adentrarnos en un viaje por las profundidades del entendimiento del propio ser. **Vhal del Solar**

3. Transversal: acciones de integración en el territorio peruano

José Canziani, Marta Vilela, Paulo Dam, Jean Stillemans (eds.)

Departamento de Arquitectura PUCP, 2017 / 613 páginas
17 × 24 cm / Castellano / ISBN 9786123173029

En *Transversal*, libro cuya edición alcanzó más de seiscientas páginas, se resume un intenso trabajo de investigación y acción desarrollado durante más de cinco años en cuatro localidades del norte peruano: San Pedro de Lloc, Huamachuco (La Libertad), Lamas (San Martín) y Santa María de Nieva (Amazonas).

En él se reúnen los diversos resultados del proyecto que se postuló a un concurso internacional convocado por la cooperación belga, en el que participamos en alianza con la Universidad Católica de Lovaina (UCL) y la Universidad de Lieja, y que contó con el importante auspicio de la Académie de Recherche et d'Enseignement Supérieur (ARES) de la Comunidad Francófona Belga y el aporte complementario de la Dirección de Gestión de la Investigación (DGI) de la PUCP.

El libro contiene resultados de un trabajo *transversal* en múltiples sentidos; entre otros, por establecer una perspectiva transversal de análisis que integra localidades establecidas en la costa, la sierra y la selva; por centrarse en ciudades intermedias, que articulan de

forma transversal lo urbano con lo rural; por proponerse una perspectiva transversal entre las escalas del territorio, las entidades urbanas y la arquitectura; por plantearse vincular de forma transversal la investigación académica y la docencia, con la una aproximación directa a realidades regionales concretas y a la singular identidad cultural de sus habitantes; por plantearse una mirada multidisciplinar orientada a construir conocimientos interdisciplinares, de forma transversal con los saberes y la memoria de la población local; y, no menos importante, por establecer una lógica transversal entre los estudios de docentes y estudiantes y la elaboración de propuestas proyectuales diseñadas para y con los habitantes locales.

El libro está organizado por capítulos que abordan los siguientes temas: las relaciones urbano-rurales; los espacios de integración; la cultura material; territorio y paisaje; y los proyectos. La lista de colaboradores es amplia y da cuenta del carácter interdisciplinario del proyecto, como también del valioso e imprescindible trabajo en equipo entre administrativos y académicos.

Con la publicación *Transversal* se cumple una importante etapa de investigación y acción en el ámbito del CIAC y del Departamento de Arquitectura, a la vez que se abre otra etapa promisoria enriquecida por la transversalidad de los conocimientos y aprendizajes incorporados. **José Canziani**

4. Lima escrita. Visiones literarias de la ciudad Carlo Trivelli (ed.)

Aerolíneas Editoriales, Colección Intélico, 2016
191 páginas / 24 × 33 cm / Castellano

La ciudad de Lima como protagonista de historias se ha convertido para numerosos e importantes literatos e intelectuales en objeto de estudio, reflexión, admiración y deseo, así como también ha sido víctima del rechazo, el desasosiego y la frustración de otros, así como, a veces, en generadora de un sentimiento de «ruina». El origen de ideas, sentimientos y emociones que se despliegan en narraciones y ensayos en los que Lima ocupa un lugar principal se remonta a una fuerte vinculación sentimental de los escritores peruanos con el espacio urbano. Habiendo vivido largos años en Lima para luego partir sin retorno o, en su defecto, habitando en ella toda la vida, los autores principales de la literatura peruana desarrollan sentimientos encontrados con respecto a «su ciudad» y precisamente esto se convierte en el detonante de reflexiones que se transforman en novelas, cuentos, obras de teatro o ensayos críticos.

El libro dirigido por Carlo Trivelli —escrito con la colaboración de la investigación y redacción de Silvia González y Jorge Ramírez— se esfuerza por identificar las aproximaciones y los afectos desarrollados por escritores peruanos hacia la capital, y periodiza el trabajo literario dedicado a esta ciudad en momentos de confluencia generacional que de algún modo generan similares intereses y fobias. *Lima escrita*, además de ofrecer un recuento de los argumentos centrales de novelas y cuentos que han dado un sello a la ciudad —entendiéndolos en su contexto sociopolítico y cultural—, ofrece una muy buena selección de frases y las convierte en citas que señalan la pauta del libro.

Finalmente, aunque no de importancia menor, es notable la selección de fotografías de época que muestran espacios urbanos de Lima antigua, imágenes que ayudan a retratar de primera mano el ambiente ciudadano correspondiente a los momentos en que se publicaron textos fundamentales de la literatura peruana, al mismo tiempo que nos muestran destacados escenarios urbanos de Lima que muy probablemente inspiraron las tramas o los personajes de estas obras. **Sharif S. Kahatt**

5. Miradas en el aire. Los balcones limeños en la memoria fotográfica. Archivo Histórico Riva-Agüero Adriana Arrieta, Adriana Scaletti y Rita Segovia (eds.)

Arquitectura PUCP Publicaciones, Instituto Riva-Agüero
y Fundación Bustamante de la Fuente, 2017 / 268 páginas
19.5 × 26 cm / Castellano / ISBN 9786124709289

Ciertos elementos emblemáticos forman parte de la idea que tenemos de nuestra historia arquitectónica. En el caso de la ciudad de Lima, sus balcones no solo son un elemento arquitectónico distintivo sino también lugar de historias, situaciones y leyendas que han construido gran parte del imaginario local. Fruto de una tradición mediterránea traída a América durante la Colonia, el balcón se ajustó y adaptó a condiciones materiales y climáticas locales y resultó en lo que hoy reconocemos como el «balcón limeño». El balcón construye un espacio/umbral entre exterior e interior; es mediador de privacidades y lugar de encuentro público, y forma parte de la colección de espacios intermedios que caracterizan la arquitectura de la costa del Perú.

En Lima, el paso del tiempo y las transformaciones urbanas han sido duras con los balcones; a pesar de esto, en el siglo XX se pudo continuar reconociendo una tradición y su evolución como elemento icónico representativo de una cierta idea de lo local. No obstante el alto número de balcones perdidos por renovación o descuido, hay todavía en el Centro Histórico valiosos representantes de esta tradición constructiva local. La segunda mitad del siglo XX vio, en paralelo, la destrucción de muchos de ellos y constantes iniciativas que luchaban por su rescate, valorización y conservación.

Miradas en el aire. Los balcones limeños en la memoria fotográfica. Archivo Histórico Riva-Agüero aporta hoy una renovada manera de aproximarnos a la arquitectura colonial y republicana de la ciudad de Lima mediante un amplio estudio del balcón limeño. Fruto de la colaboración de los grupos de investigación «Fotografía histórica» y «Patrimonio Arquitectónico PUCP», el libro plantea una estrategia clara, simple y de una gran eficacia: confrontar las imágenes de conservadas en el Archivo Histórico del Instituto Riva-Agüero con fotografías contemporáneas tomadas desde el mismo punto de vista.

La comparación da cuenta directa de los procesos de transformación y conservación de los balcones, así como del registro de su desaparición. Al análisis comparativo se le suman ensayos académicos en los que nos adentramos en detalles constructivos y en la evolución histórica de cada tipo balcón; además, investigaciones históricas nos dan valiosa información sobre la forma en que la

arquitectura doméstica fue construida y habitada, y nos muestran un complejo y dinámico tejido de relaciones que no solo amplía nuestra visión de la arquitectura colonial y republicana sino que nos interpela en cuestiones más estructurales de la arquitectura en general. **Paulo Dam**

6. Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930

Johanna Hamann

Fondo Editorial PUCP, 2015 / 472 páginas
17 × 21 cm / Castellano / ISBN 9786123171452

La cercanía del segundo Centenario de la Independencia del Perú viene actualizando revisiones en torno a los conceptos de nación e identidad, y la forma en que la historiografía local los ha abordado. *Leguía, el Centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930* propone un análisis a través de la ciudad, sus cambios urbanos y la disposición y significación de sus monumentos en el espacio público.

Adoptando un planteamiento interdisciplinario que atraviesa el urbanismo y la escultura, así como la historia general, Johanna Hamann se centra en un período definido desde el acontecer político: el segundo gobierno de Augusto B. Leguía. En este lapso se ubicaron el Centenario de la Independencia (1921) y el de la Batalla de Ayacucho (1924), contextos de reflexión identitaria no solo local sino también regional. Durante el Oncenio de Leguía se instalaron en Lima una serie de obras artísticas: placas, monumentos, conjuntos escultóricos y bustos, entre otras.

A partir de una revisión a modo de catálogo razonado, el libro se introduce en un heterogéneo y complejo *corpus* que revela un discurso iconográfico cuya riqueza radica en su potencial comunicacional y en sus connotaciones sociales, políticas y culturales. La revisión de los casos de estudio exhibe una rigurosa recopilación de datos y referencias que permite el análisis de las obras artísticas en el espacio público de Lima, una ciudad que definía entonces su carácter urbano, en la primera mitad del siglo XX.

En *Leguía, el Centenario y sus monumentos* Hamann incluye valioso material gráfico que ilustra el análisis: fotografías de época y recientes, además de planos y esquemas. Así, el libro se constituye en un importante aporte al estudio de la escultura en el Perú, pero también en una mirada, desde el arte, a nuestra historia social y urbana. **Víctor Mejía**

7. Arana Orrego Torres. Historia de un emprendimiento

Michelle Llona y Fernando Mosquera (eds.)

Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017 / 172 páginas
20,5 × 26 cm / Castellano / ISBN 9789972454295

Emprender una travesía o aventura con entusiasmo y dedicación no siempre es garantía de éxito, sobre todo si este emprendimiento está asociado a la arquitectura; el caso de la oficina AOT es, en

este sentido, un ejemplo tangible de esfuerzo, compromiso y una dosis muy equilibrada de tres arquitectos que supieron amalgamar y balancear sus pensamientos, decisiones y deseos, para beneficio y logro del proyecto arquitectónico.

Esta edición, que constituye el cuarto número de la colección Encuentros, se destina por primera vez a más de un arquitecto en particular. La publicación está dedicada al colectivo de arquitectos conformado por Carlos Arana Holder, Antenor Orrego Spelucín y Juan Torres Higueras (AOT).

Fundada en 1958, AOT es responsable de parte importante de los edificios públicos e institucionales del país. Con aproximadamente cuarenta años en el oficio, la oficina afrontó retos importantes desde el inicio de su fundación. A pesar de la corta edad de sus integrantes, la complejidad de nuestra sociedad, abruptos cambios políticos y muchas veces condiciones sociales y económicas desfavorables, AOT supo adaptarse y llevar a cabo una significativa cantidad de proyectos en Lima y en otras ciudades del Perú.

AOT fue, en este sentido, una oficina cuya trascendencia en el oficio de la arquitectura en el Perú ha sido más que relevante; prueba de ello son algunos de sus proyectos más importantes, como el proyecto del Aeropuerto Internacional Jorge Chávez, el edificio Acuerdo de Cartagena, el edificio para IBM del Perú y las emblemáticas Galerías Boza.

El libro abarca, de manera muy breve, parte de la historia de la formación de esta oficina y su repercusión en el quehacer de la época. La selección del archivo fotográfico publicado aproxima al lector a la manera de proyectar de AOT, que supo encontrar el equilibrio entre lo funcional y lo estético. Su producción, la mayor parte de carácter sobrio y líneas continuas, se puede entender como el producto de un pensamiento colectivo: la obra arquitectónica trasciende las decisiones individuales y se convierte en un referente para la práctica en el Perú. **Ricardo Huanqui**

8. Workshop EXPERIMENTAL

Renato Manrique y Vincent Juillerat (eds.)

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2017 / 50 páginas
15 × 20 cm / Castellano / ISBN 9786124709296

El workshop «Experimental» se desarrolló en la huaca Mateo Salado, en el distrito de Pueblo Libre, durante una semana, con profesores invitados del Atelier de la Conception de l'Espace (ALICE) de la École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suiza, y de +Farm, de Nueva York.

La plataforma afrontó diferentes aristas relevantes para la discusión sobre el patrimonio histórico y cómo pactar nuevas relaciones urbanas entre las huacas, la ciudadanía y la ciudad. Lima cuenta con más de 458 espacios patrimoniales precolombinos —conocidos como *huacas*—, reconocidos e inventariados por el Estado. A medida que la ciudad ha ido creciendo, todas resultan en vacíos urbanos, en lugares enrejados.

El proceso de diseño del workshop se definió con una guía inicial, un sistema estructural cartesiano elemental que permite una gran flexibilidad y un posible crecimiento infinito, a la vez que asegura que el proceso constructivo sea muy intuitivo. Limitando

la materialidad a solo dos tipos de secciones de madera, 4 cm × 4 m y 2 × 8 cm, la modulación inicial de la grilla se transforma para articular una secuencia de espacios que negocian el lugar, su estructura y materialidad.

Los bosquejos de las ideas iniciales dieron paso a las primeras maquetas; el diseño final se modeló a escala con el propósito de asegurar su correcta construcción, para luego pasar a la fase de ejecución colectiva. El objetivo final del *workshop* «Experimental» fue enfrentar a los alumnos a la tarea de construir en una escala real, «escala 1:1», y trabajar directamente con la materia; en resumen, aprender haciendo.

Con la colaboración de la Embajada Suiza, el Ministerio de Cultura del Perú y la empresa maderera Bozovich, la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica logró engranar a diversos actores interesados en aportar a la investigación y experimentación para pensar y construir prototipos para una ciudad mejor. La publicación recoge este esfuerzo y registra la experiencia como inicio de esta iniciativa de «investigación-acción», a la vez que sintetiza el trabajo y lo hace asequible al público interesado.

Felipe Ferrer

9. PxFc

Estrategias pedagógicas en arquitectura

Luis Rodríguez (ed.)

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2018 / 270 páginas
17 × 24 cm / Castellano e inglés / ISBN 9786123173616

El Proyecto de Fin de Carrera (PFC) es la prueba de suficiencia que los alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP deben superar para dar por finalizada su formación, titularse como arquitectos e iniciar su desempeño profesional. Desde que en el año 2007 egresara la primera promoción, el PFC ha constituido un referente del nivel de exigencia académico de la facultad, y la ha empujado hacia adelante en términos temáticos, pedagógicos y de excelencia¹.

Los proyectos que se presentan pertenecen a una de las unidades pedagógicas del PFC, caracterizada por exigir que los estudiantes elijan proyectos de impacto sustancial en la mejora de la calidad de vida de un grupo social específico. Frente a esto, los estudiantes han respondido eligiendo problemáticas que a la fecha no encuentran solución y que exceden las competencias que la arquitectura tradicionalmente ha enfrentado, o buscando mirar viejos problemas desde nuevas coordenadas, yendo más allá la disciplina arquitectónica.

Frente a este reto, los docentes han debido explorar nuevos territorios pedagógicos, que positionen y empoderen al estudiante frente a esta realidad tan compleja y problemática como escasa en recursos. Los proyectos ponen en evidencia estos esfuerzos con la

intención de establecer una discusión sobre el rol de la academia en el desarrollo nacional. Dada su amplitud temática, el conjunto de proyectos constituye una invitación al diálogo y la colaboración con otras disciplinas con la esperanza de encontrar nuevas aventuras y alianzas estratégicas.

El proceso pedagógico del PxFc se aleja de la mirada persistentemente dicotómica y falaz en la enseñanza de la arquitectura: si se responde a una realidad escasa y pobre, se reducen las expectativas intelectuales y la imaginación, mientras que, si se despliega todo el potencial creativo, es necesario abstraerse de la realidad y proponer proyectos imposibles. Por el contrario, el PxFc intenta partir de una rigurosa observancia de las circunstancias reales de cada proyecto, construyendo una aproximación tan técnica y racional como conceptual y subjetiva. Se intenta inculcar un realismo radical y crítico, así como experimental, y simultáneamente dejar fluir la intuición y la imaginación libremente.

Los proyectos de los estudiantes se han dividido en tres categorías —sistemas, dispositivos y mecanismos— en un intento por enfatizar aquello que es sustancial a cada propuesta. Pertenecen a la categoría de sistemas aquellos proyectos que exhiben varios componentes articulados e interdependientes; se ha llamado dispositivos a los proyectos que se insertan en algún sistema para mejorar su funcionamiento o cambiar su metabolismo; los proyectos que apelan al movimiento, y se conciben más como máquinas u organismos dinámicos se encuentran en la categoría de mecanismos. Estas tres categorías nos permiten hablar de arquitectura eludiendo la palabra edificio sin que, por eso, se pierda su sentido arquitectural.

El objetivo de la presente publicación busca dar cuenta de una experiencia pedagógica pensada al mismo tiempo como un intento de reconciliación entre lo real y lo imaginario, ambos necesarios para repensar la arquitectura como nuestra realidad y nuestro futuro como sociedad, y también como una apuesta por una aproximación a la enseñanza que, con pocos elementos preliminares, se sumerja en la realidad y, desde ella, se formule casi integralmente. Se trata de una apuesta por encontrar modos de entender la realidad y de formular su futuro desde coordenadas autónomas respecto de modelos y sistemas producidos en otras latitudes, sin caer en discursos identitarios y nostálgicos, sino construyendo un camino que se reenganche con las particularidades de nuestro territorio, de nuestra sociedad y del devenir histórico.

Finalmente, y dado el tipo de proyectos expuestos, estas páginas son una invitación al diálogo que se hace a los ciudadanos que demandan nuevas soluciones; a sus autoridades municipales, regionales y nacionales; a sus funcionarios, encargados de gestionar las ciudades y el territorio peruano; y a la arquitectura, una profesión que está dispuesta a crecer para ayudar a la transformación de nuestro país. **Luis Rodríguez Rivero**

1 Este es el tercer libro que la FAU publica sobre un PFC. Los anteriores son *Arquitectura pedagogía e Innovación. Centros de innovación tecnológica*, de Jean Pierre Crousse y otros (2010), y *PUCP y el proyecto urbano. Taller de Proyectos de Fin de Carrera*, de Reynaldo Ledgard y otros (2015).

Arquitectura PUCP Publicaciones



A8
Arquitectura ciudadana
Sharif S. Kahatt (dir.)



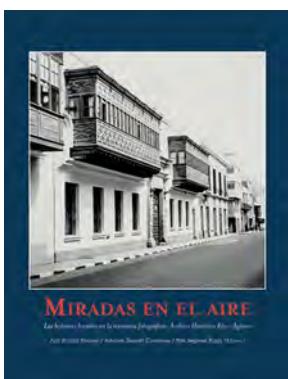
A9
Proyectos ciudadanos
Sharif S. Kahatt (dir.)



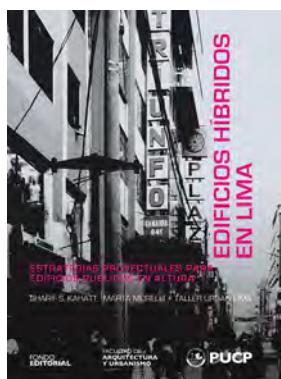
A10
Paisaje como patrimonio
Sharif S. Kahatt (dir.)



Transversal
José Canziani, Marta Vilela, Paulo Dam, Jean Stillemans (eds.)



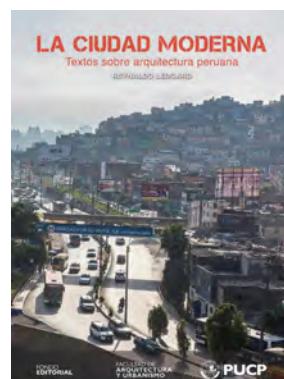
Miradas en el aire
Ada Arrieta, Adriana Scaletti, Rita Segovia (eds.)



Edificios híbridos en Lima
Sharif S. Kahatt, Marta Morelli, Taller Urban Lima (eds.)



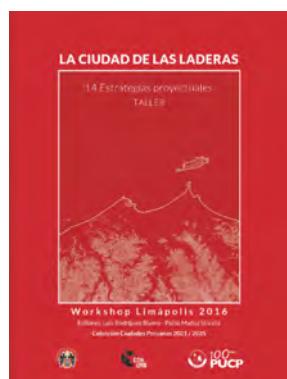
Bases 1
Ricardo Huanqui, Karen Takano (eds.)



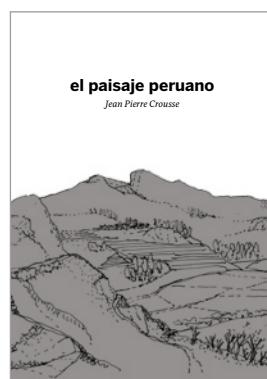
La ciudad moderna
Reynaldo Ledgard



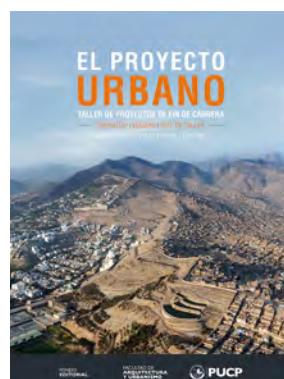
Otro urbanismo para Lima
Jitka Molnárová, Luis Rodríguez, Álvaro Espinoza, Ricardo Fort (eds.)



La ciudad de las laderas
Luis Rodríguez, Pablo Muñoz (eds.)



el paisaje peruano
Jean Pierre Crousse



El proyecto urbano
Gonzalo Cruz, Felipe Ferrer (eds.)

Noticias Arquitectura PUCP

Arquitectura contra riesgos. Proyectos para Cajamarquilla *Muestra*

Del 2 de marzo al 2 de abril, en la librería Arcadia/Mediática del Centro Histórico de Lima, se presentó la muestra *Arquitectura contra riesgos. Proyectos para Cajamarquilla*, con los trabajos realizados en el ciclo 2017-2 por los alumnos del Taller 4 de la Facultad de Arquitectura PUCP. El taller está a cargo de los arquitectos y docentes Manuel Flores, Fredy Miranda y Arturo Morales.

La Arquitectura. El sitio. El proyecto. La forma *Clases magistrales*

Del 13 de marzo al 24 de abril, en el Auditorio de Derecho PUCP, el arquitecto y docente Frederick Cooper dictó cuatro clases magistrales: «Introducción a la Arquitectura», «El sitio», «El proyecto» y «La forma». Frederick Cooper, arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería, es uno de los fundadores de la Facultad de Arquitectura PUCP.

Sandra Barclay, arquitecta del año *Premiación internacional*

En marzo, Sandra Barclay, arquitecta y docente de Arquitectura PUCP, fue premiada en el Architect of the Year Award, organizado por *Architects' Journal* y *The Architectural Review*. Su elección como «Arquitecta del año» fue por su proyecto para el Museo de Sitio de Paracas.

Lima -12° -77°. Hacia un género específico. *Limápolis 2018* *Workshop internacional*

Del 5 al 10 de marzo, Arquitectura PUCP organizó *Limápolis. Lima -12° -77°. Hacia un género específico, workshop internacional* dirigido por los arquitectos y docentes Paulo Dam, Gary Leggett y Augusto Román. Además de profesionales locales, participaron arquitectos provenientes de Bélgica, Chile y España.

Studio Tom Emerson *Conferencia*

El 26 de marzo, en la Facultad de Arquitectura PUCP, el arquitecto Guillaume Othenin-Girard, del Studio Tom Emerson, presentó una conferencia sobre el Taller de Proyecto Tom Emerson, en la ETH Zürich (Suiza). Guillaume Othenin-Girard es magíster en Arquitectura por la Escuela Politécnica Federal de Zürich (ETH Zürich), donde es profesor desde 2014.

El hacer del episteme arquitectural. Género, subjetividad y ética *Conferencia*

El 5 de abril, en la Facultad de Arquitectura PUCP, el arquitecto Taku Sakaushi (Japón) presentó la conferencia «El hacer del episteme arquitectural. Género, subjetividad y ética». Taku Sakaushi es doctor en Investigación Arquitectónica por la Universidad de Shinsu y decano del Departamento de Arquitectura, 2.a división, en la Tokyo University of Science.

Noticias Arquitectura PUCP

Escalas entrelazadas. Paisaje, infraestructura, ciudad y arquitectura *Conferencia*

El 5 de abril, en la Facultad de Arquitectura PUCP, el arquitecto Frédéric Bonnet (Francia) presentó la conferencia "Escalas entrelazadas. Paisaje, infraestructura, ciudad y arquitectura". Frédéric Bonnet obtuvo el Premio Nacional de Urbanismo de Francia en 2014. La conferencia fue organizada por la Maestría en Arquitectura y Procesos Proyectuales de la PUCP.

PxFc. Proyectos Experimentales de Fin de Carrera *Muestra*

Del 11 de abril al 11 de mayo, en la galería del Centro Cultural CCPUCP, se presentó la muestra *PxFc. Proyectos Experimentales de Fin de Carrera*. Se exhibieron los trabajos de los alumnos del Taller de PFC que dirige el arquitecto y docente Luis Rodríguez en la Facultad de Arquitectura PUCP.

Concurso Nacional «Plaza Paz Soldán» *Proyecto ganador*

El 20 de abril se emitió el fallo del Concurso Nacional «Plaza Paz Soldán», organizado por la Municipalidad de San Isidro y el Grupo Centenario. El proyecto ganador, «Plaza Suculenta», es de la autoría del equipo conformado por José Bauer, losu Aramburu, Augusto Román (arquitecto y docente de Arquitectura PUCP) y Juan Caycho (arquitecto por la Facultad de Arquitectura PUCP).

Diez proyectos urbanos en Ecuador *Conferencia*

El 8 de mayo, en la Facultad de Arquitectura PUCP, el arquitecto Boris Albornoz (Ecuador) presentó la conferencia «Diez proyectos urbanos en Ecuador». Boris Albornoz, doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña, estuvo en Lima para ser jurado de la sustentación de Proyectos de Fin de Carrera 2018-1 de la Facultad de Arquitectura PUCP.

Moldeando vacíos *Conferencia*

El 9 de mayo, en la Facultad de Arquitectura PUCP, la arquitecta Loreto Lyon (Chile) presentó la conferencia «Moldeando vacíos». Loreto Lyon, magíster en Diseño e Ingeniería Ambiental por Bartlett, University College of London, estuvo en Lima para ser jurado de la sustentación de Proyectos de Fin de Carrera 2018-1 de la Facultad de Arquitectura PUCP.

16.^a Bienal de Arquitectura de Venecia *Exposición Internacional 2018*

Sandra Barclay y Jean Pierre Crousse, arquitectos y docentes de Arquitectura PUCP, serán los primeros peruanos en participar en la Exposición Internacional de la Bienal de Arquitectura de Venecia, que se realizará del 28 de mayo al 25 de noviembre. El proyecto que presentarán es el «Aulario de la Universidad de Piura».

Convocatoria A12

El material como lenguaje

La expresión del material —desde la estructura hasta los detalles— se ha convertido en uno de los temas centrales de la exploración arquitectónica contemporánea. En los últimos años este interés se percibe tanto en varios números de las revistas más difundidas como en libros recientes donde se muestra la exploración de nuevas funciones/performances de materiales tradicionales (cerámicas resistentes, madera laminada, ladrillos de concreto liviano) o el empleo de nuevos materiales para la industria de la construcción, como el vidrio estructural, plásticos de larga vida, fibras de vidrio, fibra de carbono, entre otros inventos que no hacen sino alargar la lista de «nuevos materiales».

En arquitectura, expresar algo implica principalmente el acto de construir; y esta labor de realización —que forma parte integral de un proyecto— está definitivamente atada al entendimiento de los materiales y sus cualidades tectónicas. Por ello, en el proceso de traducción del mundo de las ideas a la realidad, el conocimiento de la materia —y su trascendencia en la configuración del espacio y la forma— se convierte en un tema fundamental para la disciplina. El trabajo inventivo y exploratorio de los arquitectos se puede valorar a través de las propuestas de (re)invención de las lógicas tectónicas del material, porque, lejos de lo tradicional o figurativo, los arquitectos buscan entender el material en su esencia o exploran sus límites constructivos; es decir, llegando a convertirse en el organizador del lenguaje arquitectónico, y en muchos casos, hasta convertirse en la razón de ser del proyecto.

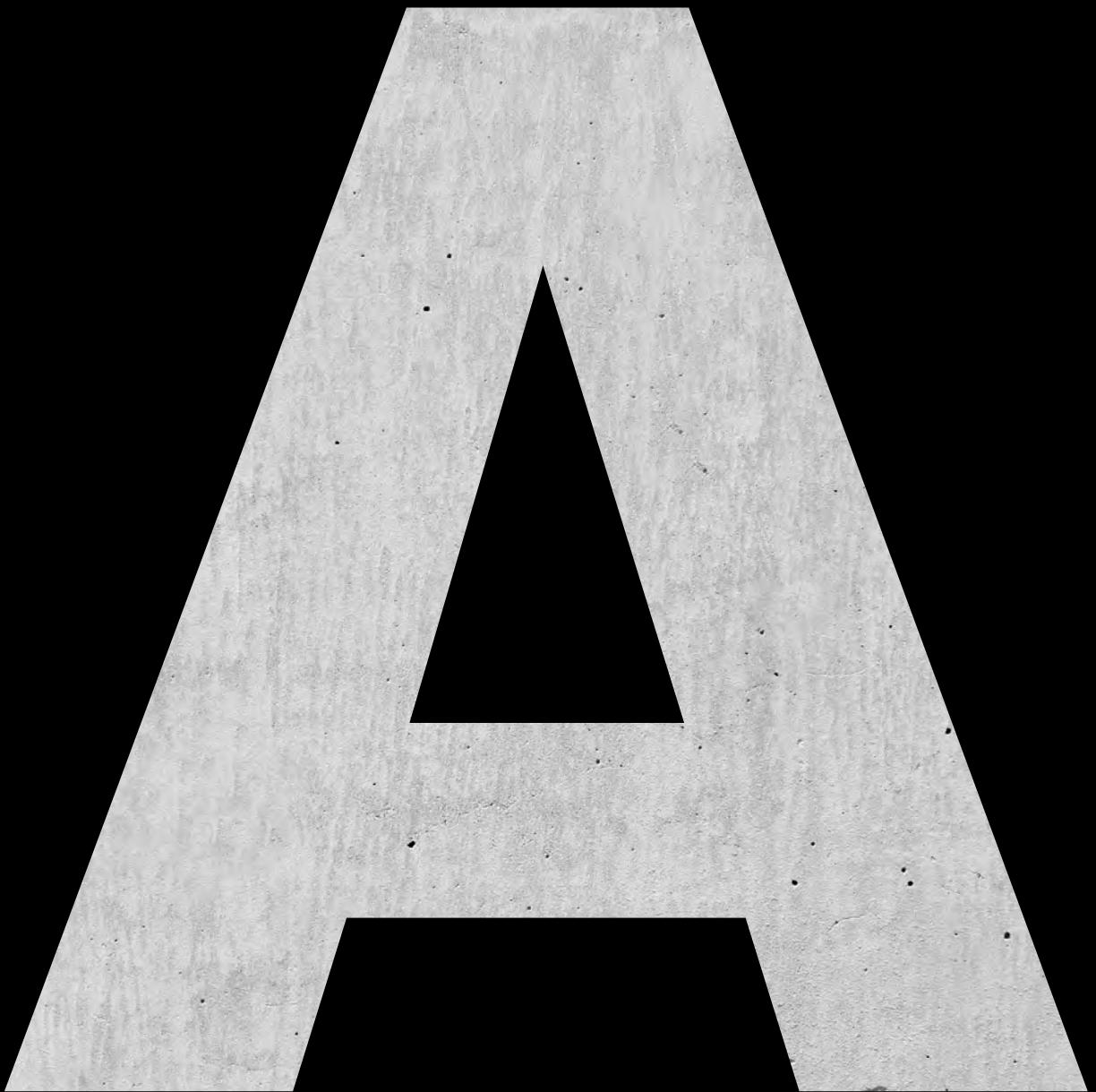
Al entender la naturaleza del material —así como al conocer sus límites— el arquitecto traza sus lógicas y logra organizar todo en función de este, a menudo predeterminando su forma y sus proporciones. Actualmente, en el Perú, diversas prácticas arquitectónicas comparten estas reflexiones, motivadas, por un lado, a partir de una reivindicación de obras clásicas aparecidas desde inicios de la década de 1960, y por otro, de la búsqueda de nuevos lenguajes que respondan a las contingencias, los estímulos y las demandas contemporáneas.

Solicitamos a los interesados en publicar sus obras de arquitectura relacionadas con este tema, así como ensayos de reflexión y crítica, que envíen sus colaboraciones al correo **revista.a.pucp@gmail.com**, hasta el **1 de septiembre de 2018**, para que sean considerados por el equipo editorial en la revista **A12**.

Publicación de proyectos: enviar un archivo Word con los datos de identificación del autor (nombre y apellidos, u oficina, de ser el caso), así como un texto descriptivo del proyecto, de alrededor de 400 palabras. Las ilustraciones deberán estar numeradas, tener una resolución mínima de 300 DPI y estar adjuntadas en formato JPG o TIFF, tamaño A5 o similar (15 x 21 cm). Los pies de las ilustraciones, también numerados, deben incluirse en la parte final del archivo de Word.

Publicación de ensayos: enviar un archivo Word con alrededor de 3000 palabras, incluidos pies de fotos y notas. Las imágenes deben adjuntarse en formato JPG de 300 DPI, numeradas. Normas de citado PUCP.

+INFO: <http://facultad.pucp.edu.pe/arquitectura/publicaciones/>



ISSN 2072-1056

El espacio como materia

Alexia León
Lucho Marcial
Marta Morelli
Sharif S. Kahatt
Ruth Alvarado
Alfredo Benavides
Oscar Borasino
Cynthia Watmough
Sandra Barclay
Jean Pierre Crousse
Talía Valdez
Héctor Loli
Diego Franco
Boro Fleishman
Jorge Sánchez
Felipe Ferrer

En torno al espacio arquitectónico

Sebastián Cillóniz
Claudio Cúneo
Andrés Solano
Mariana Leguía
Gary Leggett

Taller Arquitectura PUCP

Juan Villalón
Cynthia Romaní

Archivo

Marta Morelli

Paul Linder

Actualidad

Gary Leggett
Augusto Roman
Paulo Dam
Karen Takano
Sharif S. Kahatt
Vhal del Solar
José Canziani
Paulo Dam
Víctor Mejía
Ricardo Huanqui
Felipe Ferrer
Luis Rodríguez Rivero

Eielson

Filosofía, arquitectura y ciudad

Transversal

Lima escrita

Miradas en el aire

Leguía, el Centenario...

Arana Orrego Torres

Workshop Experimental

PxFc. Estrategias pedagógicas...