

9 772072 105006

A · Revista Arquitectura PUCP

Año 11, n.º 14, diciembre 2019

ISSN 2072-1056

A14

ARQUITECTURA Y ARTE

Proyectos

Literal

LIGA 19: Gramática

Réquiem por una Plaza Suculenta

Distorción Espacio Tiempo

Lima, maquetas y pinturas

Pabellón Perú Feria ARCO Madrid

Ensayos

De la cartografía a la ciencia ficción

Subvertir la crisis

Extravíos paralelos

REVISTA ARQUITECTURA PUCP

Revista A

Director

Sharif S. Kahatt

Comite 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

Victor 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

Victor Mejía

Revista A14

© Facultad de Arquitectura y Urbanismo

© Fondo Editorial

PUCP, 2019

Pontificia Universidad Católica del Perú.

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

<http://facultad.pucp.edu.pe/arquitectura/>

Telf. (511) 6262000, anexo 5580

publicacionesfau@pucp.pe

Diciembre 2019

Tiraje: 500 ejemplares

Edición, diseño, diagramación

y revisión de textos:

Arquitectura PUCP Publicaciones

Prohibida la reproducción de esta revista
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

Diciembre 2019

A14

Revista Arquitectura PUCP

Año 11, n.º 14, diciembre 2019

ISSN 2072-1056

-
- 3 **Arquitectura y arte:
intercambios disciplinares**
Sharif S. Kahatt
-

7 **Proyecto**

- 8 Literal
Maya Ballén
- 14 LIGA 19: Gramática
LLONAZAMORA
- 20 Réquiem por una Plaza Suculenta
*Iosu Aramburu, Román Bauer Arquitectos
y Juan Caycho*
- 26 Distorsión espacio-temporal
Joss Cueto
- 32 Lima, maquetas y pinturas
Iosu Aramburu
- 38 Pabellón Perú. Feria ARCOmadrid
Mariana Leguía, Maya Ballén
-

45 **Ensayo**

- 46 De la cartografía a la ciencia ficción
Vhal Del Solar
- 54 Extravíos paralelos
Mijail Mitrovic
- 60 Subvertir la crisis
Víctor Mejía
-

67 **Archivo**

- 68 La plástica y el espacio en diálogo
Sharif S. Kahatt
-

-
- 70 **Nuevo Cementerio de Lima. El Ángel**
*Luis Miró Quesada, Simón Ortiz,
Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo*
-

77 **Taller**

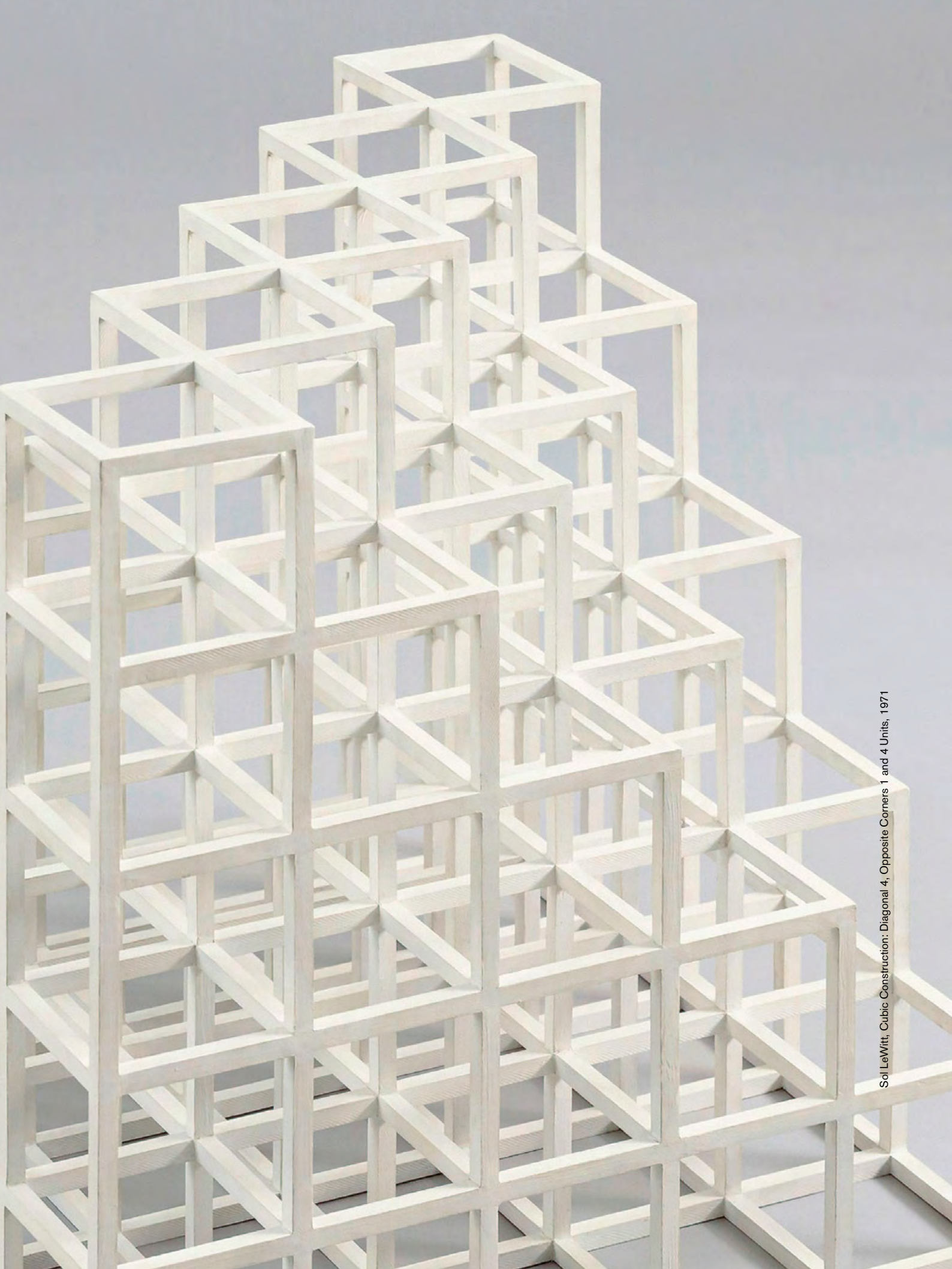
- 78 Edificio El Porvenir
Fátima Ugarte
- 82 Revitalizador cultural amazónico
Paolo Marinelli
-

86 **Post Scriptum***

- 87 Las razones críticas del proyecto
Vittorio Gregotti
- 90 El proyecto y la búsqueda de una síntesis
Fabrizio Foti
- 92 El proceso proyectual
Sandra Barclay
- 94 Razones para un proyecto crítico
Rafael Zamora
-

97 **Actualidad**

- 98 Arquitectura para la sociedad. BIAU XI
Sharif S. Kahatt
- 100 Collective City. Bienal de Seúl
Marta Morelli
- 102 Materia y tectónica como motor de transformación
Sharif S. Kahatt
- 104 Cultura arquitectónica y proyecto
Reynaldo Ledgard
- 108 De Weimar a Lima vía Madrid
Sharif S. Kahatt
- 110 Visionary Exercises / Advanced Parametric
Modelling and Robotic Prototyping
Federico Dunkelberg, Sophie LeBienvenu
- 112 Reseñas de libros
-



Sol LeWitt, Cubic Construction: Diagonal 4, Opposite Corners 1 and 4 Units, 1971

Arquitectura y arte: intercambios disciplinares

Sharif S. Kahatt

Arquitectura y arte son campos de acción y pensamiento que emergen de un espacio único de creación que no conoció límites ni definiciones sino hasta inicios del Renacimiento, con la separación de labores entre la creación del espacio —arquitectos— y su representación —pintores—. Este fenómeno sucede también en su narrativa histórica: «la historia del arte» no conocía de distinciones entre las obras de arte y las de «arquitectura»; o, lo que es lo mismo, no distinguía entre artistas y arquitectos, por lo que no separaba la valoración de los edificios de carácter institucional —como iglesias, palacios o edificios de gobierno— de las esculturas, monumentos u otras expresiones plásticas artísticas similares.

Hay que señalar que en Europa, desde Leonardo, hay quienes buscan la «unificación» de las artes, así como más tarde los románticos buscaban la producción del *Gesamtkunstwerk*, y a inicios de siglo XX las vanguardias propugnaban la unificación del arte con la vida —y con ello, a todas las actividades—. Como apunta Javier Maderuelo en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1969-1989* (Madrid: Akal, 2008), muchas de estas prácticas se veían rápidamente vinculadas a través del diseño, mediante el cual se proyectaban con destreza tanto una fachada como un retablo, una escultura o un espacio. Sin embargo, lo que se puede notar desde la década de 1930 —apunta el mismo autor— es una mayor colaboración «entre arquitectos, pintores y escultores, en la que cada uno cumple con una parte del trabajo» (p. 77). Para la mayoría de los profesionales, no obstante, la escisión ha sido progresiva y cada vez más notoria con las especializaciones, pues a «mayor» desarrollo del conocimiento se produce un mayor aislamiento entre actividades. Por ello, y a pesar de lo

expuesto, resultan llamativas la interrelación de las disciplinas, las patentes influencias, las colaboraciones y la eliminación de las fronteras entre ellas.

La separación de estas prácticas y su creación como disciplinas autónomas no han sido impedimento para una retroalimentación constante ni para la influencia mutua, notoria y permanente; la idea de cómo se afectan es un tema recurrente en la historia y la teoría de estas disciplinas, particularmente en los momentos de crisis y de, coincidentemente, mayor transformación cultural, como a inicios y a mediados del siglo XX. Ocurre asimismo en el momento actual, tras la crisis económica global, las revueltas sociales en pro de gobiernos democráticos, la búsqueda de igualdad de género y la lucha de grupos minoritarios por ser escuchados.

En las últimas décadas artistas como Dan Flavin y Matta Clack, o Sol LeWitt, entre otros, han creado obras de experiencia espacial utilizando la arquitectura como parte de su propuesta artística. Incluso el diseño de los espacios y las volumetrías se aprecia como una

manifestación artística; sucede, por ejemplo, con Frank Ghery y Zaha Hadid. Del mismo modo, indistintamente, arquitectos y artistas proyectan o colaboran en diseños de pabellones, instalaciones e intervenciones en espacios expositivos —galerías, parques y centros de arte—, en donde sus trabajos se consideran «obras de arte», que luego entran en colecciones artísticas y se exhiben y contemplan como tales, con lo que pierden su condición de lugares habitables y/o utilitarios.

En este sentido, se entiende que las colaboraciones suceden irremediabilmente entre ambos campos, así como se reconoce también, desde varias décadas atrás, que los límites entre ambos son difusos y move-dizos. Por ello, los esfuerzos por disolver estos límites no son en absoluto radicales ni pertenecen a una (neo) vanguardia, sino que, por el contrario, tienen un origen legítimo, una búsqueda de retorno al nacimiento de la cultura, y se generan desde distintos ámbitos, sea desde el discurso, la acción o la materia.

El presente número de **A** reúne **proyectos** y obras de arquitectura y arte que interactúan pasando por ambos campos y disuelven los límites tradicionales de sus prácticas, al entrelazar sus técnicas, lenguajes, formas e ideas. En el proyecto Plaza Suculenta, por ejemplo, un equipo de arquitectos y artistas trabajó sin especificación de sus roles proyectuales; el trabajo de Maya Ballén, arquitecta y artista, disuelve los límites en Litoral, exposición que pone en crisis la idea de la obra como objetivo supremo del creador y la representación, los planos, como «instrucciones de fabricación y

herramientas para anticiparse a la realidad», dado que —como demuestra, en este caso de la exposición con una escalera plegable—, lo construido «será siempre una interpretación, un ejercicio de traducción».

Se suma al bloque de proyectos de este número una exposición de los arquitectos Llonazamora en la Galería LIGA, de Ciudad de México, que propone la creación de una «gramática» arquitectónica construida a partir de la lectura y abstracción de elementos que componen la arquitectura de Lima. La propuesta no solo busca reflexionar sobre la posibilidad de creación arquitectónica a partir de estas piezas, sino que además plantea, con su montaje de la participación de los visitantes para crear la pieza en conjunto, una verdadera obra abierta en proceso de creación y transformación permanente.

Finalmente, compilamos dos obras que se pueden leer como un par complementario: la intervención artística de la arquitecta Jocelyn Cueto en un edificio, para reflexionar sobre la experiencia del tiempo en el espacio interior y las transformaciones mediante arcos fugados, manipulando la perspectiva a través de distintos puntos de vista; y la obra del artista Iousu Aramburu, quien, apelando a pinturas y esculturas, trabaja sobre los problemas de la forma arquitectónica y el espacio urbano moderno de Lima. En esta última, con óleos y maquetas, Aramburu crea las condiciones necesarias para repensar la construcción física y el significado de las grandes obras de modernización de la ciudad.

Los **ensayos** de la segunda sección desdibujan, igualmente, los límites entre crítica de arquitectura, ensayo histórico y teórico, y crítica de arte. Buscan integrar estos intereses en sus respectivos discursos, y tienen como insumo y materia prima de su reflexión las ideas sobre territorio, urbe, arquitectura y plástica. El texto de Del Solar propone una crítica comparativa a dos formas de expresión y transmisión de ideas sobre realidades alternativas: por un lado, las cartografías, que representan y sintetizan un mundo desconocido; y por otro, el cine y su capacidad de construir otra realidad posible para contar una historia. Los textos de Mejía y Mitrovic construyen un relato sobre historias recientes de nuestro medio; al hacerlo, integran la historia del arte contemporáneo e interpretaciones sociales, así como las relaciones con la arquitectura y el espacio urbano, ya sea en su performance con activismo en el espacio público de los últimos veinte años en Lima, así como en la propuesta de la construcción del espacio expositivo del Museo de Arte Contemporáneo en la ciudad en Lima en la década de 1980.



Junya Ishigami, Serpentine Pavillion, Londres, 2019.



Peter Eisenman, Monumento al holocausto judío, Berlín, 1998-2005.

La sección **Archivo** trae a la actualidad una importante obra moderna de colaboración entre arquitectura y arte para un espacio urbano de Lima, el proyecto de portada del cementerio El Ángel, con la participación de los arquitectos Luis Miró Quesada y Simón Ortiz, y los artistas Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo.

Asimismo, continuando con la publicación del proyecto académico promovido por los profesores Cuneo y Jullierat, de Arquitectura PUCP, se presenta la sección **Post Scriptum***, esta vez dedicada a la reflexión a partir de un texto del arquitecto italiano Vittorio Gregotti sobre el rol y las posibilidades del proyecto en la arquitectura. Contando con la participación de los arquitectos Fabrizio Foti, Rafael Zamora y Sandra Barclay, se publican los textos redactados por estos arquitectos para confrontar, retar y avanzar sobre estas ideas.

El número se completa con dos proyectos premiados por el último jurado internacional del **Proyecto de Fin de Carrera**, y con la sección **Actualidad**, que proporciona un recuento de las actividades organizadas por la unidad de Arquitectura PUCP durante los meses recientes. Entre estas últimas destacan las conferencias

y presentaciones con motivo de la publicación del libro dedicado a la obra del arquitecto Paul Linder, cuyo legado se encuentra en el Archivo PUCP.

Esta edición incluye, en el inicio de cada sección, obras que forman parte de una serie gráfica desarrollada por RAAM (Abelardo Palacios, Miguel Pasco, Alexis Salinas y Rodrigo Quispe), un grupo de jóvenes arquitectos que a través de una expresión gráfica y artística ofrecen una mirada fresca y exponen aspectos relevantes de las principales obras de la arquitectura peruana del último siglo.

Las ideas sobre arquitectura y arte, así como las reflexiones sobre el habitar contemporáneo y la convivencia urbana que detonan numerosas obras de arte y de arquitectura, se inscriben en un contexto mundial de urbanización contemporánea, expuesta a la presión de las fuerzas económicas locales y transnacionales, y a la influencia de los medios, la información y la comunicación digital. En este contexto, **A14** busca cuestionar las ideas y los temas abordados en ambas prácticas: en sus intercambios disciplinares, colaboraciones y confluencias para el desarrollo de las disciplinas como productos culturales.



EDIFICIO PETROPERÚ
WALTER WEBERHOFER



Proyecto

Entre los intereses comunes que se presentan en las obras de arquitectura y las de arte está la voluntad de reflexionar sobre su respectivo espacio, su tiempo y su contexto. Arquitectura y arte tienen que ver con la idea de habitar, a escala urbana o doméstica. Ambos productos culturales aspiran a producir en la sociedad una experiencia, una reflexión, un afecto, lo que los acerca a la producción del conocimiento y a la memoria colectiva.

En un contexto cultural empobrecido, en el cual la gran mayoría de espacios públicos y edificios institucionales han perdido su relevancia social y su gravitación urbana, los proyectos que presentamos en **A14** buscan crear, para los habitantes, momentos de reflexión en espacios como edificios educacionales, galerías o plazas urbanas.

1. Literal

Maya Ballén

2. LIGA 19: Gramática

LLONAZAMORA

3. Réquiem por una Plaza Suculenta

Iosu Aramburu, Román Bauer Arquitectos y Juan Caycho

4. Distorsión espacio-temporal

Joss Cueto

5. Lima, maquetas y pintura

Iosu Aramburu

6. Pabellón Perú. Feria ARCOmadrid

Mariana Leguía, Maya Ballén

Literal

Maya Ballén

Ubicación

Museo MATE

Fecha de exposición

Del 22 de agosto
al 6 de octubre de 2019

Expositores

Pablo Arce y Filadelfo Flores,
MATRANSA.
Eva Pest y Paola Gushiken,
PPPPDESIGN.
Javier Rubio, JAVIER RUBIO
DISEÑO DE MUEBLES.
Manuel Ostos,
ARTESANOS DON BOSCO.
Jesús Cárdenas y
Andrés Cárdenas,
EBANISTERÍA EL ARTE.
Richar Vilca y
Benjamin Pelaez,
ALVARO ARAMBURÚ /
ARQUITECTURA & MADERA.
Alfredo León y
Diógenes Vargas, MÖBEL.
Fernando Flores y
Fidencio Flores, ARQUITECMA.

Fotografía:

Janice Bryson

Cortesía Museo MATE

Página derecha:

Fotografía de una de las escaleras
producidas para la muestra.

El proyecto Literal está basado en la experiencia de mandar a hacer un mueble y que lo que regrese no sea exacto a lo dibujado en el plano. Es un experimento que crea espacio para pensar en las dinámicas de aproximación a la realidad que se ponen en juego en un proyecto de arquitectura, reconociendo la distancia —unas veces más larga y otras veces más corta— entre el plano y lo construido.

El plano permite adelantar un desenlace; y al hacerlo, fija las expectativas. Anticipa una realidad que está en otro lado, y que cuando regresa y no calza con esas expectativas es difícil mirarla sin prejuicio. Literal es un ejercicio para no fijar las expectativas y poder mirar lo que regresa desde otro lugar.

Solemos pensar que el plano es la representación de lo construido; sin embargo, por su proceso de fabricación, me interesa plantearlo de manera inversa: entendiendo lo construido como una representación del plano. Los planos, como instrucciones de fabricación, son herramientas para anticiparse a la realidad y poder pensarla o controlarla. No obstante, en tanto representación, lo construido será siempre una interpretación, un ejercicio de traducción.

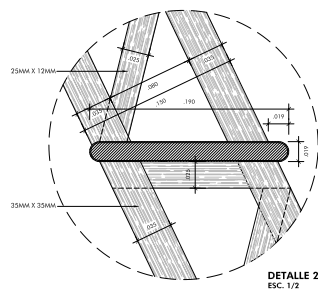
Si el plano es algo que se puede leer y, por ende, interpretar, no tendríamos por qué pensar que existe solo una lectura posible, o que somos los únicos lectores válidos. Los resultados más interesantes suelen ser los que están encarnados en el conocimiento material de quien los ejecuta. Lo que llamamos apresuradamente «error» se podría entender como una «lectura alterna» de la instrucción, o la presencia incomoda de otra subjetividad. Asimismo, y análogo a lo que sucede con el punto ciego en la retina, donde la percepción completa la información que el ojo no puede ver, planteo que quien ejerce la lectura del plano determina involuntariamente si lo que ve allí es algo que está lleno, o si está vacío y necesita completarse.

El proceso de trabajo de este proyecto fue como sigue:

1. Se dibujó el plano de una escalera de pintor.*
2. Se entregó el mismo plano a ocho talleres de ebanistería y se les encargó fabricarla como si fuera un mueble.
3. El plano contiene tantos puntos ciegos como el observador quiera ver.

* Los planos dibujados para Literal son un *remake* de una escalera patentada por Chales Allan Jones en 1883 y que se fabricó hasta 1950. Perteneció a una generación de escaleras que transformaron la fabricación artesanal de escaleras de biblioteca en diseños industrializados que se convirtieron en un accesorio doméstico de uso masivo.





VISTA
S/E

DETALLE 1
ESC. 1/2

DETALLE 2
ESC. 1/2

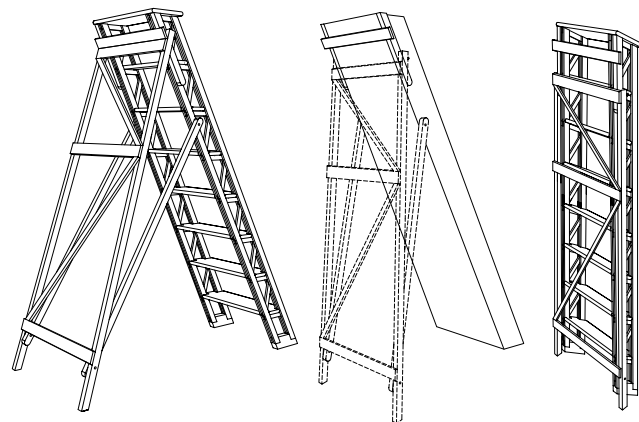


DIAGRAMA DE DESPLAZAMIENTO DE MODO 1 A MODO 2
S/E

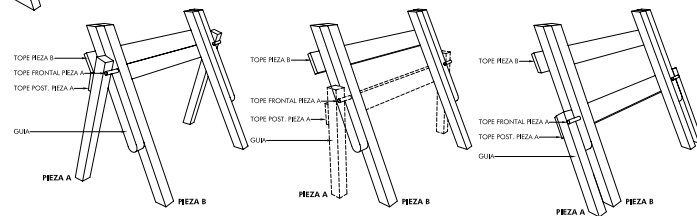
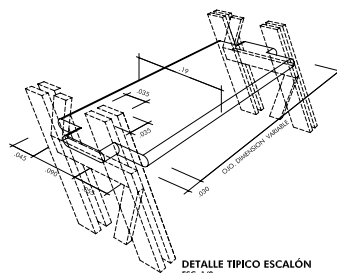
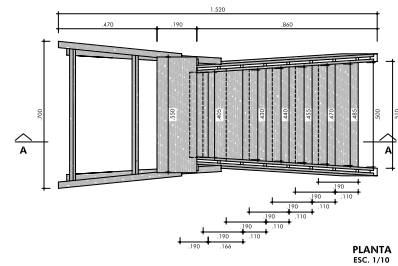


DIAGRAMA SISTEMA PIVOT-TOPE. DE MODO 1 A MODO 2
S/E



DETALLE TÍPICO ESCALÓN
ESC. 1/2

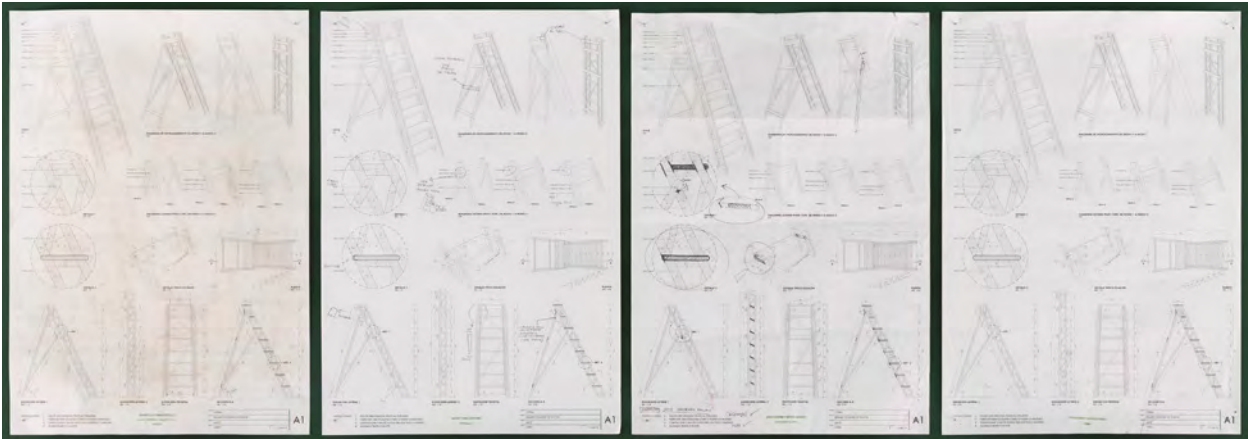


PLANTA
ESC. 1/10

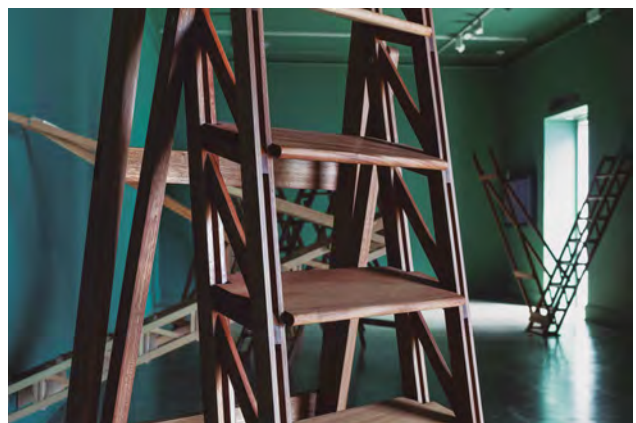
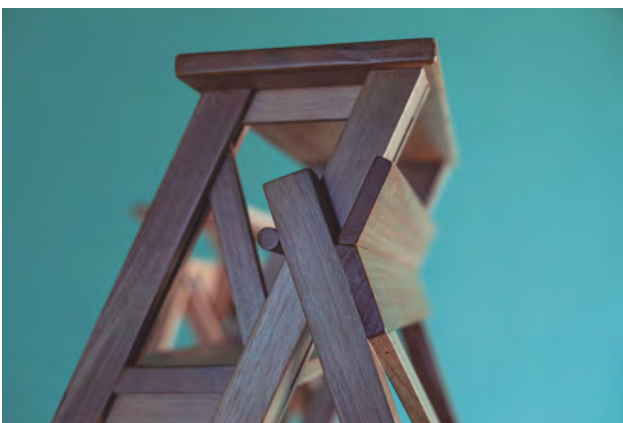
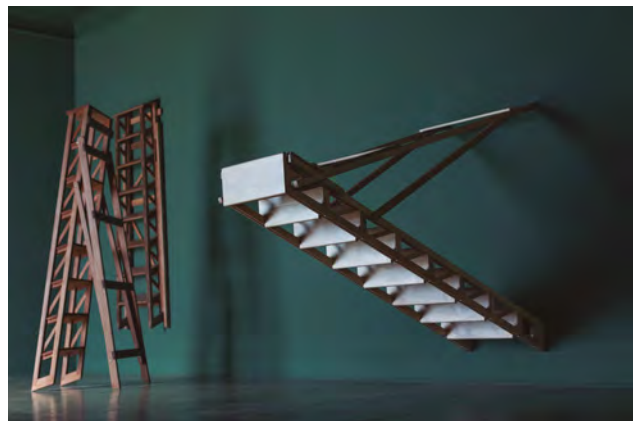
1

El plano es una instrucción que podría compararse con un guion o una partitura sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la arquitectura, en la música o en el teatro se espera que quien ejecuta la instrucción construya una interpretación personal. En Literal el plano se convierte en un objeto que, como una partitura o un guion, demanda una interpretación personal, revelando con ello relaciones de poder inmersas en el proceso proyectual.

1. Dibujos de detalles en isometría del plano producido por la autora de la muestra para el mandato de producción de la escalera.
2. Algunos de los planos entregados a los ebanistas para la producción de la escalera.
3. Fotografías del montaje.



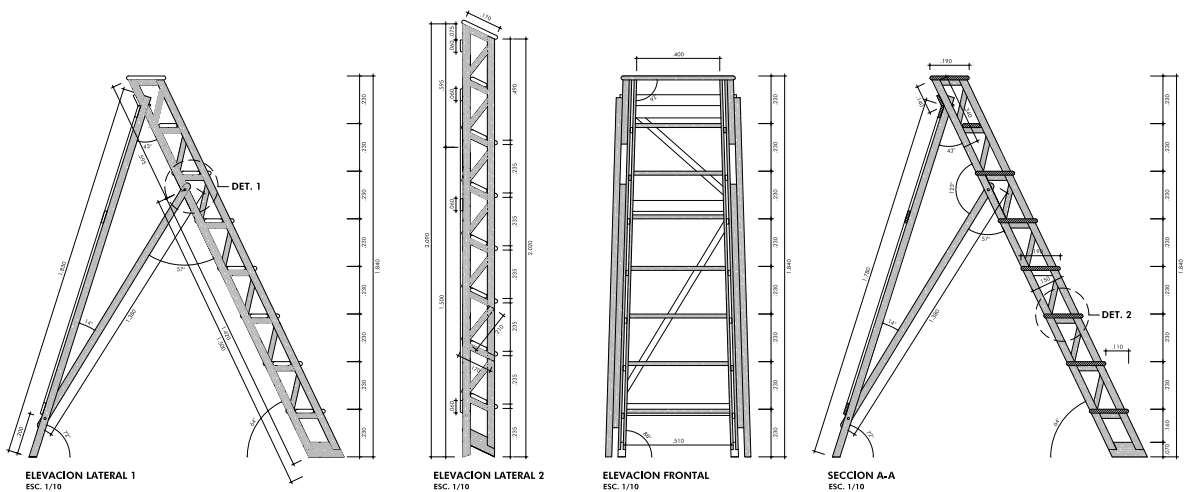
2



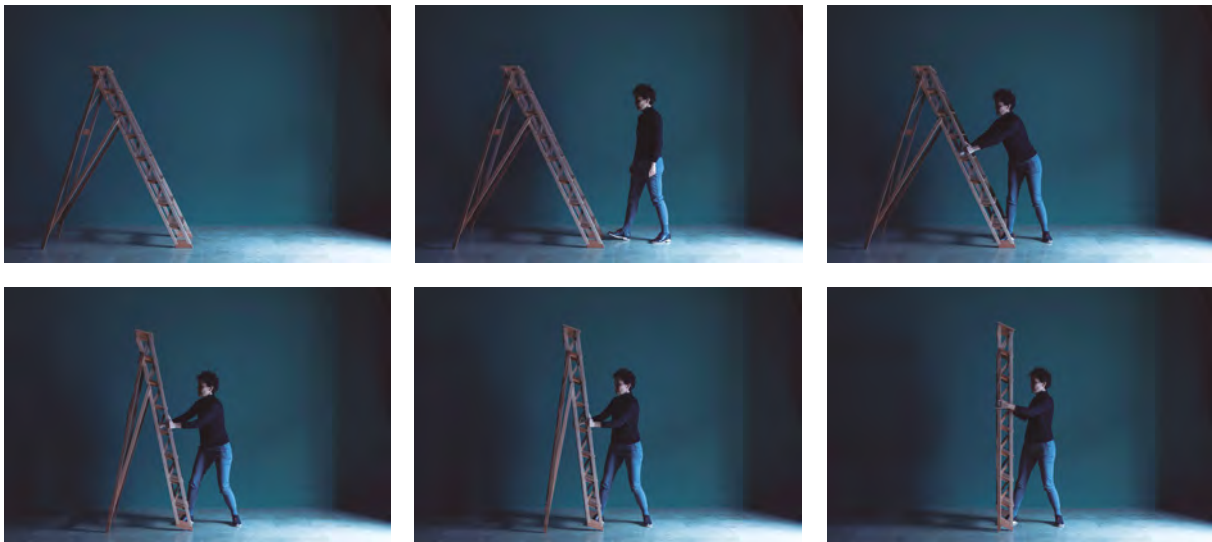
3

Hasta el siglo XIX solo se dibujaban planos para los edificios especiales; no se consideraban una herramienta de uso extendido. Los edificios se construían con instrucciones verbales y se confiaba en el oficio de los artesanos, quienes seguían una tradición.

- 4. Detalles de dibujos en elevación frontal, posterior y lateral de la escalera.
- 5. Secuencia fotográfica del plegado.
- 6. Vista de la sala en la muestra.
- 7. Dibujos isométricos de la escalera patentada por Charles Allan Jones.



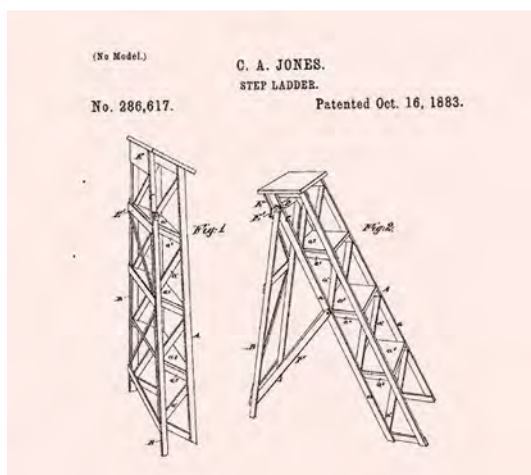
4



5



6



7



Maya Ballén estudió arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, donde paralelamente asistió al TAC (Taller de Acciones Creativas), dirigido por la artista Mirtha Dermisache. Terminó sus estudios en Lima en la Universidad Ricardo Palma y en el año 2000 se mudó a Nueva York para trabajar en el estudio del arquitecto Raimund Abraham. Desde 2005 vive en Lima, donde desarrolla su práctica como arquitecta y artista. Es docente de las facultades de Arquitectura y de Arte de la PUCP.

LIGA 19: Gramática

LLONAZAMORA
(Michelle Llona y Rafael Zamora)

Ubicación

LIGA: Espacio para
Arquitectura. Ciudad de México

Fecha de exposición

De agosto a octubre
de 2015

Fotografía:

Luis Gallardo, LGM Studio

Página derecha:

Detalle de la instalación. Se pueden ver
de cerca la identidad de cada una de las
partes que la componen.

La instalación Gramática es una invitación a reorganizar una colección de elementos de la arquitectura republicana de Lima. Reproduce en madera una selección de arquetipos ingeniosos en su concepción e inteligentes en el aspecto constructivo, que van desde cuartos hasta escaleras y balcones. LLONAZAMORA disecciona edificios limeños en sus elementos básicos, posteriormente reubicados sobre una estructura metálica esbelta, con el objetivo de explorar las combinaciones entre piezas, formando nuevas conexiones y espacialidades.

Juego. Gramática es un juego de escritura arquitectónica. El objetivo es, a través de ciertas reglas base, ser capaces de generar o producir todas las oraciones posibles y aceptables de un idioma, es decir, de una arquitectura. La dinámica consiste en armar, sobre una estructura, construcciones que se crucen entre sí, al igual que crucigramas, haciendo uso de piezas que corresponden a elementos de la arquitectura. El propósito es pasar de una pieza doméstica a un edificio de gran escala, utilizando los elementos con habilidad y sin prejuicio; es decir, colocándolos de tal manera que se obtengan nuevas relaciones y situaciones espaciales.

Ensamblaje. El ensamblaje entre piezas se realiza con conectores que las unen en tres direcciones: arriba/abajo, izquierda/derecha, adelante/atrás. Las varillas se insertan en las perforaciones de las piezas pasando de una a otra, conectando diferentes partes de esta construcción o texto.

Estructura. Esta estructura se asemeja al Sistema Dominó de Le Corbusier o a las imágenes de Brasilia en construcción. Es el soporte sobre el cual se colocarán las piezas, un conjunto de vigas de acero distanciadas el alto de un Cuarto o Cuadra, con una trama de perforaciones que permite el ensamblaje.

Improvisación. Estructura, piezas, ensamblaje y arquitectos. La construcción se hará alternando turnos, jugando a complementar la escritura y composición del anterior. Se intentará salir de la idea doméstica de cada elemento para lograr nuevas relaciones, nuevas escalas, nuevos espacios, nuevas arquitecturas. Las piezas se dejarán en la sala para que cualquier visitante pueda improvisar con ellas.

Piezas. Las piezas son abstracciones de elementos de la arquitectura, del período colonial y republicano en Lima. Hay cuatro tipos de piezas: de iluminación, de circulación, de espacios interiores y de espacios exteriores. Un total de 759 piezas componen un conjunto relacionado con lo doméstico. Atrio, 54 piezas. Balcón abierto, 36 piezas. Balcón de cajón, 18 piezas. Balcón corrido, 18 piezas. Corredor, 18 piezas. Cuadra, 18 piezas. Cuarto, 290 piezas. Escalera 1 tramo, 18 piezas. Escalera 2 tramos, 18 piezas. Farola, 36 piezas. Galería, 36 piezas. Pasillo, 36 piezas. Teatina, 145 piezas. Zaguán, 18 piezas.

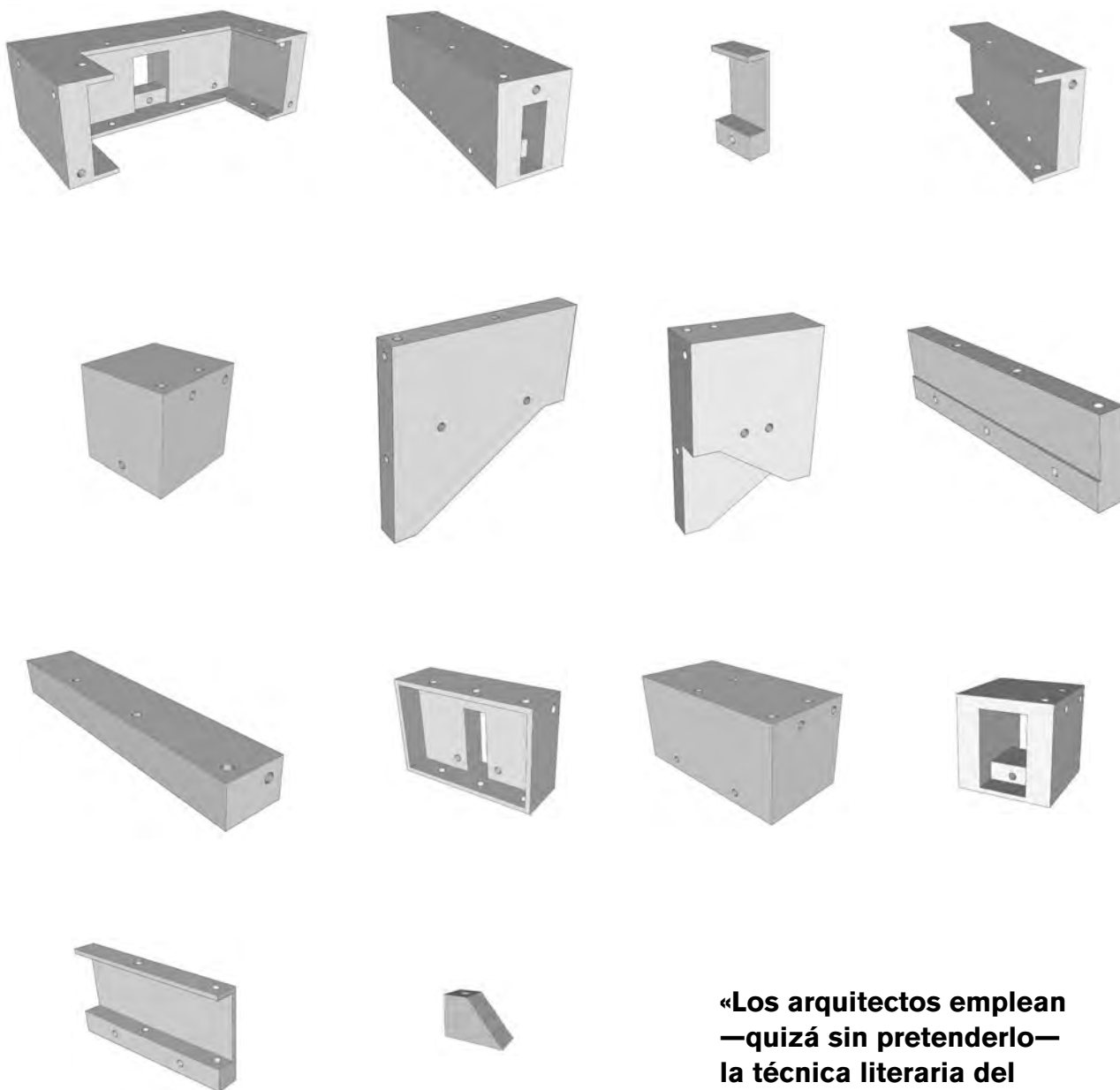




1



2



3

1. Elementos arquitectónicos encontrados en el paisaje urbano republicano de Lima. Fotografías de LLONAZAMORA.
2. Teatinas de una edificación tradicional republicana.
3. Elementos arquitectónicos tradicionales representados de forma sintética/abstracta para la instalación.

«Los arquitectos emplean —quizá sin pretenderlo— la técnica literaria del cut-up, que se remonta a Tristán Tzara, popularizada a finales de los años cincuenta por William S. Burroughs con su controvertida novela *Naked Lunch*. El método cut-up introduce el azar en el proceso creativo» (LIGA).

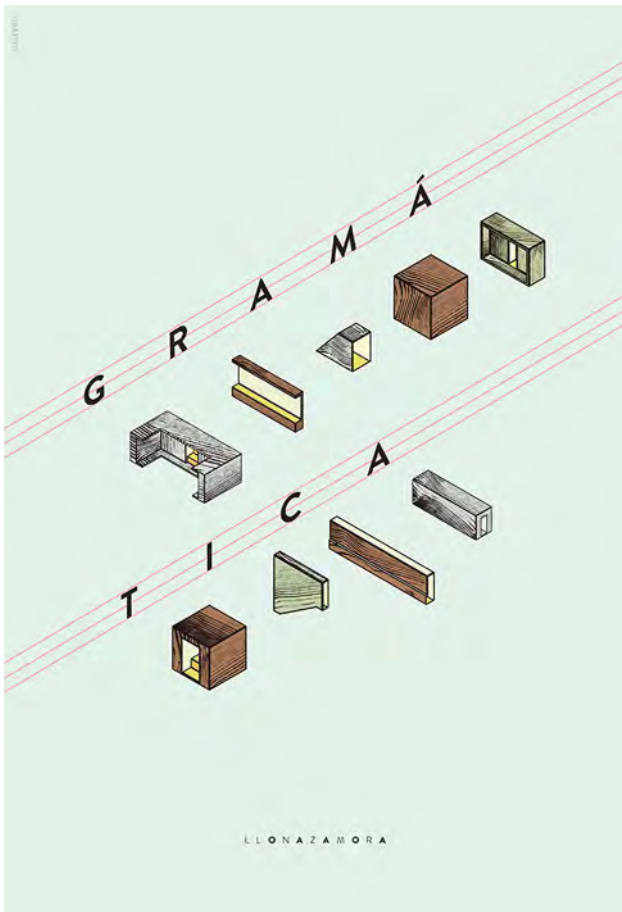


4

- 4. Michelle Llona (izquierda) y Rafael Zamora (derecha) en el armado de la instalación.
- 5. Primera versión de la instalación, a la espera de la intervención de los visitantes.
- 6. Póster de difusión de la muestra.
- 7. Vista de la Galería LIGA en la Ciudad de México.



5



6



7

«Extrapolando esta técnica a la arquitectura, se aíslan los elementos volumétricos y se disponen en el espacio sin una jerarquía predeterminada para encontrar relaciones sorprendentes» (LIGA).



LLONAZAMORA es un taller de arquitectura y paisaje con base en la ciudad de Lima, Perú, desde 2009. Tiene como directores a la arquitecta peruana Michelle Llona R. y al arquitecto chileno Rafael Zamora P. Es un equipo que aborda las distintas escalas de proyectos, con la intención de proponer soluciones simples para investigar sobre las posibilidades del lugar, la racionalidad de la planta y el vínculo entre el material y su verdad constructiva. Ambos son profesores de Arquitectura PUCP y comparten su práctica profesional con la docencia en talleres de proyectos.

Réquiem por una Plaza Suculenta

Iosu Aramburu + Román Bauer Arquitectos + Juan Caycho
(Augusto Román, José Bauer)

Concurso

Primer premio del
Concurso público
de proyectos organizado
por la Municipalidad
de San Isidro y el Grupo
Centenario

Lugar

Plaza Paz Soldán,
San Isidro.

Fecha

Abril de 2018

Página derecha:
Planta general del proyecto de la plaza
emplazado en su contexto.

- 1 Municipalidad de San Isidro y Grupo Centenario, 2018. Bases del Concurso Nacional Plaza Paz Soldán, p. 5. Disponible en <www.plazapazsoldan.pe>.
- 2 Plantas adaptadas a la escasez de agua; en concreto, trabajamos con especies de suculentas y cactáceas.
- 3 «¡Habría que enjear el Olivar!», dice una nota de lo escuchado en esas reuniones.

El concurso para convertir el óvalo vehicular Paz Soldán en una plaza pública convocó a equipos mixtos compuestos por arquitectos y artistas, y planteó cuatro preguntas: «¿Qué puede entenderse hoy por arte público? ¿Cuál es el rol del arte en la construcción de lo público? ¿Qué tipos de relación pueden pensarse entre el diseño de una plaza y la presencia o ubicación de una obra artística? ¿Qué posición puede tener el arte frente a la historia y la memoria de un lugar?»¹

No fue casualidad que el lugar objeto del concurso perteneciera al proyecto urbanístico para San Isidro de Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), español, escultor de formación, quien fuera invitado al Perú para enseñar en la Escuela de Bellas Artes y terminara realizando importantes diseños de arquitectura y urbanismo.

El equipo de nuestro proyecto estuvo conformado por tres arquitectos y un artista. En la primera reunión quedó zanjado que no forzaríamos una distinción por roles, que trabajaríamos conjuntamente. También quedó claro que la intervención sería unitaria; que no daría lugar al diseño de una plaza sobre la cual se colocaría una obra de arte. Borrados estos límites artificiales, empezamos a trabajar.

Primer movimiento. Las operaciones se movieron alrededor de cómo ofrecer un espacio de pausa al peatón, en medio de tantos vehículos. Planteamos un talud artificial abundante en plantas xerófitas² para aislar la plaza del tránsito vehicular. Dentro, unos largos bloques monolíticos, dispuestos radialmente, mostrarían su vaciado por capas. Estos bloques, a los que llamamos *estratigráficos* en alusión a la formación geológica y cultural de Lima, proveerían distintas alturas para sentarse, echarse o apoyarse, gracias a su interacción con el pavimento elevado gradualmente hacia el borde exterior. Para conseguir sombra ideamos unos parasoles que protegerían a los árboles jóvenes mientras crecieran. Una vez que estos árboles estuvieran maduros y frondosos, los parasoles podrían ser desmontados y llevados a otras plazas para repetir la secuencia. Se generaban así espacios más íntimos de encuentro y conversación, inmersos en los jardines de suculentas.

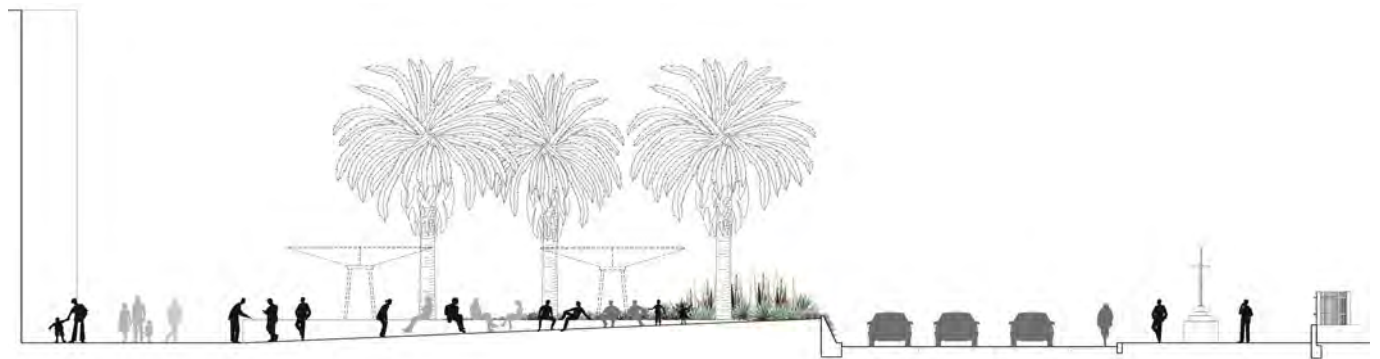
Segundo movimiento. La propuesta resultó ganadora del concurso y, a pesar de que el proceso de selección y validación había incluido a los vecinos, hubo un par de dirigentes vecinales que pusieron muchas trabas a lo que ellos entendían que era una invitación a más gente a ocupar el espacio público e ir al parque El Olivar.³ Se hicieron estudios adicionales, se ajustaron todos los detalles, pero cuando todas las observaciones fueron aclaradas y resueltas, el período municipal llegó a su fin y hubo que esperar al siguiente alcalde para la ejecución.

Finale. El actual alcalde, en un acto que no por habitual es menos indignante, resolvió cancelar el proyecto de la gestión anterior. Arguyó que emplearía los recursos de su comuna para diseñar su propia versión del proyecto. Quede este breve artículo como registro de lo que pudo ser.





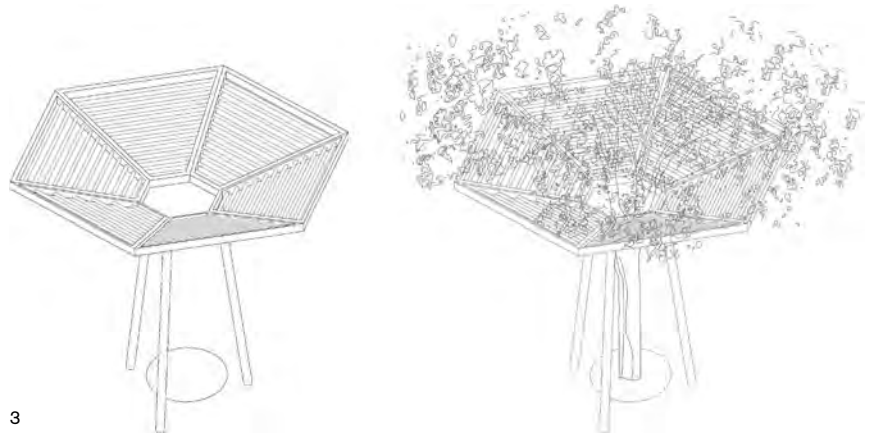
1



2

1. Vista aérea de la propuesta desde la Av. Camino Real.
2. Corte transversal de la plaza y la sección de vía paralela.
3. Detalle en dibujo isométrico de la estructura que apoya el crecimiento de árboles y genera sombra.
4. Vista peatonal de la plaza, con las bancas estratigráficas.

Planteamos un talud artificial abundante en plantas para aislar la plaza del tránsito vehicular. Dentro, unos largos bloques monolíticos, dispuestos radialmente, mostrarían su vaciado por capas. Estos bloques proveerían distintas alturas para sentarse, echarse o apoyarse, gracias a su interacción con el pavimento elevado gradualmente hacia el borde exterior.



5. Planta de la plaza que indica la vegetación propuesta.

6. Sección del proyecto que incluye la vía lateral de la Av. Paz Soldán.

7. Vista peatonal de la plaza.

8. Vista aérea de la plaza desde la esquina de las avenidas Camino Real y Víctor Andrés Belaunde.

9. Diseños de los distintos pavimentos del proyecto.



5



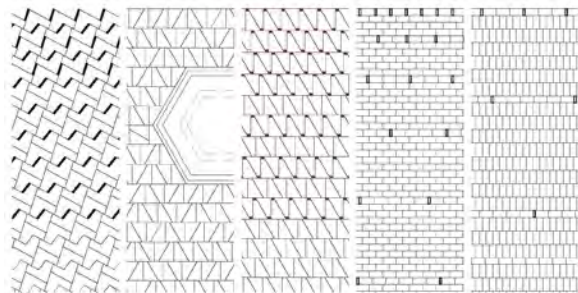
6



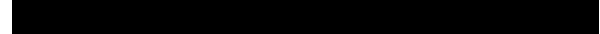
7



8



9



Román Bauer Arquitectos. En 2014 realizaron la Feria Climática de la COP20-Lima, después de ganar el concurso convocado por Naciones Unidas. Otros premios: primer lugar en el concurso para las nuevas oficinas del estudio de abogados M&A en Lima y segundo lugar en el concurso de Intervenciones en el Parque Arqueológico de Machu Picchu, convocado por el Ministerio de Cultura del Perú. José Bauer y Augusto Román son arquitectos por la Universidad Ricardo Palma y estudiaron sus respectivas maestrías en la Universidad Politécnica de Cataluña. En Barcelona, antes de volver al Perú, trabajaron en proyectos independientemente.

Distorsión espacio-temporal

Joss Cueto

Ubicación

Escuela Corriente Alterna,
Miraflores

Área

56,33 m²

Año

2017

Montaje

Equipo de Corriente Alterna:
Rodolfo Rey, Michel Dulin,
Tais Chávez, Daniela Camargo

Fotografía:

Joss Cueto, Rodolfo Rey

Página derecha:

Vista de la instalación en el
espacio central de la escuela
Corriente Alterna.

Difusos límites disciplinares y temporales. Este proyecto representa una exploración del vínculo ineludible entre arte-arquitectura. En el ámbito conceptual, parte de la experiencia del tiempo como elemento indisoluble y continuo. No obstante, lo que construimos como pasado-presente-futuro puede ser tan escudizado como los límites que pretendamos colocar entre el arte y la arquitectura.

«Tomar la escuela», título del concurso organizado por Corriente Alterna en el que participó el proyecto, lo consideré como una invitación a analizar el recinto en relación con su función artístico-académica. A nivel programático, las clases de ciclos iniciales, en los que se imparten los conocimientos técnicos básicos del arte, como pintura y dibujo, se dictan en los primeros pisos —alrededor del patio de la casona estilo neoperuano—, mientras que los cursos más avanzados, con tendencias conceptuales y performáticas, se dictan en los últimos niveles. Es curioso sentir, a nivel académico, una clara distinción entre lo considerado «histórico», como el dibujo, y lo «contemporáneo», como las instalaciones. Refuerza este efecto la arquitectura contemporánea de la ampliación, sobrepuesta en la base arquitectónica de la casona. Así, la instalación tomó el rumbo de ser la representación de un pasado latente. Los arcos del edificio preexistente se replican y propagan en la ampliación contemporánea, como un organismo que reclama su lugar en una historia viva, reescribiéndose continuamente desde el presente hacia el futuro.

Hacer tangible la deformación y la relatividad del espacio-tiempo desde la espacialidad es un reto que le compete al complejo arte-arquitectura. Por un lado, la arquitectura tiene como tarea modificar el hábitat humano según sus alcances físicos y culturales; pero el arte otorga permiso al proyectista para apelar, mediante su obra, a otras funciones y necesidades humanas, no exclusivamente las físicas-básicas, sino también las existenciales. De este modo —y conectándonos con las propuestas de Javier Maderuelo en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Akal, 2008), la arquitectura marca una autonomía respecto al arte, al sustituir el término *utilidad* (*utilitas*) por *función*, así como también *firmeza* (*firmitas*) por *construcción*. Sin embargo, *habitar*, palabra invariablemente clave para la disciplina arquitectónica, significa algo tan abstracto como *vivir* o *morar*, tal como se lee en el Diccionario de la Lengua Española. Precisamente, a través del término *vivir* es que *habitar* se vincula a *estar*, *ser* y hasta a *existir*. Aquí encuentro, en el espacio proyectado, un irremediable vínculo con el arte, sea de forma consciente o no, que nos permite la peculiar posibilidad de *habitar* una idea, comunicada mediante la técnica y, de esta manera, suplir nuestras otras necesidades —como las existenciales— que no son menos importantes.



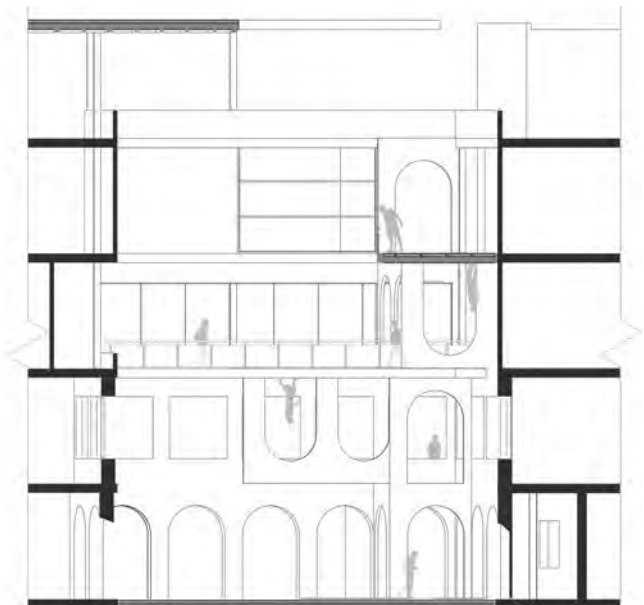


1



2

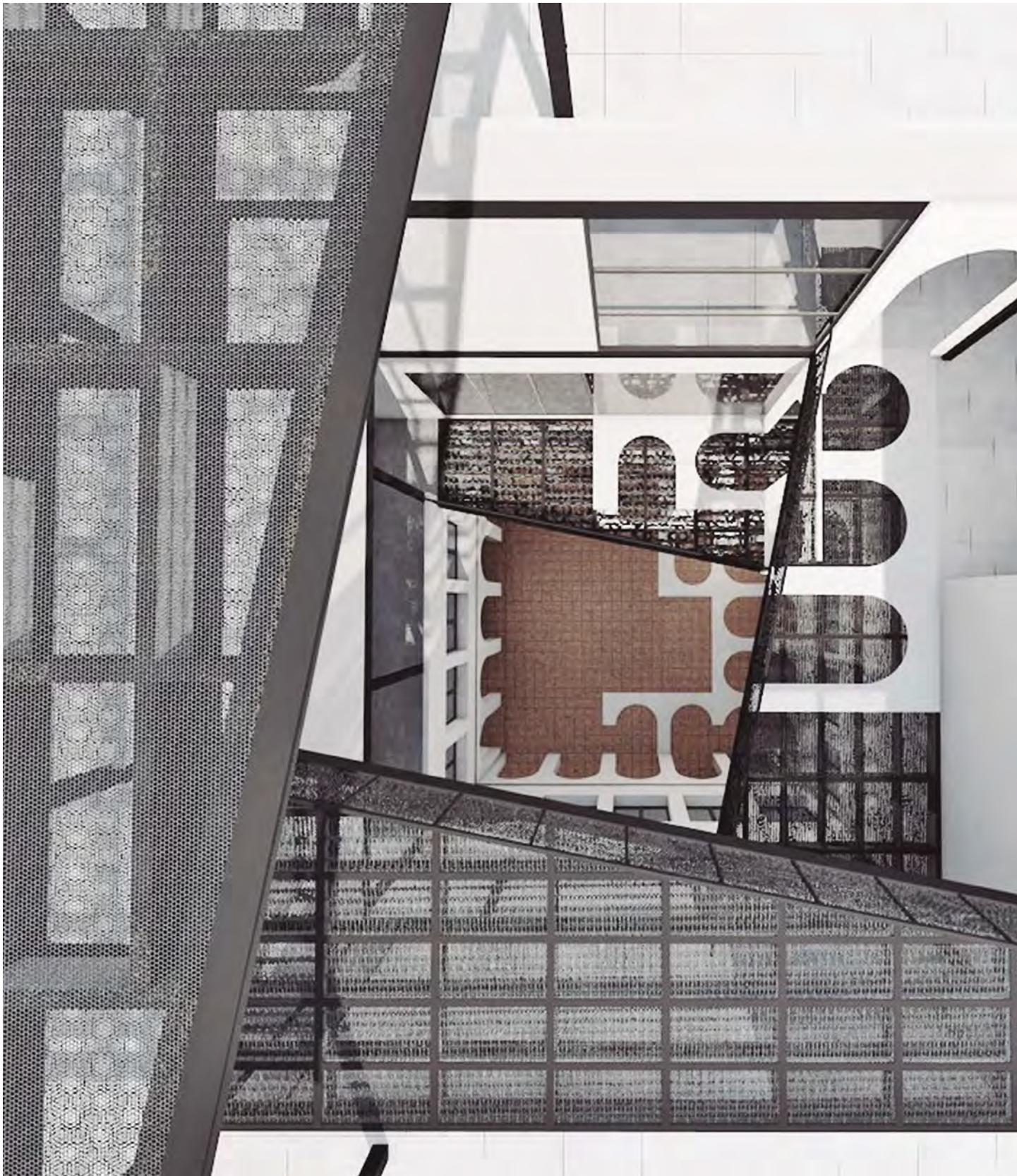
1. Vista del espacio antes de la intervención.
2. Fotomontaje de la instalación.
3. Sección del espacio con el proyecto de la instalación.
4. Vista del espacio intervenido.



3

La instalación tomó el rumbo de ser la representación de un pasado latente. Los arcos del edificio preexistente se replican y propagan en la ampliación contemporánea, como un organismo que reclama su lugar en una historia viva, reescribiéndose continuamente desde el presente hacia el futuro.

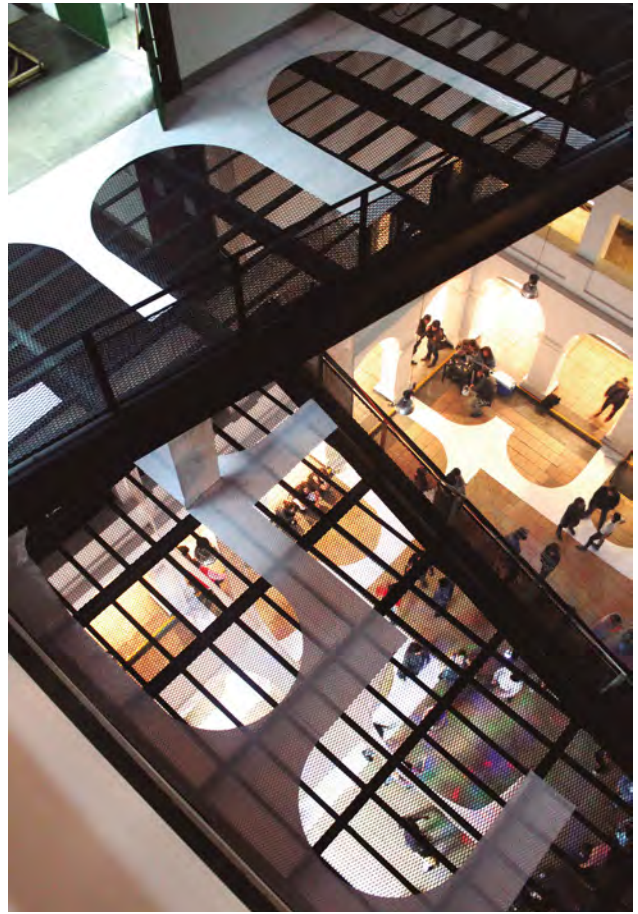




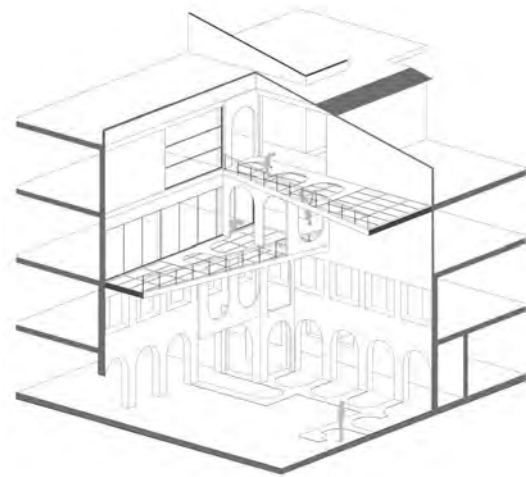
5



6



7



8

5. R nder del proyecto de instalación.
6 y 7. Vistas de la instalación.
8. Isometría del espacio con el proyecto de instalación.

Joss Cueto. Egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC, 2015), complementó su desarrollo académico con viajes de estudio relacionados con arquitectura y urbanismo: Proyecto Francia (Paris-Lyon) y Proyecto China-Japón. Ha sido asistente en talleres de arquitectura de la UPC. Particip  en los inicios de la Unión de Estudiantes de Arquitectura (Udeal). Llev  cursos de Pintura y Escultura en la Escuela Superior de Arte Corriente Alterna. Su primera instalación de gran formato, «Distorsión espacio-temporal», destacó entre los 10 del «top 100» de los proyectos más influyentes, según Archdaily Perú (2019). Trabaj  en la escenografía de la exhibición Enemigo de las estrellas, de Alan Poma, y en el proyecto de arquitectura cinética del Museo de la Resurrección.

Lima, maquetas y pinturas

Iosu Aramburu

Proyecto

Lima: obra reunida

Año del proyecto

2013-2016

Exposiciones individuales

En la galería 80 m²
Modernidad histórica (2015)
Todo lo sólido (2013)

Exposiciones colectivas

CCPUCP
CC Ccoriwasi
Mamama Espacio (MALI)
MUCEN (BCR)

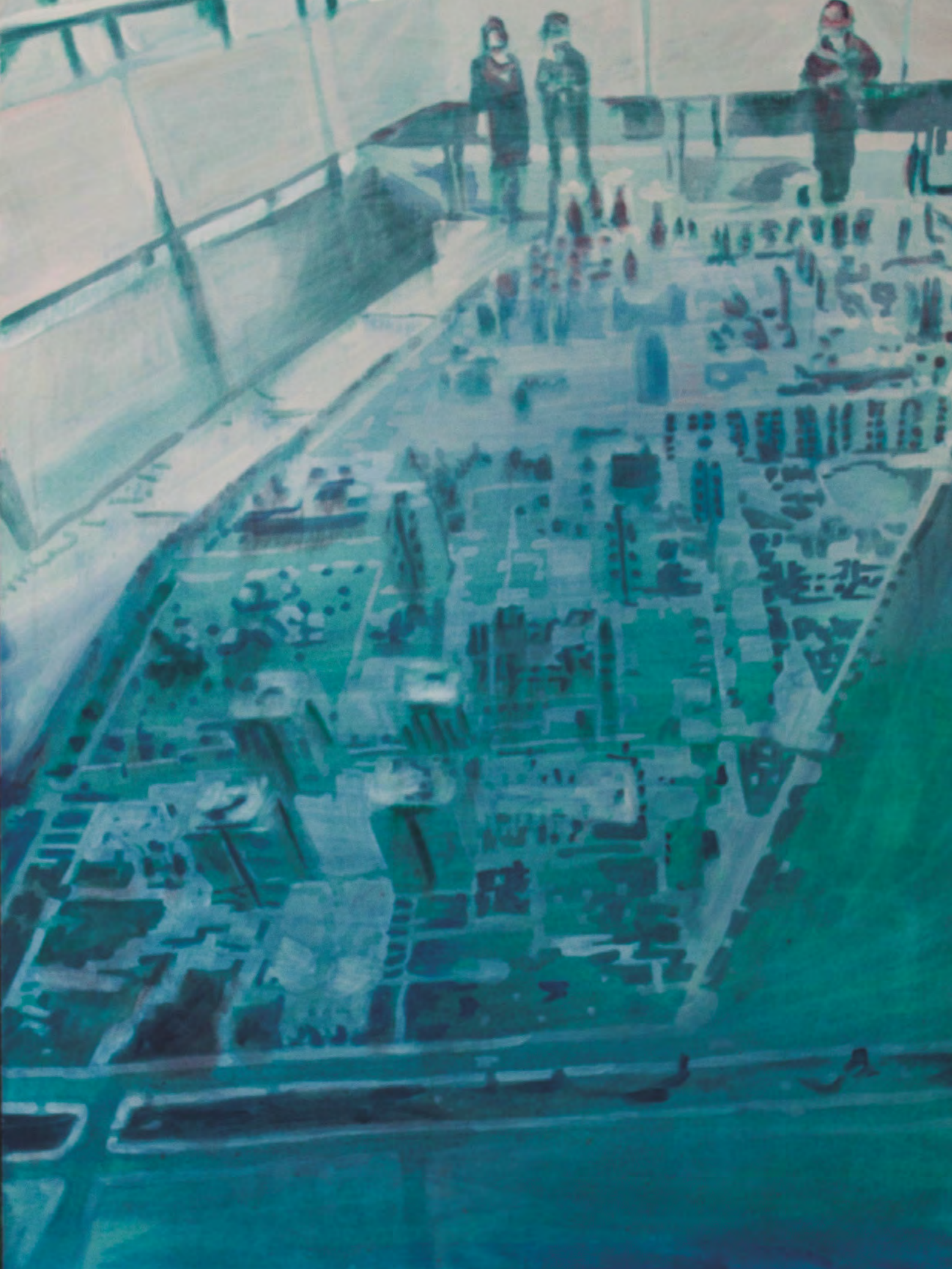
Las imágenes que se presentan han pasado por una serie de traducciones: del proyecto al volumen o su proyección, de ahí al film y a su impresión como fotografía o ilustración de revista, al archivo —por algunas décadas— y, finalmente, a la pintura o la instalación. Cada etapa deja una marca, añade y edita información. La maqueta y el dibujo son el espacio de la utopía; la fotografía ancla la ilusión a la realidad, ya sea congelándola en un instante concreto o eliminando la percepción de la escala. Finalmente, la pintura o la recreación contemporánea de estas imágenes las convierte en un nuevo acontecimiento que permite mirar hacia atrás en busca de esa ilusión, pero también cuestionarla y mirar hacia adelante.

Un primer grupo de pinturas se centra en la relación de una maqueta —y los futuros que promete— con sus espectadores contemporáneos. Las fotografías registraban, además de la maqueta, a quienes la estaban presentando y observando. Las pinturas exploran especialmente el desencuentro de escalas entre los espectadores y los edificios proyectados; un desencuentro que hace eco del tipo de desencajes entre las ideas y la realidad que caracterizan a la experiencia de la modernidad.

La instalación *Plan Piloto de Lima* recrea —con ciertas libertades— una maqueta realizada por la Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo, fotografiada para ilustrar las propuestas para el Centro Histórico de Lima en el Plan Piloto de 1949. La materialidad de la instalación evoca edificios en construcción o inmuebles abandonados. Se ubica así en el punto medio entre dos posibles futuros que no ocurrieron: la posibilidad de una urbe nueva y organizada, con espacios públicos abiertos, un transporte ordenado y grandes áreas peatonales; también la posibilidad de una ciudad abandonada, con torres de oficinas a medio construir, convertidas en depósitos o tugurizadas.

Un último grupo de pinturas parte de las perspectivas de dos proyectos arquitectónicos para un Centro Cívico en Lima. El proyecto formó parte importante de las aspiraciones modernas de la ciudad desde los años cuarenta, pero nunca se terminó y los edificios construidos se utilizaron primero para albergar el crecimiento del Estado y luego como un centro comercial. La recreación pictórica de los proyectos originales está parcialmente cubierta con cemento. La pintura funciona con el contraste y la tensión entre el óleo y el cemento, la imagen plana y la perspectiva de los edificios, pero también entre los ideales utópicos originales del proyecto arquitectónico y su posterior uso y distorsión.

Página derecha:
Iosu Aramburu, *Milagros Nacionales XII*,
2013, óleo sobre tela,
120 × 90 cm.





1



2



3

Cada etapa deja una marca, añade y edita información. La maqueta y el dibujo son el espacio de la utopía; la fotografía ancla la ilusión a la realidad, ya sea congelándola en un instante concreto o eliminando la percepción de la escala.

1. y 2. Iosu Aramburu, *Plan piloto de Lima*, 2015, varios materiales cubiertos con cemento, 226 × 488 × 366 cm. Colección Museo de Arte de Lima. Fotografía de Juan Pablo Murrugarra.
3. Iosu Aramburu, *Ante el futuro 2*, 2015, óleo sobre tela, 70 × 90 cm. Fotografía de Marcela Barragán y Paul Granthon.



4

Finalmente, la pintura o la recreación contemporánea de estas imágenes las convierte en un nuevo acontecimiento que permite mirar hacia atrás en busca de esa ilusión, pero también cuestionarla y mirar hacia adelante.



5



6



7

4. Iosu Aramburu, *Un centro cívico para Lima II*, 2016, óleo y cemento sobre tela, 113 × 170 cm. Fotografía de Marcela Barragán y Paul Granthon.

5. Iosu Aramburu, *Ante el futuro 1*, 2015, óleo sobre tela, 70 × 90 cm. Fotografía de Marcela Barragán y Paul Granthon.

6. Iosu Aramburu, *Ante el futuro 4*, 2015, óleo sobre tela, 33 × 26 cm. Fotografía de Marcela Barragán y Paul Granthon.

7. Iosu Aramburu, *Un centro cívico para Lima I*, 2016, óleo y cemento sobre tela, 150 × 110 cm. Fotografía de Marcela Barragán y Paul Granthon.

Iosu Aramburu (Lima, 1986) es artista egresado de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP. Es editor de la revista *Cubo Abierto*, del MAC Lima, y miembro de *Bisagra*. Ha sido residente en la Fonderie Darling, de Montreal; La Ene, de Buenos Aires; y Triangle France, de Marsella. En 2018 ganó el Primer Concurso de Arte Contemporáneo del ICPNA y el Concurso Nacional Plaza Paz Soldán (en colaboración con Román Bauer arquitectos y Juan Caicho); en 2012 ganó el III Concurso de Pintura Latinoamericana Arcos Dorados-ArteBA, en Buenos Aires, y el tercer puesto del XV Concurso de Artes Visuales Pasaporte para un Artista, en Lima.

Pabellón Perú

Feria ARCOmadrid

Mariana Leguía, Maya Ballén

Ubicación Feria ARCOmadrid Madrid, España
Año 2019
Curaduría Sharon Lerner
Museografía Mariana Leguía Maya Ballén
Equipo Renzo Luna

Se nos encargó resolver la museografía del pabellón, en un área rectangular de 600 m². En esta área debíamos organizar la muestra que incluía a 15 galerías que presentaban el trabajo de 23 artistas, y que debía tener en cuenta que algunas galerías contaban con el trabajo de dos artistas y otras solamente con uno.

El proyecto se realizó bajo dos consignas: por un lado, que la espacialidad intentara ser museográfica, algo más parecido al espacio de una exposición, distanciándose de la configuración modular y repetitiva de la feria; y por el otro, que mantuviera ese orden de la feria, en el cual todos los artistas y las galerías reciben la misma área, y es muy claro dónde empieza y termina el territorio de cada quien.

Para cumplir con nuestras propias premisas, y las características que reconocíamos en la feria, desarrollamos un proyecto de geometría regular y repetitiva que permitiría acomodar a todos los artistas y galerías con claridad, pero que al girar la cuadrícula con respecto a la modulación de la feria permitiría percibir el espacio de una manera muy diferente.

De esta manera, se generaron seis espacios triangulares perimétricos, con sus muros abiertos a la circulación, lo cual produjo una mayor distancia entre el espectador y la obra, permitiendo una percepción del espacio disponible como más grande y generoso. El revés de estos triángulos configuró un espacio central al que hay se debía acceder.

Los encuentros de estos muros en X eran perforaciones para poder recorrer el pabellón, con lo cual el volumen resultaba totalmente permeable en sentido longitudinal y transversal.

Los artistas expositores fueron Teresa Burga, Herbert Rodríguez, Sandra Gamarra, Ximena Garrido-Lecca, Gilda Mantilla/Raimond Chávez, Rita Ponce de León, Ishmael Randall, Elena Damiani, Armando Andrade, Roberto Huarca-ya, Milagros de la Torre, Miguel Aguirre, Mariella Agois, Fernando Bryce, Carlos Runcie Tanaka, Claudia Martínez, Antonio Páucar, Javier Vera, Flavia Gandolfo, Ana Teresa Barboza, Juan Enrique Bedoya y Alberto Casari.

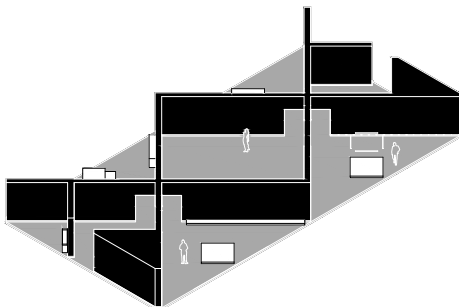
Página derecha:
Vista de la muestra del Pabellón del
Perú en ARCOmadrid.

Sandra Gamarra
JUANA DE AIZPURU
MADRID/ESPAÑA

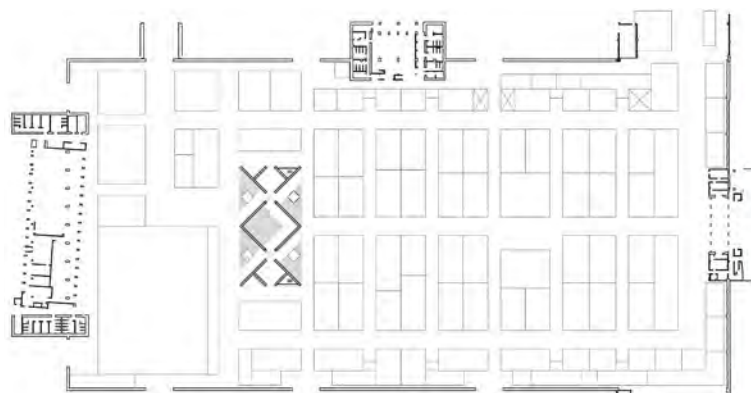




1



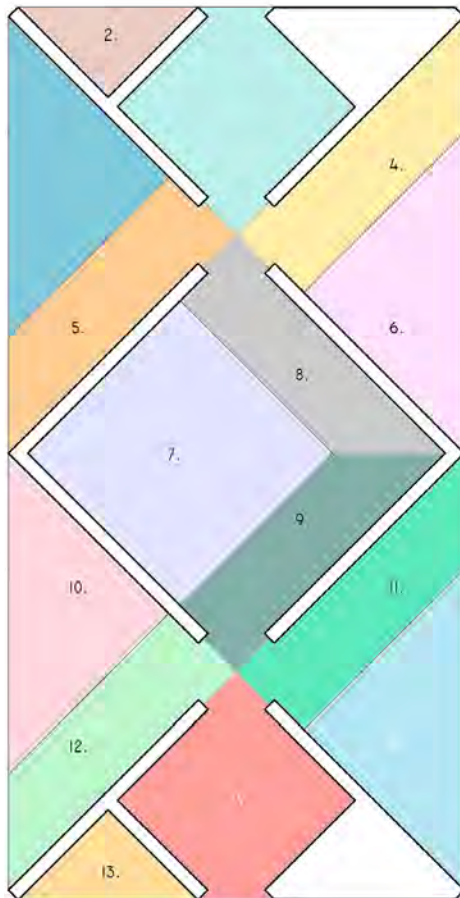
2



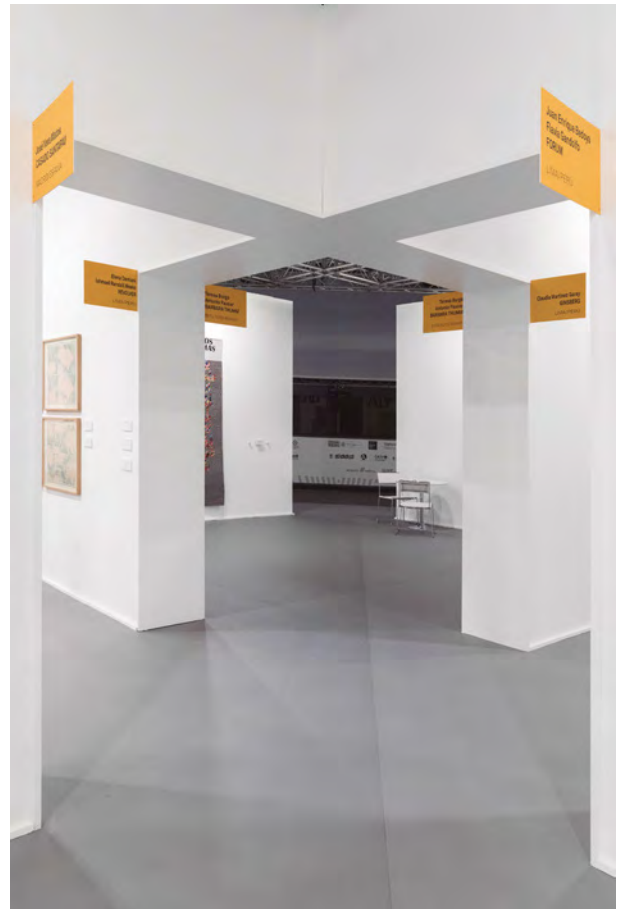
3

Desarrollamos un proyecto de geometría regular y repetitiva que permitiría acomodar a todos los artistas y galerías con claridad, pero que al girar la cuadrícula con respecto a la modulación de la feria permitiría percibir el espacio de una manera muy diferente.

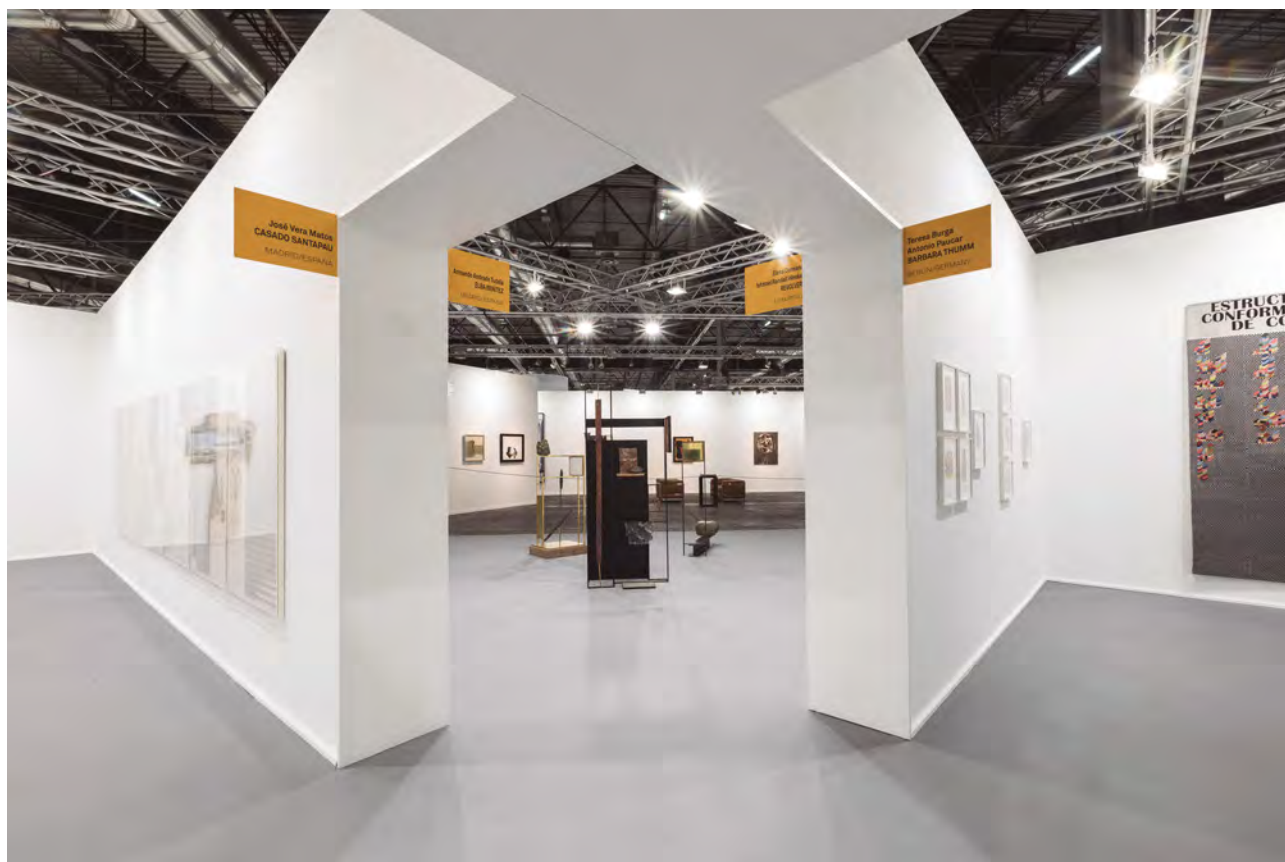
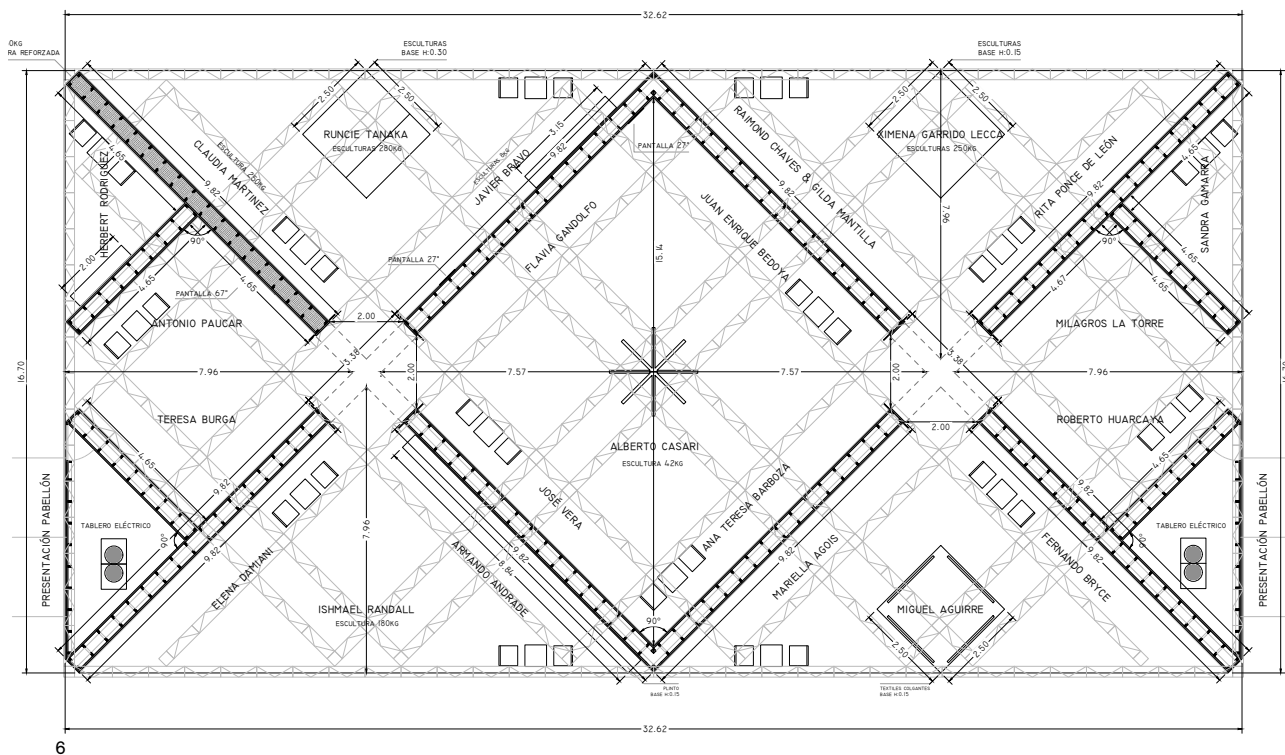
1. Vista de los distintos ambientes para las galerías participantes.
2. Isometría del pabellón.
3. Planta del pabellón emplazado en la feria.
4. Planta de organización de los participantes numerados.
5. Vista a través del interior del pabellón peruano.



4



5





8

- 6. Planta detallada del pabellón.
- 7. Vista de uno de los umbrales de comunicación interior.
- 8. Montaje expositivo de una galería.

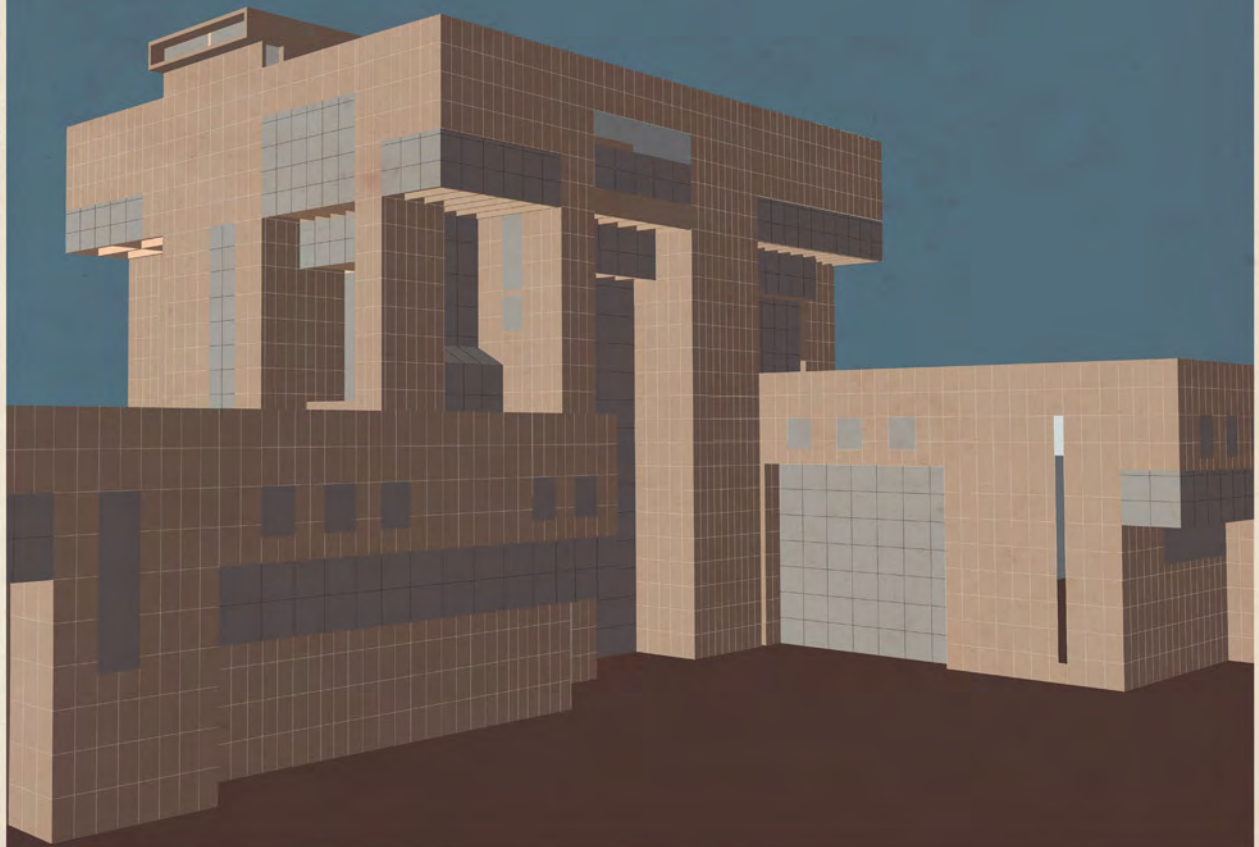


Mariana Leguía. Arquitecta por la Universidad Ricardo Palma y magíster en Diseño Urbano por el London School of Economics (MSc Cities Programme). Luego de colaborar en el Estudio Teddy Cruz en California, KPF (Kohn Pedersen Fox) y PLP (Polisano & Leventhal Partnership) en Londres, estableció LLAMA Urban Design con Angus Laurie, en Lima, en el 2010. Desde entonces, ellos combinan su práctica profesional de arquitectura y urbanismo, además de dedicarse a la docencia en Arquitectura PUCP.

Maya Ballén. Estudió arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, donde paralelamente asistió al TAC (Taller de Acciones Creativas), dirigido por la artista Mirtha Dermisache. Terminó sus estudios en Lima en la Universidad Ricardo Palma y en el año 2000 se mudó a Nueva York para trabajar en el estudio del arquitecto Raimund Abraham. Desde 2005 vive en Lima, donde desarrolla su práctica como arquitecta y artista. Es docente de las facultades de Arquitectura y de Arte de la PUCP.



MUSEO DE LA NACIÓN
CRUCHAGA, RODRIGO & SOYER



Ensayo

Los ensayos que se presentan a continuación abordan las relaciones entre las artes visuales, las artes plásticas, las artes escénicas, la arquitectura y el espacio urbano, desde la perspectiva de la historia y de la crítica, en distintos contextos de tiempo y de espacio. El ensayo de Del Solar trabaja sobre las ideas de la representación de distintas sociedades ensimismadas que, al intentar transmitir sus preocupaciones (y expectativas) de lo que serían otros territorios con realidades alternativas, utilizaron técnicas artísticas que permitieron establecer nuevos imaginarios. Igualmente, se presentan dos textos, uno de Mitrovic y otro de Mejía, que se encargan de problematizar las ideas del arte contemporáneo en el Perú de las décadas de 1970 y 1980, el primero, y 1990 y 2000, el segundo, para elaborar nuevas interpretaciones. Cada uno de estos tres ensayos presentan una mirada crítica, analítica e histórica sobre propuestas artísticas que intentan representar las preocupaciones de su tiempo, producto del imaginario social y ansiedades de la época, así como de las preocupaciones culturales y políticas del momento.

**1. De la cartografía a la ciencia ficción.
Construcción de imágenes y representación
de realidades**
Vhal Del Solar

**2. Extravíos paralelos: los usos sociales de la
forma en el arte y la arquitectura local**
Mijail Mitrovic

**3. Subvertir la crisis. Arte en espacios públicos
limeños. Pasado reciente**
Víctor Mejía

De la cartografía a la ciencia ficción

Construcción de imágenes y representación de realidades

Vhal Del Solar

«Son tiempos de guerra civil. Naves rebeldes han atacado desde una base secreta y han obtenido su primera victoria contra el malvado Imperio Galáctico» (Lucas 1977, 00:01:00). Por la manera de transcribir estas líneas, junto al nombre del autor, a algunos les puede parecer la cita de un pasaje bíblico; a otros, el contenido les evocará el futuro; y a varios probablemente les evoque un recuerdo que transporta al pasado, a una regresión en el tiempo. Solo falta que el fondo se vuelva negro, las letras estén en amarillo y vayan fugando en movimiento hacia un punto en el horizonte, para que nos lleve a imaginar un futuro lejano que trasciende las fronteras del mundo que conocemos. La primera película de *Star Wars*,¹ que George Lucas lanzó a la pantalla en 1977, se convirtió en una obra maestra de la ciencia ficción que inició una de las sagas más prolíficas del cine contemporáneo y que mantiene en suspenso, a la espera de nuevos lanzamientos, a un público de varias generaciones.

¿Cómo se logra esta trascendencia y se mantiene vigente un género que en sus inicios se consideraba «de culto» y que luego se convirtió en popular y masivo? Más aun, ¿cómo se conectó con un público tan diverso y heterogéneo en el tiempo? Algunas claves se pueden extraer viendo las películas con detenimiento y analizando su trama. A pesar de transcurrir en un futuro lejano, existe una relación atemporal a través de la narrativa épica propuesta —cargada de emociones profundamente humanas: miedo, temor y violencia, pero también solidaridad, empatía y esperanza, entre otras— y un nexo con nuestro presente mediante el uso de imágenes que establecen un vínculo con lugares que nos parecen reales.

El tiempo es lejano, pero el drama humano no nos es ajeno. Lo mismo con la ambientación de los escenarios que sirven de trasfondo para esta lucha futurística entre el bien y el mal, entre la resistencia y el control absoluto. Este imaginario que nos ayuda a conectar las experiencias también debería formar parte de nuestro esfuerzo cultural ante la cartografía histórica, con la cual en los siglos XVI y XVII los científicos, navegantes y ciudadanos del mundo se comunicaban y vislumbraban otras realidades. Para ello resulta necesario comprender el valor que la cartografía tuvo en su contexto, y reconocer el rol de estos objetos que, como obras de arte, abrieron ventanas a sus intérpretes hacia un mundo desconocido por explorar.

Imagen y realidad

Juzgar las imágenes, ya sean de una película o de un mapa, exige realizar previamente algunos ajustes a los lentes con los que las vemos, para intentar situarnos en su contexto, en su real dimensión histórica. No es lo mismo ver hoy en día una película en blanco y negro que una en colores de alta definición o en tres dimensiones; sin embargo, ello no le quita al contenido de la primera la capacidad que pudo tener para asombrar a su público cuando se proyectó como estreno. Lo mismo se puede afirmar para la cartografía: nuestra mirada, acostumbrada al soporte digital, que recurre a instrumentos satelitales de precisión, no debe distorsionar nuestra capacidad de ponernos en el contexto de la lectura que tuvieron los mapas antiguos. Sea cual fuere el caso, hay que tener presente que para el momento en que se crea-

ron esas imágenes, representaron un epitome de innovación y vanguardia, técnica y artística, por razones que es válido señalar.

Primero: no es tanto la calidad de la representación de la imagen expuesta, sino la capacidad que tenga el observador de darle credibilidad; o, lo que es lo mismo, la credibilidad que ofrece el soporte sobre el que está viendo la imagen. No evoca el mismo pensamiento una imagen pintada sobre lienzo por un artista barroco que una imagen dibujada sobre un mapa cartográfico de la misma época. El argumento se sustenta en que es el soporte, para este caso científico, lo que le confiere a la imagen un significado sustancialmente distinto. Segundo: si para el contexto histórico a uno le resulta verosímil lo que está viendo, por encontrarse dentro de lo que constituye una posibilidad racional, lo desconocido puede entonces adquirir un efecto realista si mantiene los mismos códigos de representación. El efecto puede ser perturbador, ya que la imagen se vuelve el factor determinante de una realidad alterna que, en primera instancia, no nos está permitido contrastar; y que, por lo tanto, asumimos como verdadera sin dificultad, solo dependiendo del medio que lo presente.² Basta que las imágenes sean perceptualmente realistas, entonces, para dejar en el espectador la capacidad de una construcción imaginaria que apele a una verdad categórica aparente.

Un ejemplo es la película muda *The Lost World*, de 1925, estrenada en Nueva York, dirigida por Harry O. Hoyt e inspirada en el libro del mismo nombre escrito por Arthur Conan Doyle,³ quien además actúa en la

película representándose a sí mismo (figura 1). Trata sobre una incursión de exploradores que viajan a la selva amazónica siguiendo las pistas que encuentran en el diario del explorador Maple White,⁴ referidas a un mundo perdido en el que viven animales prehistóricos —dinosaurios, hombres monos, entre otros—. Si vemos la película, encontraremos efectos especiales pioneros para la época, que utilizan el efecto de la animación *stop motion*.⁵

Salvo por las imágenes en movimiento —no fluido— de dinosaurios en blanco y negro, que distan de verse reales, no habría mucho por lo cual sorprenderse de la técnica, dada la fecha del estreno. Más reveladora es la reacción del público frente a los efectos especiales: al resultar tan convincentes, muchos espectadores creyeron que lo que veían era un descubrimiento verdadero. En su artículo «Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice», David A. Kirby, profesor de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Manchester, cita fragmentos de reseñas publicadas en la época. Apunta Kirby (2003), por ejemplo, que un fragmento que se proyectó antes del estreno hizo que un reportero del diario *New York Times* quedara tan desconcertado ante lo que pensó que eran imágenes inéditas de un oculto mundo perdido, que lo publicó así en un artículo. Solo luego de la revelación del propio Conan Doyle, sobre el carácter ficticio del carrito proyectado, el mismo reportero, avergonzado, debió escribir al día siguiente un reporte sucesivo aclarando que los animales prehistóricos no eran reales y que dicho mundo solo existía en la ficción.



Figura 1. Harry Hoyt, *The Lost World*, 1925.
Fotograma.

1. Se mantienen los nombres de las películas en el idioma original en el que fueron estrenadas y publicitadas. Todas las referencias cinematográficas provienen de la base de datos en línea Internet Movie Data Base (IMDB).
2. Esto se relaciona con la tendencia actual de las noticias falsas (*fake news*), en el contexto de lo que algunos autores denominan «posverdad».
3. Famoso escritor escocés, creador del detective de ficción Sherlock Holmes y de su querido amigo Watson.
4. Basado en la vida del teniente coronel británico Percy Fawcett, amigo de Conan Doyle, convertido en una celebridad gracias a la publicación de sus relatos sobre sus expediciones por la Amazonía, hasta que desapareció cuando se encontraba tras las huellas de una supuesta antigua ciudad llena de riquezas.
5. El montaje de los efectos especiales lo hizo Willis O'Brien, quien también los hizo para *King Kong*, versión de 1933. El *stop motion* hace referencia a una técnica de imágenes por encuadre en la que se desplazan los modelos para darles movimiento.

Si bien esta referencia puede resultar un tanto alejada en el tiempo, se puede encontrar un ejemplo similar más reciente. En 1993 se estrenó la película *Jurassic Park*,⁶ dirigida por Steven Spielberg, basada en la novela homónima de Michael Crichton. Trata ya no sobre un territorio continental aún por descubrir, sino sobre una isla inventada —Isla Nublar— que se ubica en alguna parte del Pacífico, cerca de Costa Rica, donde un multimillonario estadounidense, junto a un pequeño equipo de científicos, han recreado el mundo extinto de los dinosaurios mediante nuevas técnicas de clonación. Al igual que con el ejemplo anterior, esta película, para su época, desarrolló e innovó en varios campos de la animación asistida por computadoras gracias al uso de *animatronics*,⁷ complementado con avances en nuevos formatos de sonidos envolventes acompañados de una banda sonora y un constante sentido de aventura.

A diferencia de la película de 1925 —que tenía a Conan Doyle y su relato de exploración como elemento que confería el velo de verosimilitud requerido—, en *Jurassic Park* hay una temática mucho más compleja: la clonación y el entendimiento evolutivo de los dinosaurios. Esto lo advierte Kirby⁸ al reparar en que la película y sus secuelas «presentan aspectos de la evolución de los dinosaurios y su ecología que no estaban del todo aceptadas por la comunidad científica del momento en que las películas fueron lanzadas» (2003: 253). Uno de los aspectos más interesantes de la película es que se detiene en estos aspectos científicos en numerosas ocasiones, y brinda ayuda visual y pedagógica para explicar a los espectadores las teorías que encierran; incluso,



Figura 2. Steven Spielberg, *Jurassic Park*, 1993.
Fotograma.

cuando el equipo llega a la isla se le hace un recorrido con una proyección animada sobre la técnica de clonación. Sin ahondar en las teorías científicas expuestas, lo cierto es que a quienes asistimos a su estreno nos bastó con que se le confiriera ese manto de rigurosidad científica para creer que, en efecto, la trama propuesta resultaba posible y verosímil. Ahora bien: ya ha pasado bastante tiempo desde aquel momento y, cuando uno vuelve a ver la película, resulta difícil no reparar en los aspectos menos pulidos del movimiento de estos animales motorizados, como el del triceratops que respira hondamente y levanta una de sus patas de manera poco prolija (figura 2). Más aun, pierde verosimilitud cuando se comparan los efectos visuales con los de la última entrega, *Jurassic World: Fallen Kingdom* (2018), con animaciones hiperrealistas asistidas por computadora.

El argumento propuesto es que, a pesar de las diferencias, algo parecido debió de ocurrir con los mapas y los recursos gráficos a los que apelaban los cartógrafos de los siglos XVI y XVII para mostrar mundos hasta entonces desconocidos. En ellos diseñaron, plasmaron y completaron imágenes que, a pesar de no verse reales para nuestros ojos en la actualidad, se correspondieron con imaginarios con los que el público de su época sí se pudo relacionar, aun cuando nunca los haya presenciado ni testimoniado de primera mano, de la misma forma como los directores de las películas de ciencia ficción nos presentan una visión de mundos desconocidos. ¿Quién puede dudar de la posibilidad de que existan seres que aún no conocemos, del aspecto de una nave espacial o de nuestra capacidad futura para recorrer la galaxia? ¿Cómo seremos juzgados en el futuro, como espectadores, tras haber creído en todo ello? Son preguntas que no buscan respuesta, tan solo expandir nuestro horizonte de valoración y cuestionar aquello frente a lo que se puede considerar real o no.

El contenido cartográfico

Los mapas constituyen documentos que se encuentran entre dos mundos, entre dos aspectos opuestos pero complementarios. Por un lado, tienen un pie en el campo técnico, ya que los consideramos, en su mayoría, como una herramienta de navegación y localización, es decir, como un medio más que un fin en sí mismo; y por el otro, tienen un pie en el campo artístico, ya que a través de su lectura encontramos vestigios de una riqueza cultural y social, como en cualquier otra obra de arte. Solo hace falta hacerse las preguntas correctas para decodificar esta información y acceder a una lectura que



Figura 3. John Ogilby, Londres, 1671. Fuente: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

antes pasamos por alto. Este nuevo enfoque surge a partir del «giro cultural»⁹ que experimentaron las ciencias sociales en los años ochenta del siglo pasado, cuando se planteó un revisionismo crítico a los postulados tradicionales del racionalismo moderno. Quizás sea el cartógrafo e historiador de mapas John B. Harley,¹⁰ en su compendio póstumo *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography* (2001), quien renovara la lectura de la cartografía partiendo de la idea de que son construcciones culturales, apoyándose en teorías de pensadores como Foucault o Derrida: «La deconstrucción nos insta a leer entre las líneas del mapa, en los márgenes del texto, y a través de sus tropos, para descubrir los silencios y las contradicciones que desafían la aparente honestidad de la imagen» (Harley 2001: 188).

A fin de cuentas, los mapas representan una visión que se tuvo del mundo en su momento, por lo que resulta beneficioso revisar continuamente procesos históricos más amplios y los enfoques disciplinarios. Esto hará que nos ubiquemos cada vez mejor en términos espaciales y temporales y, por ende, que el mapa se transforme en un espejo en el cual podemos ver a todas

aquellas personas que se confrontaron con su contenido a lo largo del tiempo.

Si hoy, rebuscando entre papeles viejos, nos encontráramos con los planos robados de la Estrella de la Muerte,¹¹ con sello y firma de Darth Vader, tendríamos que necesariamente entrar al mundo de la saga de Lucas para comprender aquello que estamos viendo; y es

6. En 1997 se estrenó la secuela *The Lost World: Jurassic Park*, un claro homenaje a la película de 1925 de Hoyt y Conan Doyle.
7. Los efectos especiales los dirigió Stan Winston, quien trabajó en *Alien*, de Ridley Scott (1979), y *Terminator*, de James Cameron (1984). Winston se especializó en el diseño de modelos a escala real con mecanismos robóticos (mecatrónica).
8. Se sostiene en una idea de Bruno Latour según la cual el concepto se vuelve un hecho científico en la medida en que consiga tener suficientes «aliados» a su causa (Kirby 2003: 234).
9. Lo que en inglés se denomina el *cultural turn*.
10. Elabora, con David Woodward, una obra monumental de varios volúmenes llamada *La historia de la cartografía*, publicada en línea por la University of Chicago Press.
11. Referencia a la trama de *Star Wars* de 1977: la resistencia roba los planos de la nueva estación del Imperio Galáctico en busca de debilidades para poder atacarla.

muy probable que los descartemos de inmediato como fuente histórica, con lo que se quedarían olvidados en el baúl de los recuerdos. En ese mismo sentido, debemos advertir que cualquier mapa es potencialmente útil como fuente, sin importar su aspecto, por lo que debemos sacudirnos de la idea que podamos tener de lo que constituye un «buen mapa»,¹² que seguramente tendrá más una valoración acorde a los cánones preestablecidos de técnica y precisión contemporáneos. Esto resulta útil para evitar el proceso de descarte mecánico, en el cual las piezas que no encajan se desechan sin antes reparar en el valor de su contenido autónomo, que radica en relacionar los modelos visuales con el componente social que los construyó. En esa lógica se pueden entender las motivaciones detrás de los exploradores, de una voluntad perpetua por llenar los vacíos del saber, un cierto *horror vacui* frente a lo desconocido, que se visualiza y hace evidente en el mapa.

Como ejemplo, analizaremos brevemente un mapa de 1671, del inglés John Ogilby (1600-1675) (figura 3).

Primero, se observa que el continente americano se encuentra incompleto; su contorno hacia el Pacífico se delinea de manera muy precisa, mientras que, a medida que se va adentrando al interior del territorio, la ubicación empieza a ser menos exacta y su contorno oriental selvático queda por completar. Segundo, cabe destacar su orientación con respecto al punto cardinal norte —girado noventa grados en sentido antihorario—, ya que la convención adoptada desde el siglo XVI es que los mapas estén orientados con el norte en sentido vertical. Se puede leer detrás un propósito discreto que sugiere la hegemonía de Europa, al encontrarse «encima» de América. Esta composición se puede correlacionar con una imagen alegórica, en la cual la madre patria, España, resultaría siendo la cabeza del cuerpo colonial. Tercero, presenta elementos decorativos sumamente particulares. La cartela del Perú, en el ángulo superior izquierdo, se ha convertido en elemento de representación de un territorio salvaje, pero rico en recursos: tenemos un personaje nativo semidesnudo, con un



Figura 4. Henricus Hondius, Ámsterdam, 1628. Fuente: Classical Images.

tocado de plumas, que lleva en su mano derecha un arco y con la izquierda sujeta a un animal, entre auquénido y camélido; otro, con apariencia de guerrero, sujeta una lanza y un escudo; y una mujer lleva un cesto y un velo sobre la cabeza. Hay también dos cornucopias de las que emergen riquezas, y además se observan frutos —piña— y animales —serpiente, armadillo y una criatura con cachos—. En la parte inferior derecha hay otra cartela que encierra las escalas del plano —germánica y gálica—, decorada con elementos que muestran una imagen de civilización: seres míticos, ángeles, un hombre de fenotipo griego saliendo del océano y, en la parte superior, un escudo flanqueado de laureles, cañones, lanzas y estandartes. Ambas cartelas constituyen una construcción alegórica que muestra un Perú dicotómico, como bárbaro y salvaje pero rico en recursos, y una civilización que se traslada desde Europa por el océano en grandes embarcaciones que sortean adversidades —monstruos marinos— y emerge del océano —un ser mítico, en la cartela— para imponerse mediante la fuerza y la gloria.

Con este ejemplo se ve cómo las ideas de dominio, poder y control se convierten en una meta narrativa extrapolable a cualquier límite del tiempo y el espacio: la tipología del mapa varía dependiendo del objetivo que lo motive. Existe, por tanto, una organización conceptual en la representación del territorio, de la que se puede traducir una manera particular de entender el mundo. De alguna manera, se busca legitimar el accionar civilizador de «toma de posesión» de un territorio que encierra grandes riquezas que, al no ser aprovechadas por la población originaria, deben servir a la causa de la empresa colonial.

Resulta necesario mencionar que la mayoría de los cartógrafos que elaboraron los mapas analizados nunca viajaron a los territorios graficados; por lo tanto, se valieron de la información que les llegaba a través de otras fuentes, tales como relatos, crónicas o cartas náuticas. Si estas fuentes daban cuenta de animales o grupos étnicos nunca antes vistos o registrados, se volvía inevitable recurrir a aquellos referentes parecidos sobre los que sí se tenían modelos visuales definidos y popularmente compartidos. No sorprende entonces que, si se desea representar a un auquénido, se recurra al camello africano como referente; o que, si se desea mostrar un velo, se recurra al chador iraní de tradición árabe, buscando relacionar estos elementos a un exotismo ya presente en el repertorio orientalista de la época. Existe una estrategia visual adicional subyacente a la lectura textual de los elementos, y es la correspondencia —o falta de la

misma— que las imágenes buscan conseguir a través de referencias conocidas por el mundo occidental.

Una estrategia similar la encontramos en un mapa de Henricus Hondius de 1628 (figura 4), que cuenta con dos cartelas barrocas en su margen inferior, muy elaboradas: a la derecha, una con el nombre del mapa; y a la izquierda, una vista en perspectiva de la ciudad del Cusco, que merece toda nuestra atención. Lo más resaltante de esta última es su representación como ciudad amurallada de trazo regular, con una plaza al centro y una fortaleza rectangular, escalonada, enclavada contra la cadena montañosa. Sin lugar a dudas, es un claro intento por representar la ciudad, junto con la fortaleza de Sacsayhuamán, con los cánones de una ciudad europea. Esta construcción de la imagen de «ciudad amurallada» tenemos que entenderla según las convenciones de su época para la representación de ciudades dentro de una lógica coherente y homogénea.¹³ Algo menos evidente a primera vista concierne al hecho mismo de que aparezca dicha ciudad, bajo el rótulo de «Cusco metropolis Peru», en un lugar tan privilegiado. Nos muestra, por un lado, un grado de civilización precedente a la llegada de los españoles, que otros mapas niegan de manera inversa; y por otro, refleja una disputa por la denominación de cabeza del reino del Perú entre dos facciones: el reino de españoles y el reino de indios, cada uno con su ciudad insignia, Lima y el Cusco respectivamente. La elección se enmarca, a su vez, en un contexto de disputas geopolíticas más amplio, lo que nos da indicios de que el encargo debió de provenir de alguna nación en competencia con España, al buscar degradar de rango a Lima, «Ciudad de los Reyes», como capital del virreinato del Perú. De igual forma, cabe resaltar el detalle con el que se muestran los monstruos marinos míticos y las naves: una española en el Pacífico, otra inglesa en el Atlántico, y una canoa nativa hacia el sur. Un «juego de tronos»¹⁴ de disputas geopolíticas por espacios físicos y simbólicos.

12. De acuerdo con lo expuesto por Matthew H. Edney al describir la secuencialidad tradicional del progreso cartográfico, según la cual cada mapa se juzga en razón de presentar una mejora frente a otro precedente (Dym y Offen 2011: XV).

13. Vista elaborada sobre la de Giovanni Ramusio de 1556. Existen múltiples reproducciones; entre las más conocidas están las de Sebastian Munster y Braun-Hogenberg.

14. Referencia a la serie de televisiva *Game of Thrones*, inspirada en los libros de George R. R. Martin y creada por David Benioff y D. B. Weiss.

Reflexiones

El desafío de aproximarse desde un ángulo cultural es la necesidad de contrastar múltiples variables y posibles enfoques interdisciplinarios —historia, arte, arquitectura, geografía, cine, etcétera— cuando se analiza cualquier material gráfico. En el caso de los mapas, vemos cómo encierran diversas capas de interpretación que es preciso ir levantando y cotejando con su contexto histórico para una correcta lectura e interpretación. La imagen y su contenido gráfico visual se vuelven el efecto especial de la época, con el poder de gatillar la imaginación y evocar el sueño de que aquello que se está viendo es, en efecto, posible. La manera como hoy vemos y percibimos el espacio sideral, al cual nuestra tecnología se dirige, resulta parecida a la de los tiempos de la cartografía expuesta: el océano y su horizonte infinito representaban una nueva frontera a conquistar. Este ímpetu de exploración y descubrimiento lo podemos proyectar también a la frontera que representó la Amazonía, como manto de vegetación extendiéndose al infinito hacia la vertiente oriental de los Andes.

La clave de esta correspondencia radica en la capacidad de la imagen para ser perceptualmente realista. Por eso, a principios del siglo XVII, para representar una fortaleza enclavada en la ciudad del Cusco resultó

necesario resignificarla en términos gráficos, de modo que mantuviera una correspondencia visual con los referentes europeos disponibles. El cartógrafo, en estos casos, no está faltando a la verdad *per se*; tan solo está presentando una realidad posible de ser leída como verosímil, para que sea considerada como tal. Resulta en un intermediario, en una polea de transmisión, que traduce un mensaje que debe llegar a sus receptores de la mejor forma, sin importar que en el camino se transforme o sufra deformaciones. Son las mismas licencias que se toman los directores de las películas para ayudar a imaginar mundos ficticios en los que pueda transcurrir una trama narrativa con personajes con los que nos podemos relacionar. Una curiosidad parecida debieron de experimentar los reyes católicos a la espera de las noticias enviadas por Colón con relatos de un Nuevo Mundo, una suerte de saga fantástica de la época, con capítulos de estreno y expectativas acumuladas ante las demoras en su llegada.

Hoy vemos todas estas imágenes impresas y nos cuesta creer que hayan podido ser confundidas con la realidad, pero para sus épocas, con el soporte (científico), las técnicas (con sus limitantes) y el contexto (descubrimientos), sí pudieron resultar lo suficientemente creíbles. Tanto como el reportero del *New York Times* en 1925 creyó ver animales prehistóricos reales, alguien del



Figura 5. Galeón español. Hondius, 1628.



Figura 6. Destructor estelar *Imperial I*. Lucas, 1977.
Fuente: Classical Images. Fotograma.

siglo XVI pudo creer que los monstruos marinos representados en los mapas también lo fueron, así como un espectador contemporáneo no duda en creer en las posibilidades de vida paralela que encierra la galaxia. La cartografía reflejó expectativas, manifestaciones de poder y la construcción de un mundo sobre la base de una realidad que llenaba los vacíos que la falta de presencia física iba dejando. El cartógrafo se volvió un agente que reflejó y construyó percepciones, de la misma manera como un director de ciencia ficción lo logra para nuestra época sin importar el tema: galaxias, dinosaurios, mundos paralelos, etcétera.

Se pueden brindar más referencias para ahondar en la misma línea de análisis y reforzar el argumento

planteado, pero también podemos regresar sobre las imágenes ya vistas. Nos damos cuenta de que las vemos distintas; la valoración que les asignamos ha cambiado. Esto quiere decir que las imágenes expuestas se vuelven un modelo interactivo: no tienen solo la capacidad de representación, sino también la de moldear a la ciencia, al espectador y a su mundo. Se busca aquello en lo que se cree profundamente que se puede encontrar. En este aspecto, los mapas y las películas de ciencia ficción dejan siempre un espacio vacío sumamente sugestivo, donde se anida la idea de «mundos perdidos» aun cuando las técnicas y la tecnología vayan estrechando esa posibilidad. En esos silencios se esconde un proceso de comunicación que evoca aventura.



Figura 7. Monstruo marino. Hondius, 1628.



Figura 8. Monstruo espacial *Exogorth*. Lucas, 1977.
Fuente: Classical Images. Fotograma.

Bibliografía

- Dym, Jordana y Karl Offen (2011). *Mapping Latin America. A cartographic reader*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Harley, John B. (2001). *The New Nature of Maps: essays in the history of cartography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hondius, Henricus (1628). *America Meridionalis*. Amsterdam. En: <www.classicalimages.com>. Consulta: 5 de diciembre de 2018.
- IMDB. Internet Movie Database. <www.imdb.com>. Consulta: del 3 al 7 de diciembre de 2018.
- Kirby, David A. (2003). «Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice». *Social Studies of Science*, vol. 33, n.º 2, pp. 231-268.
- Ogilby, John (1671). Londres. En: Archivo Central del Ministerio de Relaciones Exteriores. Perú.

Filmografía

- Hoyt, Harry O. (director) y Earl Hudson et al. (productores) (1925). *The Lost World*. Estados Unidos: First National Pictures.
- Lucas, George (director, escritor y productor) y Gary Kurtz (productor) (1977). *Star Wars*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox y Lucasfilm. 1977.
- Spielberg, Steven (director), Kathleen Kennedy y Gerald R. Molen (productores) (1993). *Jurassic Park*. Estados Unidos: Universal Pictures y Amblin Entertainment.

Vhal Del Solar. Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Profesor de cursos de Taller de Diseño y de Teoría e Historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Cursa la maestría en Historia en la misma casa de estudios. Comparte su tiempo entre la docencia, la investigación y el desarrollo de proyectos en su estudio de diseño del Solar arquitectos, www.vhal.me.

Extravíos paralelos

Los usos sociales de la forma en el arte y la arquitectura local¹

Mijail Mitrovic

Un problema central para el arte y la arquitectura del presente concierne a las formas de entablar relaciones con el pasado, sea este una tradición disciplinar o bien el pasado en cuanto tal. Curiosamente, en la arquitectura, el modernismo es reconocido como base de una disciplina que, para bien o para mal, no puede desprenderse de su fuerza. Al contrario: en el campo del arte contemporáneo, el modernismo parece ser cosa del pasado. Recientes esfuerzos por historizar el movimiento moderno (Acevedo y Llona 2016) o el proyecto moderno (Kahatt 2015) en la arquitectura peruana indican que se trata de un proceso corto —entre mediados de los años cuarenta y mediados de los sesenta del siglo pasado, acaso un poco más—, lo que ayuda a ubicarlo al interior del proceso mediante el cual la arquitectura se actualizó respecto de las tendencias internacionales y reorientó su práctica hacia lo social. Ambas cosas pueden ser dichas en el mismo sentido al mirar la obra pictórica de Fernando de Szyszlo de los años sesenta. Tomemos como ejemplo la conocida pieza *La ejecución de Túpac Amaru X* (1966) (figura 1). Resalta la libertad de la mano para trabajar gestualmente el espacio donde se erige una especie de construcción que, pese a que se trata de arte no-figurativo, busca en la simplicidad de ciertas formas semicirculares una alusión a la historia cultural peruana. La pieza es parte de la colección del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), institución fundada en 1955 y que hoy se materializa en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Barranco). Este dato nos ubica en el escenario que me interesa explorar: la relación entre arte y arquitectura que atraviesa esas décadas que van de los años sesenta a los ochenta, que exploré detalladamente desde la perspectiva del arte en otro lugar (Mitrovic 2019).

Aunque ya en la Agrupación Espacio se hace patente que el arte y la arquitectura podrían compartir un

programa común como parte de la modernización del campo cultural del país —Luis Miró Quesada Garland y Szyszlo hicieron el mismo gesto arrasador para cada uno de sus campos al declarar que «no hay pintores/arquitectos en el Perú»—, es recién con la fundación del IAC que la institucionalidad propiamente artística de esta voluntad modernizadora se torna legible. Si en la Agrupación Espacio se gestó cierto «giro social» de la arquitectura local, en el IAC cuajó por primera vez un programa de modernización del arte que no solo se ocupó del problema de los estilos y las formas visuales,



Figura 1. Fernando De Szyszlo, *La Ejecución de Túpac Amaru X*, Óleo sobre lienzo, 161.5 x 129.7 cm. Colección del IAC; Archivo MAC Lima.

sino también de la proyección de su acción a la transformación de la institucionalidad artística en la ciudad. Así como el urbanismo moderno proyectó una ciudad racional donde convergieran virtuosamente los intereses privados y públicos, el arte pudo vislumbrar su inserción social a través de la construcción de un *sistema*: financistas privados provenientes del mundo industrial —pero también de la vieja aristocracia u oligarquía, de sus vetas más «progresistas»—, galerías de arte abocadas a la circulación local e internacional del producto artístico, críticos de arte especializados en el comentario y elucidación de las obras de cara al gran público, etcétera. Convendría discutir a quién le correspondería cerrar este círculo, pues usualmente se piensa que este *altomodernismo* —sobre lo que volveré más adelante— en el Perú entronizó al artista como figura suprema de la creatividad. Sin embargo, al advertir los estrechos vínculos del arte con el proyecto moderno en arquitectura y urbanismo, podríamos decir que la realización final de este sistema artístico se completaría cuando apareciera *el público*. En ese sentido específico debemos comprender la orientación «social» de este sistema y del arte en sí, tal como lo impulsaron los agentes vinculados a la Agrupación Espacio, y en esa proyección hacia un público por venir encontramos su carácter utópico. Una utopía regresiva, como desarrollaré más adelante, pero utopía al fin. Ello invita a discutir lo afirmado por Rodríguez Rivero sobre la Agrupación Espacio como un proyecto caracterizado por un «radicalismo desideologizado, formal y cosmopolita; conservadurismo socioeconómico, nostálgico y excluyente. En resumen, una *vanguardia conservadora*» (2014: XLIV, énfasis añadido). La imagen es certera, pues en eso devinieron buena parte de los implicados, pero bloquea la comprensión de los contenidos ideológicos efectivamente utópicos movilizados en este proceso de modernización, más allá de su rechazo explícito de la ideología en su propio discurso.

Por todo lo anterior, resulta importante comprender que el sueño dorado del IAC desde su fundación fuese la construcción de un Museo de Arte Contemporáneo en Lima. Sueño frustrado por el golpe de Velasco de 1968 y la inestabilidad política y económica del país hasta el final del gobierno militar, que los llevó a cerrar sus puertas institucionales en 1974. Sueño frustrado también por la radicalización de muchos jóvenes artistas que a mediados de los años sesenta encontraron en el IAC y sus proyectos un espacio de experimentación cosmopolita, que les permitió abandonar el «tradicionalismo abstracto» —como lo llamó Juan Acha (1968)— representado por Szyszlo. Para el IAC fue lamentable



Figura 2. El Museo de Arte Contemporáneo, portada de folleto. Archivo Sharif Kahatt.

que muchos artistas pasaran a las filas de la *vanguardia estatal* bajo el velasquismo, para encontrar en el espacio público y la comunicación de masas formas más efectivas de insertar el arte en la sociedad. Pienso en Francisco Mariotti, Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte, Luis Arias Vera y otros como un conjunto de individuos que apostaron por sumarse a la revolución militar en vez de abandonar prematuramente el arte burgués para ir hacia la vida, como lo hicieran Gloria Gómez Sánchez o, en otro sentido, Rafael Hastings. Para los artistas que se incorporaron al Estado, el arte todavía guardaba una posibilidad revolucionaria a condición de que se socializaran y explotaran las formas de la sensibilidad y la imaginación en una escala realmente social. Esto es lo que he llamado *modernismo popular*, aunque no insistiré en ello aquí (Mitrovic 2019: 63-94).

En buena cuenta, la historización del arte contemporáneo en el Perú ha desestimado las transformaciones de la época de Velasco y ha replicado, acaso sin plena conciencia, la visión del IAC sobre su propia frustración histórica. Según esta visión, los buenos años sesenta se vieron cancelados por Velasco y solo una vez repuesto Belaunde en el poder podrían reanudar sus proyectos truncos, sobre todo el MAC. Así, tras nuevas

1. Presenté una versión preliminar de este ensayo como ponencia, el 19 de setiembre de 2019, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP. Agradezco los comentarios posteriores de Reynaldo Ledgard.

frustraciones ediles por terrenos que finalmente no fueron cedidos para la construcción, en 1986 se presentó públicamente la maqueta diseñada por los arquitectos Luis Miró Quesada Garland, Miguel Cruchaga y Frederick Cooper, proyectada sobre el Parque Salazar, donde hoy se erige Larcomar (figura 2). Según la descripción del folleto que entonces circuló:

El proyecto cubrirá un área construida de más o menos 1200 metros cuadrados y constará de Sala de Exposición de la Colección Permanente, Sala de Exposiciones Temporales, Sala de Exposiciones de Grabado y Fotografía, Auditorio, Salas para Cursos, una Biblioteca especializada en Arte y una Cafetería. Además en el complejo del Museo estaría incluida la Concha Acústica de Miraflores y en las terrazas que se producirán entre el edificio del Museo y la Concha Acústica se creará un jardín para exposiciones de Escultura al aire libre. En el Auditorio se realizarán funciones de Teatro, Cine-Club y Conciertos de Música que cubrirán, junto con los cursos de arte que se ofrecerán, los gastos del Museo.

Se imaginó entonces un Museo con mayúscula, en el que se realizarían todas las funciones que una institución de tal calibre aspira a cumplir. Exhibición, pedagogía, entretenimiento erudito, paisajismo y, finalmente, la construcción sin descanso de una colección permanente que estaría abierta al público, a fin de mantenerse al día con lo que la propia idea de «arte contemporáneo» en aquel entonces ofrecía: actualidad, novedad, *modernidad*. Por otro lado, el proyecto apostó por que «la financiación del proyecto sea totalmente privada para



Figura 3. El Museo de Arte Contemporáneo, interior de folleto. Archivo Sharif Kahatt.



Figura 4. Sebastián Gris [Gustavo Buntinx], «¿Modernidad o nostalgia?», *El Caballo Rojo*, segunda época, suplemento dominical del diario *La Razón*, año 1, n.º 3, Lima, 12 de octubre de 1986, p. 10.

eliminar el riesgo que presentan los vaivenes de la política en un proyecto de este tipo». Las marcas traumáticas del golpe de Velasco aún se dejan sentir en estas líneas, y sin duda hay algo de huida en la apuesta por un museo de estas características en el borde de una ciudad atravesada por la guerra. El emplazamiento en la ciudad era visto por el IAC como una ubicación ideal, de cara al océano Pacífico y justo al borde del acantilado. Como se aprecia en la vista desde el Malecón de la Reserva ofrecida en el folleto (figura 3), la idea era hundir el museo en el terreno, lo contrario a la erección imponente de una estructura que atenta contra la armonía del entorno. El cielo turquesa de la imagen invita a pensar que el mejor momento de la arquitectura del museo sería el verano miraflorentino, aquel que hoy abona lo propio a las vistas idílicas que los turistas locales y foráneos capturan desde los balcones de Larcomar.

Justamente el emplazamiento es lo que más le preocupó al crítico de arte Sebastián Gris —seudónimo de Gustavo Buntinx— (1986) (figura 4). Muy pronto en el texto alude al taller E.P.S. Huayco y a *Arte al Paso*, esa muestra en Fórum que en 1980 «logró alterar la habitual modorra de nuestro ambiente plástico», donde aparecía un grabado en el que una «mujer exuberante y de cortísima minifalda» dice «¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!» (figura 5). Dice el crítico:

[...] el grabado resume la exigencia de una institucionalidad que apoye las manifestaciones visuales contemporáneas. Pero esta demanda —consuetudinaria en nuestro medio— implica aquí un cuestionamiento radical al circuito artístico existente y a la idea de lo moderno que allí predomina. Lo

demuestran los personajes y el ambiente representados, así como el estilo deliberadamente chabacano que inscribe a la obra dentro de lo que ha dado en llamarse «pop achorado»: esa imagen bizarra inspirada en aquel universo visual donde la difusión masiva se combina con técnicas burdamente artesanales para dar expresión a la nueva cultura popular —la nueva modernidad— que la migración va generando en la capital y sus barriadas (1986: 10).

Para Buntinx, la idea de un Museo Nacional es el proyecto burgués por antonomasia, a través del cual la clase dominante «encuentra en la idea nacional del Perú —un Perú metafísico que trasciende sus fracturas históricas, sus divisiones sociales, sus desencuentros culturales— la justificación última de la hegemonía que postula» (1986: 10). El MAC estaría actualizando ese viejo anhelo burgués, lo que implica ubicar al IAC como representante de dicha clase. Si la inexistencia de un Museo Nacional en el Perú se debe a «la demorada penetración del capitalismo en la economía del país y la consecuente debilidad de los grupos que la impulsan» (1986: 10), podríamos decir que el arte local ha funcionado como parte de un *establishment* que prefiere administrar la cultura a través del mercado, antes que a través del discurso nacional —cosa que ha cambiado mucho recientemente, como lo evidencia el discurso sobre lo precolombino movilizado en la feria ARCOMadrid de inicios de año—. De ahí que el sistema vislumbrado por el IAC en los años cincuenta, luego frustrado por el golpe de Velasco y la emergencia de la Nueva Izquierda y el Movimiento Popular a mediados de la década de 1970, se haya erigido como un proyecto totalmente privado y *blindado contra la política*.²

Pero dije que a Buntinx le preocupó el emplazamiento del futuro MAC:

[...] quizá más importante que estos aspectos técnicos sea la dimensión ideológica puesta de relieve por la ubicación escogida. Muy atractiva, por cierto, y con vista al mar. Pero esto último puede resultar demasiado connotativo del ajado espíritu cosmopolita que alienta al proyecto. Se ha postergado el verdadero centro de la ciudad —hoy marcado por una decisiva presencia popular—, privilegiando en cambio aquel distrito donde las clases medias y altas establecen, a solas, su intercurso cultural. [...] Para ser genuinamente moderno, el nuevo museo debe cumplir con la promesa anunciada por el insolente grabado de Huayco: vincular a los sectores



Figura 5. Mariela Zevallos, «¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!», de la carpeta *Arte al Paso*, serigrafía sobre papel, 100 × 69,5 cm, 1980. Colección Iván Vildoso.

medios e intelectuales con esa amplia categoría de lo popular que, desde nuestras barriadas hasta la plaza de Armas, redefine hoy el significado de vivir en la ciudad (1986: 11).

Esa modernidad popular es la que se revela en sus dimensiones más utópicas y modernizantes en *Algo va' pasar* (figura 6), serigrafía de Juan Javier Salazar de la misma exhibición de E.P.S. Huayco. Aquí nos ubicamos en el proceso de migración mismo, en el inminente atropello a esa llama icónica de los fósforos diseñada por José Sabogal, y el texto del grabado alude a la definitiva modernización del imaginario nacional: los cerros ya no son vistos como dioses, sino como promontorios de tierra; los viejos órdenes sociales se resquebrajan ante lo que José Matos Mar luego llamaría «desborde popular»; en suma, el viejo mundo se desacraliza y la explosión urbana promete rehacer la sociedad entera desde la acción revolucionaria. Esta es la modernidad *desde debajo y desde adentro* de la que hablaba Reynaldo Ledgard a fines de los años ochenta (2015: 137), y este proceso es el que Elio Martuccelli registra como principal dinámica de la arquitectura local entre los setenta y los noventa (2017 [2000]: 259-319).

Como vemos, la crítica de Buntinx a la maqueta le contrapone todo aquello que ella niega: en primer

2. Ya en 1964 el IAC había expulsado a Sebastián Salazar Bondy por viajar a la China Popular, por cierto, lo que ayuda a comprender su posicionamiento ideológico.



Figura 6. Juan Javier Salazar, «Algo va' pasar», de la carpeta *Arte al Paso*, serigrafía sobre papel, 100 x 69,5 cm, 1980. Colección Iván Vildoso.

lugar, una dinámica urbana que ciertamente sucede lejos del borde de la ciudad, en la que se erigirá; luego, la exclusión del público, precisamente aquello que el IAC intentó construir cuando imaginaba su inserción social en los años cincuenta. Y es que, como sostiene T. J. Clark (1981 [1973]), el público es una abstracción que moviliza el imaginario de artistas y críticos, un lugar donde se deposita el deseo y se aviva la fantasía. ¿Cuál sería el público de este museo? Me parece que la lógica espacial del museo y los contenidos prácticos que proyectaron sus diseñadores responde bien a la noción de *enclave*, esa formación territorial que describe tanto los pueblos mineros como los bazares y monedas propias de las haciendas azucareras del norte antes de 1969; tanto el Museo de Arte de Lima como los festivales de rock y pintura celebrados en el balneario de Ancón en la misma época. En suma, se trata de formaciones espaciales que funcionan bajo su propia lógica al interior de una sociedad con la que no guardan mayores relaciones. Mejor dicho, que las niegan de facto.

Pese a todo lo dicho, ni ese MAC se construyó ni la perspectiva socialista y marxista de la crítica de Buntinx se mantuvo como una perspectiva vigente en el pensamiento local sobre arte y arquitectura, al menos hasta hace algunos años. Huelga decir que la propia figura del público popular movilizaba contra la maqueta responde a los propios deseos de la izquierda socialista en los años ochenta, frustrados por las múltiples crisis de la década. Sin embargo, no está cerrada la discusión que se urdió alrededor de la maqueta, y es que ella nos concierne en la medida en que aún nos interesa historizar el modernismo ya no solo como un estilo, sino también como una visión cultural que corre en paralelo al proceso de modernización —aquel simbolizado incendiariamente

por Juan Javier Salazar—. Porque hoy en día «lo moderno» parece reducirse a la abstracción, logrando que la dinámica tensa entre el *modernismo* y la *modernización* —un proceso de desarrollo social— quede petrificada (Berman 1988). De más está decir que en esta imagen queda excluida la modernidad en cuanto tal, es decir, *la experiencia histórica* producida por la tensión antes señalada, con todas las contradicciones propias de una experiencia marcada por la mundialización del capitalismo.

Por otro lado, de la misma forma como los modernismos y las vanguardias de inicios del siglo XX le dieron muerte al realismo, hoy el arte contemporáneo se imagina a sí mismo erigido sobre la tumba del modernismo. Sin embargo, lo aquí examinado responde a un momento de la historia del modernismo que conviene rotular, siguiendo a David Harvey, como un *altomoder-nismo* propio de la Guerra Fría: no se trata ya de ninguna militancia contra la sociedad aristocrática o burguesa, sino de un acomodo de posguerra propio del bloque capitalista mundial, en el que se eliminaron los impulsos más radicales de los modernismos previos —heroicos, los llaman algunos—, para convertirlos en un *culto* al modernismo como estilo, según sugiere Perry Anderson (1984: 108). Dicho culto hoy extendido responde a lo que Manfredo Tafuri llama *utopía de la forma*, aquel intento de «recuperar la totalidad humana a través de una síntesis ideal, una manera de abrazar el desorden a través del orden» (1976: 48, traducción propia) Se trata de una *utopía regresiva* que busca resolver las contradicciones sociales mediante una visión espiritualista de la



Figura 7. Iosu Aramburu, *Charte d'Athènes II 95*, gouache sobre papel, 59 x 42 cm., 2014.

cultura. Como ha sido señalado por Rodríguez Rivero para el caso local, esa apuesta altomoderna por la forma excluyó de sus preocupaciones la idea misma de una transformación revolucionaria de la sociedad. Se trataba de insertar los valores artísticos y arquitectónicos en la sociedad, pero no de transformar sus cimientos —sus relaciones de propiedad y producción, sus dinámicas de explotación y acumulación, etcétera—.

De alguna manera, mientras el arte proyectaba su inserción social como un espacio de trascendencia, de abstracción del caos limeño y de embellecimiento de la vida local, la arquitectura y el urbanismo impulsados por el proyecto moderno en el Perú construyó su inserción social —literalmente, su vivienda social— para una clase media que, como señalan Martuccelli y Rodríguez Rivero, seguiría teniendo servicio doméstico en sus casas. Esa clase media fue el «nuevo hombre» de los modernos peruanos en la arquitectura, muy lejos de cualquier modernismo orientado hacia la clase trabajadora. Como lo sugiere Daniela Ortiz de Zevallos en su proyecto *Habitaciones de servicio* (2011), el diseño de espacios para el servicio doméstico muestra una especie de «inconsciente arquitectónico», una formación que, pese a todo aquello que en el discurso se proyecta como progresista, se desliza en la propia imaginación espacial y socava sus «naturalidad». Algo parecido sucede con la inclusión de dos ascensores en muchos edificios de las zonas más acaudaladas de Lima, donde las diferencias entre propietarios y «servidumbre» se expresan materialmente en las dos vías para el ascenso hacia los departamentos. Así pues, se construyeron viviendas masivas que perpetuaban desde el vamos la dinámica «natural» de la servidumbre en la ciudad —una tradición que no alcanzó a cuestionar el altomodernismo local—, así como se proyectaron edificios dirigidos a una clase media que tendría tiempo para el consumo de la alta cultura, que iría al MAC. A mi juicio, esta subjetividad supuesta por el proyecto moderno peruano en el arte y la arquitectura, así como la sociedad futura por la que luchaban contra otros proyectos emancipatorios —como el socialista—, deberían ocupar el centro de las nuevas reflexiones sobre su sentido histórico y actual.

Porque, finalmente, el modernismo debe volver a ser visto como un campo de disputa, tanto contra ciertas tradiciones o inercias sociales que siempre toma como su objeto crítico, como al interior de las propias formas que produce. «El interés privado será subordinado al interés colectivo» dijo Le Corbusier en su *Carta de Atenas*, y es en una homónima serie de pinturas de Iosu Aramburu donde lo encontramos citado (figura 7). En la serie

se confrontan fragmentos de la icónica carta con ejercicios de abstracción que se revelan como formas *unidas intrínsecamente* al credo modernista. Señalo la imagen solamente para devolver el problema aquí esbozado a su dimensión histórica, a saber, a la pregunta por la política del modernismo y a la pugna por su sentido, largamente reprimidas entre nosotros. Solo en esa dimensión será posible formular una pregunta urgente, afín a Marshall Berman: ¿cómo usar nuestro modernismo hoy?

Bibliografía

- Acevedo, Alejandra y Michelle Llona (2016). *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Acha, Juan (1968). «La vanguardia pictórica en el Perú», en *Nuevas tendencias en la plástica peruana*. Lima: UNMSM, Fundación para las Artes.
- Anderson, Perry (1984). «Modernity and Revolution», *New Left Review* 144, marzo-abril, pp. 96-113.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Clark, T. J. (1981) [1973]. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gris, Sebastián [Gustavo Buntinx] (1986). «¿Modernidad o nostalgia?», *El Caballo Rojo*, segunda época, suplemento dominical del diario *La Razón*, año 1, n.º 3, Lima, 12 de octubre de 1986, pp. 10-11.
- Harvey, David (2012) [1988]. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kahatt, Sharif (2015). *Utopías construidas. Las unidades vecinales de Lima*. Lima: PUCP.
- Ledgard, Reynaldo (2015). «La ciudad moderna», en *La ciudad moderna. Textos sobre arquitectura peruana*, pp. 137-153. Lima: PUCP.
- Martuccelli, Elio (2017) [2000]. *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Segunda edición. Lima: URP, Editorial Universitaria.
- Mitrovic, Mijail (2019). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Arquitectura PUCP Publicaciones, Fondo Editorial PUCP.
- Rodríguez Rivero, Luis (2014). «Prólogo: Espacio en el tiempo y la construcción de la vanguardia moderna en el Perú. El discurso de Luis Miró Quesada», en Luis Miró Quesada Garland, *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*, pp. XV-XLVII. Lima: PUCP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Tafuri, Manfredo (1976). *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Massachusetts: The MIT Press.

Mijail Mitrovic Pease es magister y licenciado en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha enseñado cursos de teoría y crítica del arte contemporáneo, metodologías de investigación y ciencias sociales en la PUCP, el Centro de la Imagen y Corriente Alterna. Actualmente es coordinador académico de Teoría e Investigación en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP e investigador del Taller Etnológico de Cultura Política. Entre sus publicaciones figuran textos en diversas revistas, además de *Organizar el fracaso* (Garúa Ediciones, 2016) y *Extravíos de la forma* (Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019).

Subvertir la crisis

Arte en espacios públicos limeños. Pasado reciente

Víctor Mejía

Los procesos modernizadores, durante los siglos XIX y XX, generaron diversas formas de acercamiento y presencia del arte en la ciudad. Así como en el siglo XIX la literatura abordó la intensidad de las transformaciones urbanas —con Gustave Flaubert, Víctor Hugo, Walter Benjamin y Honoré de Balzac, entre otros—, en el siglo XX el cine, la pintura y el dibujo fueron las disciplinas más activas en la representación de la ciudad moderna. Las vistas futuristas de los arquitectos Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone, la pintura expresionista de paisajes urbanos y la vida nocturna, así como las películas del neorrealismo italiano o el cine de Jacques Tati, son algunas referencias de esta centuria.

Más allá de la representación, el arte en espacios públicos se consolidó con la escultura en mármol o bronce y, desde mediados del siglo XX, se sumaron nuevas técnicas y formas escultóricas, mientras se consolidaban el grafiti, la performance y la instalación, ya sin la intención de perennidad y bajo códigos del arte contemporáneo. En el ámbito local, en décadas recientes, muchas intervenciones en el escenario urbano surgieron como cuestionamiento —y respuesta— a un contexto de crisis múltiple. A pesar de su carácter efímero, algunas de estas resultan vigentes por la actualidad de sus discursos.

Contextos críticos

En el reciente devenir del Perú figura como hito el retorno a la democracia, con la Asamblea Constituyente de 1978 y la promulgación de una nueva Constitución Política al año siguiente. Esa fue la antesala a las elecciones presidenciales que llevaron al arquitecto Fernando

Belaunde Terry a asumir su segundo gobierno (1980-1985). El candidato por Acción Popular se impuso a sus contendores del Partido Popular Cristiano, del APRA y de las más de diez agrupaciones de izquierda, como el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Izquierda Unida (IU) y el Frente Nacional de Trabajadores y Campesinos (Frenatraca), entre otros.

Las décadas siguientes estuvieron signadas por una triple condición de crisis. En primera instancia, una de carácter social. El conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990 supuso la fragmentación de la estructura ciudadana que, para ese entonces, se veía afectada por taras racistas y clasistas, ocasionando una nueva ruptura. Grupos terroristas como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) desataron una ola de violencia sin precedentes en el ámbito local. Así, los ataques armados, inicialmente efectuados en el sur del Perú, se extendieron a Lima desde mediados de la década de 1980. El conflicto, que hasta entonces parecía «lejano», se hacía presente en la capital. El año 1992 supuso un punto de inflexión una vez que, tras los atentados en la calle Tarata (Miraflores) y al Canal 2 (Jesús María), fue capturado Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso.

En segunda instancia, a ese contexto se le sumó la crisis económica del primer gobierno de Alan García (1985-1990). Si bien los indicadores económicos eran ya desalentadores, tras el intento de estatización de la banca (1987) se inició un proceso hiperinflacionario devastador. En tercera y última instancia, los tres períodos presidenciales de Alberto Fujimori (1990-1995, 1995-2000 y 2000-2001) significaron una progresiva pérdida del orden constitucional tras la disolución del

Congreso de la República en 1992 y el descrédito de las instituciones, desencadenando una crisis política. Desde entonces, se introdujeron prácticas dictatoriales que consolidaron otro mal endémico del Estado peruano: el desprestigio del aparato estatal como consecuencia de la corrupción. De esta forma, desde los años ochenta, una triple crisis sucesiva se consolidó en las estructuras sociales, los indicadores económicos y el panorama político. Crisis que, de alguna forma, fueron aplacadas en años recientes —particularmente, la social y económica—, pero que generaron secuelas que permanecen y actúan hasta hoy en día.

Acciones artísticas

La crisis del terrorismo generó la tergiversación del concepto de espacio público, aquel que convoca, reúne y —sin limitaciones de horarios ni costos— es propicio para el esparcimiento, la celebración y la protesta. El temor a los atentados terroristas y las restricciones de circulación (toque de queda) deformaron su carácter gregario: la calle y las plazas eran los lugares a evitar.

Pese a ello, algunas intervenciones artísticas tuvieron lugar en el espacio público.

Entre 1984 y 1987 estuvo activo El Bestiario, o Las Bestias, colectivo artístico conformado principalmente por estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. Una de sus propuestas más potentes fue la *Carpa Teatro*, obra calificable como performance, ensamblaje, instalación y arquitectura que, más allá de una categorización artística, fue sobre todo un proyecto cultural, político y social.

Contigua al Puente Santa Rosa, en el Cercado de Lima, y con el apoyo de Alfonso Barrantes (alcalde de Lima de 1984 a 1986), la *Carpa Teatro* se construyó con muy pocos recursos materiales, básicamente piezas recicladas que definieron su precariedad formal (figura 1). El espacio se concibió como un lugar gregario, abierto a la reunión de artistas, músicos, activistas y público en general, un ejercicio de vida comunitaria, colectiva y autogestionaria: «Una arquitectura construida desde la necesidad y no desde el ideal, desde la disponibilidad y no desde el capricho estético. Una arquitectura inmediata y efímera de estructuras inacabadas e indefinidas



Figura 1. El Bestiario. *Carpa Teatro*, 1986. Puente Santa Rosa, Cercado de Lima. Archivo Bestiario.



Figura 2. Eduardo Villanes. *Gloria evaporada*, 1995. Intervención en espacio público.
Gloria evaporada 5, fotografía análoga.



Figura 3. Lalo Quiroz. *Se vende o alquila este local*, 2006. Intervención frente al
Palacio de Justicia, Cercado de Lima. Fotografía: Rodolfo Sotelo.

que se encuentran en una etapa intermedia en la que la construcción y la destrucción se confunden, donde no quedan claros los límites entre el adentro y el afuera» (Fiebre 2017: 14).

Como señala Víctor Vich, salvo excepciones —como Foro Democrático o el colectivo Mujeres por la Democracia—, «Luego del autogolpe de 1992, la oposición a la dictadura de Fujimori se caracterizó por su debilidad simbólica, pero, sobre todo, por su incapacidad de articulación en cuanto a formar nuevos colectivos sociales. Con la estrepitosa caída de los partidos políticos en el Perú, las escasas acciones de protesta que se realizaban eran consideradas hechos aislados producto de grupos sin mayor fuerza política» (2015: 163). Ante aquellas limitaciones de la sociedad civil y la inoperancia de la oposición política, algunas intervenciones artísticas nutrieron de imágenes y discursos las posturas en contra del accionar dictatorial de Alberto Fujimori.

En 1992, personal militar del Estado secuestró y asesinó a nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) y, un año después, sus restos calcinados fueron entregados a sus familiares en cajas de leche Gloria. En 1994 encarcelaron a los culpables y al año siguiente fueron liberados por una ley de amnistía del Congreso. Entonces, Eduardo Villanes, artista egresado de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (Ensabap) retomó la caja de leche —parte del imaginario colectivo— para activar la crítica: alteró el rótulo «leche evaporada» para que se leyera «gente evaporada». Si bien el proyecto *Gloria evaporada* incluyó diversos formatos, sus acciones en espacios públicos datan de 1995: un grafiti-collage de gran escala en un muro interior de la Vía Expresa que decía «Evaporados»; una acción performática en una marcha contra la impunidad, y un acto de protesta pacífico, pero potente, en el que Villanes y numerosas personas recorrieron la Plaza Francia, la avenida Abancay y el Congreso de la República con la cabeza dentro de cajas de leche Gloria ya intervenidas (figura 2).

La elección de Alejandro Toledo como presidente de la república (2001-2006) significó el retorno a la democracia. Sin embargo, se agudizaron los cuestionamientos por corrupción dentro del Estado, situación que Lalo Quiroz y otros 28 artistas denunciaron con una intervención performática el 2 de abril de 2006. Cada uno transportaba un panel de madera de 240 × 120 cm, con soportes rodantes en el borde inferior y una letra pintada de negro sobre fondo amarillo, formando la frase que le dio nombre a la obra: *Se vende o alquila este*



Figura 4. Juan Javier Salazar. *Perú Express*, 2015. Vía Expresa, ruta del Metropolitano. Stills del video *Perú Express*, una fórmula instantánea para poner al país en manos de sus habitantes. Publicado en Karen Bernedo, 2018.

local. El recorrido por el Centro Histórico incluyó breves paradas frente a edificios institucionales de gobierno: el Palacio de Justicia, el Palacio Legislativo y el Palacio de Gobierno (figura 3). Con la imagen arquitectónica como representación del poder, la propuesta de Quiroz criticaba la corrupción y el servilismo del Estado en favor de una élite económica y social, una escena política corrupta en la que todo se compra y todo se vende. Como indica David Flores-Hora, «estamos inmersos en este consumismo y en las peculiaridades de una ciudad como Lima, con fenómenos como “Tacora”, “Azángaro”, “San Jacinto”, entre otros, donde se puede adquirir



Figura 5. En la performance *Perú Express* se incluyeron los «perucitos» de entre 10 y 15 cm. Juan Javier Salazar. *Sin título*, 2004-2015. Objeto flexible con relleno blando, materiales variables, medidas variables.

lo inimaginable. Este consumismo va más lejos que la oferta y demanda de mercancías, y en este contexto, el alquiler-venta llega hasta los cargos públicos» (2007: 73).

Ya en la década actual, los casos de corrupción estatal continuaron y evidenciaron la estructura sistémica del delito organizado. Como reacción a aquel contexto, los años 2004 y 2015, cada 28 de julio el artista Juan Javier Salazar desarrolló la performance *Perú Express* en los buses de transporte público de la Vía Expresa. Siguiendo la dinámica de un vendedor ambulante, ofrecía pequeños objetos flexibles con la forma del mapa del Perú, «perucitos» recubiertos de tela y con ojos y boca dibujados (figuras 4 y 5). Salazar cuestionaba así la podredumbre institucional del Estado a través de un mecanismo lúdico y una dinámica cotidiana, apoyado del siguiente discurso:

Señores pasajeros, no te quiero molestar tu lindo viaje, tu bonita conversación, pero como todos los gobiernos rematan el Perú por pedacitos, yo te ofrezco uno entero, y trae un Chile de yapa. Viene con un huayruro para la buena suerte en el relleno, y dos

ojitos en Iquitos. ¿Cuánto te cuesta, cuánto te vale? En cualquier galería de arte de Miraflores o San Isidro, veinte dólares. Pero en este ómnibus, hoy, lo que sea tu voluntad, porque es la única fórmula instantánea para poner el país en las manos de sus habitantes. Señor, señorita, cómpreme el Perú antes que se me acabe, o terminen de venderlo (Bernedo 2006).

Lecturas parciales

La rusticidad de la *Carpa Teatro* —propia de sus limitaciones materiales, pero a la vez merced a su impronta visual intencionada— puede remitir, desde el ámbito artístico, al *arte povera* italiano; y, en el contexto local, a aquellas viviendas construidas, con esteras y palos, por los migrantes que llegaron a Lima y que debieron afrontar la pobreza en «invasiones» y «asentamientos humanos». Sin embargo, más allá de cualquier referencia formal, el carácter de la *Carpa Teatro* se basó en la conformación del lugar social: «Por sobre todo, la Carpa, mucho más que un producto era un proceso, en que la intervención y participación de las personas era lo que le daba realmente sentido. Por eso, su vida fragmentada, problemática y contradictoria es más importante que sus propios resultados formales, que se vuelven francamente secundarios en nuestra historia» (Martuccelli 2017: 311). En esa medida, y en esa época, un proyecto así resultaba subversivo: trastocaba el estado de miedo que el terrorismo había instalado en la ciudad.

La *Carpa Teatro* afrontó el espacio público con la intención de alterar el estado imperante. El Bestiario, con la participación de la colectividad civil, buscó modificar el escenario urbano y permanecer en él. En cambio, las estrategias de *Gente evaporada* y *Se vende o alquila este local* optaron por irrumpir de manera efímera en el escenario urbano, ambas con gestos formales de impacto visual a partir de un trasfondo conceptual elaborado. *Gente evaporada* asumió la dinámica de la marcha ciudadana, propia de la vida pública, para introducir las cajas de leche Gloria intervenidas como detonante crítico. En ese sentido, al igual que en la *Carpa Teatro*, se involucró al componente civil en una obra de ejecución colectiva. Por su parte, *Se vende o alquila este local* también utilizó un elemento formalmente potente, pero como un mecanismo que apostaba por la imagen inédita y, en ese sentido, transgresora. La escala de los paneles fue idónea para su traslado por la vía pública, así como para dialogar con la escala mayor de los edificios abordados. Parte de su impacto radicó en la acción como fenómeno inusitado, pero también en la identificación

espontánea de los transeúntes. El registro audiovisual de la acción (Bernedo 2006) da fe de ello.

En *Perú Express*, Juan Javier Salazar ejecutó una intervención urbana en solitario, en la que interactuaba con los ciudadanos usuarios del transporte público. A modo de un vendedor ambulante más, el artista optó por una estrategia distinta a las anteriores: lejos del impacto visual, buscó mimetizarse y, a través de ello, comunicar un discurso basado en el mensaje oral y en el objeto «comercializado». Comercialización simbólica que proponía una suerte de reivindicación de la idea de país que, en el ejercicio propuesto, volvía a estar en las manos de sus habitantes. Una intervención urbana de gesto sutil, pero potente como esta, puede remitir, entre muchas otras, a algunas propuestas del colectivo mexicano Tercerunquinto —usualmente relacionado al hecho urbano y arquitectónico— e influir en obras posteriores, como la intervención *Día del cobrador* (2016), de la artista peruana Damaris Paredes.

En relación con la imagen arquitectónica, la *Carpa Teatro* y *Se vende o alquila este local* siguieron estrategias distintas. Como se mencionó, la primera propuesta optó por una impronta desprolija que respondía a factores prácticos y simbólicos. La segunda recurrió a tres edificios emblemáticos de representación del poder del Estado, casos que pueden generar no solo referencias políticas, sino también lecturas históricas de carácter sociocultural. Tanto el Palacio Legislativo (Emile Robert, 1908; Ricardo Malachowski, 1926) y el Palacio de Justicia (Bruno Paprocki, 1926-1938), como el Palacio de Gobierno (Claudio Sahut, 1930; Ricardo Malachowski, 1938), poseen elementos formales de la arquitectura académica, el Neoclasicismo y el estilo neocolonial. En la primera mitad del siglo XX, algunas referencias formales se pueden relacionar con una élite social y de poder político, modos de representación de un *statu quo* que progresivamente se vio desestabilizado con la irrupción de los discursos y las formas de la arquitectura moderna. La polivalencia de la funcionalidad de las imágenes —y, de modo específico, de la carga simbólica de la imagen arquitectónica— permite que, un siglo después, una propuesta artística consolide un discurso desde el «otro lado»; ya no desde el seno de una élite política o social, sino en consonancia con las voces de reclamo e indignación ciudadana.

Las propuestas artísticas abordadas son solo algunas entre muchas otras ejecutadas en décadas recientes. Las cuatro se alejan del concepto tradicional de arte en espacios públicos, aquel que hasta inicios del siglo XX se forjó en el monumento conmemorativo de carácter

oficial, objetual y perenne. Si bien las cuatro propuestas varían en su tiempo de duración/permanencia —desde un par de horas hasta algo más de tres años—, todas fueron finalmente de carácter efímero, contestatario y crítico. El arte en la calle, o en la plaza, puede redefinir el espacio público como categoría urbana en cuanto lo doten de lecturas amplias y elaboradas. Y en esa medida, la postura política, a través de una propuesta artística, se puede comprender también en un sentido amplio:

La intervención en el espacio público por parte del artista tiene un sentido político. Y si no lo tiene en el sentido de atacar directamente a las instituciones sociales, lo tiene en el sentido de decir «Yo soy artista, esto es lo que yo creo y afirmo que esto es arte: este es el arte que hago», haciendo una equivalencia entre el arte y el arte que él, o ella, hace. En ese sentido, la intervención en el espacio público tiene que ir acompañada de una coherencia asumida en la propia vida de quien hace... (Villacorta 2017: 15).

Bibliografía

- Bernedo, Karen (2006). *Perú Express, una fórmula instantánea para poner al país en manos de sus habitantes*. Video digital, 5'15".
- Fiebre (2017). «Destruir para volver a construir: introducción al Bestiario». En *Bestias (1984-1987)*. Ciudad de México: Fiebre Ediciones.
- Flores-Hora, David (2007). «Alquiler-venta CKE. Artistas corredores». *Arquitectos*. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, n.º 22. Lima, octubre.
- Martuccelli, Elio (2017). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*, 2.ª edición. Lima: Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Villacorta, Jorge (2017). «Intervención en la ciudad». *UI, Revista de la Universidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*, año 2, n.º 3. Lima, diciembre.

Víctor Mejía. Arquitecto por la Universidad Ricardo Palma y magister en Historia del Arte por la Universidad Católica del Perú (PUCP). Además del ejercicio profesional, es docente de la Facultad de Arquitectura y de la Facultad de Arte de la PUCP, y jefe de la Oficina de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura. Ejerce como curador independiente, investiga y escribe. Ha publicado en diversas revistas de arquitectura y cine. Su primer libro, *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines 1987-2007* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007), fue premiado en la XVI Bienal Panamericana de Arquitectura BAQ-2008.



EDIFICIO DIAGONAL

ENRIQUE SEOANE ROS



Archivo

Como parte de una forma amplia de abordar todas las aristas posibles en la extensa trama de relaciones entre arte y arquitectura, esta sección ofrece la posibilidad de visitar un proyecto clave para la cultura arquitectónica y artística de mediados de siglo en el Perú. La (re)publicación de la obra del cementerio El Ángel, terminada en 1959 —hace sesenta años— busca refrescar el valor de estas ideas en un entramado intelectual que lleva varios siglos. Proyectado por dos de los personajes más importantes del campo de la cultura moderna peruana —lo cual incluye las artes y la arquitectura— pone en relieve la trascendencia de esta notable obra que forma parte de la historia del siglo XX y que nos recuerda que los intercambios y colaboraciones son fructíferos para ambas disciplinas.

1. La plástica y el espacio en diálogo

Sharif S. Kahatt

2. Nuevo Cementerio de Lima. El Ángel

*Luis Miró Quesada, Simón Ortiz,
Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo*

La plástica y el espacio en diálogo

El ingreso al cementerio El Ángel, Lima, 1956-1959

Sharif S. Kahatt

«La portada es impresionante. Está formada por una columnata de siete cuerpos unidos por un cornisamento, todo en líneas muy simples y con el fondo separado pero complementario, de un muro ornamental que continúa al nivel de la puerta...». Así se describía en una nota del 3 de marzo de 1958 del diario *El Comercio*, con admiración y sorpresa, una nueva obra urbana y plástica en las calles de la Lima antigua: el espacio de antesala e ingreso al nuevo cementerio de Lima, a ser inaugurado pocos meses más tarde.

Para entonces, «la batalla por la abstracción de la plástica» —donde, según Espacio, estaban todas las artes, incluida la arquitectura— ya había ganado el medio local, y el arte moderno se había impuesto al historicismo, el academicismo y otras corrientes que habían dominado el siempre ecléctico panorama de la cultura nacional y las artes plásticas. La Agrupación Espacio había trabajado varios años en este proyecto, y entonces, varios miembros del grupo se planteaban nuevos retos, como pasar de las artes y la cultura al desarrollo social y económico del país; es decir, una verdadera transformación nacional. Otros, sin embargo, se ceñían al trabajo disciplinar y la búsqueda de la interrelación de las artes, acotando su trabajo al campo de las artes y la cultura, y alejándose de ese proyecto político. Entre esas tensiones intelectuales se pueden identificar dos grupos que, al poco tiempo, se embarcaron en nuevos proyectos ideológicos: el que organizó el Movimiento Social Progresista y el grupo del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC).

En el grupo del IAC es donde la búsqueda de la interrelación de las artes se acentúa con el trabajo de Miró Quesada, en su labor de crítico del diario *El Comercio*, como docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Ingeniería (FAUA-UNI) y también en su actividad proyectual, como arquitecto de la Sociedad de Beneficencia de Lima o como independiente. En todos estos campos, Miró Quesada siempre impulsó este proyecto que, de distintas formas,

se venía empujando desde la redacción de *Espacio en el tiempo* (1945) y se consolidó con la fundación de la Agrupación Espacio (1947) y las distintas actividades que acompañaron la semana de celebraciones posterior al manifiesto del 15 de mayo de ese año, publicado en *El Comercio*, sobre las prácticas contemporáneas en teatro, literatura, pintura, música, artes plásticas y urbanismo.

Años más tarde, ese mismo empeño llevó a Miró Quesada incluso a la creación de la Escuela de Artes Visuales en la FAUA UNI —bajo su decanato en 1964—, casi en paralelo a la inauguración de la escuela de Visual & Environmental Studies en 1963, diseñada por Le Corbusier para la Universidad de Harvard, que fue promovida por José Luis Sert para los estudios de pregrado como antesala a la maestría de arquitectura, y en donde se integraban estudios de arquitectura, artes plásticas y visuales, así como estudios de medio ambiente.

Este proyecto intelectual, además de un anhelo, era una constante en los debates que se sostenían en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Incluso se convirtió en el tema central de la reunión de Bérgamo (CIAM VII, 1949), desarrollada alrededor de la idea de la «integración de las artes» o la «síntesis de las artes», y que presidiera José Luis Sert. El arquitecto español mostró en esa ocasión su proyecto para la ciudad de Chimbote, que consideraba la integración de las artes en espacios cívicos y religiosos —murales y esculturas—, obra del artista Hans Hoffman.¹

A mediados de la década de 1950, en el Perú la integración de las artes se concretó en obras y proyectos de carácter institucional y religioso.² Colaboraciones de escultores, pintores y muralistas, por iniciativa de arquitectos, en espacios notables tales como ingresos, espacios de recepción, salas de actos e incluso fachadas de edificios emblemáticos, como los ministerios de Hacienda —hoy, Ministerio Público— y de Educación (1956) —hoy, Corte Superior de Justicia—, el edificio San Carlos (1957) —del propio Miró Quesada, en colaboración con

Szyszlo— y, como cumbre de la época, el ingreso al cementerio El Ángel, desarrollado entre 1956 y 1959.

Hacia 1955, durante el régimen del general Manuel A. Odría (1948-1956), se reconoció la necesidad y se procedió a anunciar la construcción de un «nuevo cementerio de Lima», hoy conocido como El Ángel. La obra se inició en 1956, por iniciativa de Odría, y se inauguró el 27 de junio de 1959, ya en el período presidencial de Manuel Prado Ugarteche. Los terrenos fueron expropiados del Fundo Ancieta, y se proyectó el uso de 29 hectáreas para tres secciones: pabellones, tumbas y mausoleos. El diseño estuvo a cargo de los arquitectos Luis Miró Quesada y Simón Ortiz, de la sección de obras de la Beneficencia Pública, y luego se convocó a un concurso abierto para intervenir la portada con una propuesta artística.³

En el proyecto podían observarse las zonas distintas: la primera comprendía los cuarteles de nichos que se distribuirían proporcionalmente; la segunda, las tumbas bajo tierra que formaban unidades; y la tercera, los terrenos para construir los mausoleos. Todo se complementaba con las áreas de servicios generales. La propuesta arquitectónica incluía la reja batiente de ingreso, el muro y el pórtico, en una parte de la línea cóncava que genera un espacio receptivo de llegada; y en el otro extremo, una zona de transición, animada por lugares de venta de flores y un techo abovedado de concreto para protegerse del sol o la llovizna del momento. Los muros curvos —que no están cubiertos por el mural— muestran una calidad robusta, con un revestimiento de piedra oscura que tiene acentos en relieve, los cuales proporcionan una vibración especial y señas que remiten a la penumbra asociada con la atemporalidad de la muerte.

El mural de Szyszlo está hecho con la técnica del mosaico, lo que le sirvió para trasladar una técnica de composición con líneas y planos de color a un formato urbano. Las esculturas de Roca Rey se adosan al muro y parece que flotarían sobre la composición del mural. Si bien sus personajes son figurativos, su dinámica y sus brillos se confunden en el plano del muro, generando así una lírica intensa. Es notable el diálogo entre los autores, entre pintura, escultura y espacio urbano arquitectónico; y su paleta opaca contrasta fuertemente con el cielo descolorido de la gran Lima.⁴

La propuesta del mural se redondea con una frase complementaria a la ligereza de los ángeles de Roca Rey, que inducen a pensar en desplazamientos diagonales sobre las líneas fugadas que surcan el muro de la portada: *Sit tibi terra levis*. Una antigua frase latina que significa, literalmente, ‘que la tierra te sea leve’, en referencia directa a la tradición de la sepultura —bajo

tierra— y el peso que llevará el difunto en su nueva travesía. El dinamismo del espacio arquitectónico generado por el muro bajo y la verticalidad impuesta por el pórtico enfatizan la levedad de la composición gráfica del mural, haciéndose aún más palpable en los volúmenes que aportan las esculturas. Sin embargo, la obra finalmente no ostenta esa frase, sino otra: *Non moriar sed vivam*, lo que se puede traducir como ‘yo no muero, sino vivo’, en alusión a la vida eterna que caracteriza a la fe de los cristianos. Las figuras angelicales parecen acompañar ese viaje eterno.

Frente a este ingreso a El Ángel se encuentra el cementerio Presbítero Maestro, inaugurado en 1808, en donde se encuentran todos los próceres e intelectuales que construyeron el primer centenario de vida del país. El cementerio El Ángel, por su antigüedad y la notoriedad de sus huéspedes, es considerado el segundo cementerio más importante de Lima. Su importancia, sin embargo, radica no solo en sus ilustres huéspedes modernos, sino también en el hecho de que constituye uno de las obras mejor logradas en la búsqueda de la interrelación de las artes en el Perú.

1. Véase Xavier Costa (editor), 2004, *Proyecto Chimbote*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) y Actar.
2. Hacia 1948, el arquitecto Paul Linder diseñó la iglesia de San Felipe Marconi y unos años más tarde invitó al escultor Joaquín Roca Rey a crear los doce apóstoles que acompañan la nave central. Posteriormente, en 1967, el proyecto del espacio interior de la iglesia de San Antonio de Padua, del arquitecto Roberto Wakeham, se trabajó con vitrales de Adolfo Winternitz y las esculturas de Anna Macagno.
3. «Ambos artistas plásticos presentaron sus diseños en un concurso junto con otros 23 artistas entre los que destacaban Pedro Ostrowsky, Eusebio Roa, Gastelú Macho, Oswaldo López, entre otros. El jurado que calificó y dio por ganador los proyectos de Roca Rey y de Szyszlo estuvo formado por dos reconocidos maestros de la plástica peruana: Teodoro Núñez Ureta y Carlos Quizpez de Asín», reportó el diario *El Comercio* en su edición del 3 de marzo de 1958.
4. Luis Miró Quesada se refiere a la pintura de Szyszlo como una obra en la que sobresale la «[...] comprensión de los valores, como un juego elaborado y deleitoso de delicadezas lumínicas, de luces y negros, con que construye sus cuadros, siempre un tanto lunados, hechos no de claridades, ni tampoco de turbideces, cuando de oscuridades luminosas». Véase Luis Miró Quesada, 1962, *Pinturas de Szyszlo*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería. También el catálogo de la exposición Szyszlo. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI), p. 155.

Sharif S. Kahatt. Profesor principal de Arquitectura PUCP y socio del estudio K+M Arquitectura y Urbanismo.



MAQUETA MOSTRANDO EL INGRESO

Arquitectos:

LUIS MIRO-QUESADA GARLAND

SIMON ORTIZ

Mural:

JOAQUIN ROCA REY

FERNANDO DE SIZLO

★

Nuevo Cementerio de Lima

Páginas del proyecto publicado en la revista *El Arquitecto Peruano* n.º 234-235-236, año XIII, enero-febrero-marzo 1957.

1. Vista de la maqueta que anuncia el proyecto arquitectónico y la integración de las artes plásticas.
2. Dibujo en planta del área de tumbas bajo tierra, justo detrás del pórtico del ingreso al cementerio.
3. Fotografía de la maqueta presentada por Szyszlo y Roca Rey, ganadora del concurso.





1



2



3



4

Fotografías del Nuevo Cementerio de Lima, 1959
Archivo Histórico El Comercio.

1. Vista de la rotonda de ingreso.
2. Bendición del arzobispo de Lima y primado del Perú, monseñor Juan Landázuri Ricketts.
3. Develado de la placa en la inauguración.
4. Vista del espacio central del pórtico de ingreso.
5. Detalle del mural. Se aprecian la pepelma y las esculturas adosadas.



5



6

**Fotografías del cementerio El Ángel
tras la restauración de 2017.**

6. Detalle del ingreso.

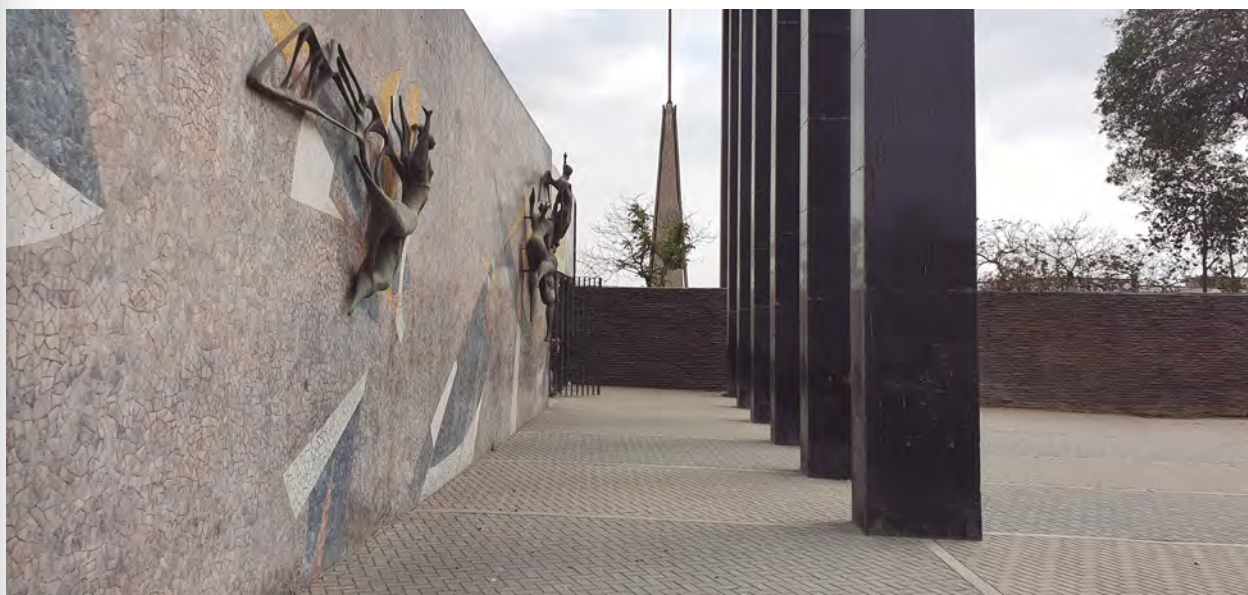
7. Vista frontal del pórtico. Se puede notar la ausencia
de la frase original sobre los ángeles en vuelo.

8. Espacio intermedio del pórtico.

Fotografías de Sharif S. Kahatt, 2019.



7



8



CENTRO CÍVICO, ADMINISTRATIVO Y COMERCIAL DE LIMA

GARCÍA BRYCE, LLONA, CÓRDOVA, CROUSSE, MÁLAGA,
NÚÑEZ, ORTIZ, PAÉZ, PÉREZ LEÓN & WILLIAMS



Taller

Esta sección de **A14** difunde investigaciones y proyectos que surgen de las aulas de Arquitectura PUCP, producto del interés de los estudiantes y las cátedras frente a los problemas de la realidad nacional y con el compromiso de mejora asumido permanentemente por la Universidad en su conjunto. En estos proyectos de fin de carrera (PFC) se busca visualizar nuevas realidades para la ciudadanía, espacios y edificaciones e infraestructuras que mejoren claramente las condiciones ambientales y sociales. Bajo la premisa de presentar proyectos relevantes y de interés público para la sociedad actual, en las siguientes páginas se presentan dos proyectos en condiciones distintas. El primero, en el emporio industrial de Gamarra, al que se busca dotarlo de una nueva infraestructura que responda a las actuales demandas sociales e industriales de la zona; el segundo, en la Amazonía, proyecta un parque metropolitano en la ciudad de Iquitos, mediante el cual se pueda recuperar un lugar para contemplar el ciclo de vida y la naturaleza, con base en los saberes y valores ancestrales de la localidad.

1. Edificio El Porvenir
Fátima Ugarte

2. Revitalizador cultural amazónico
Paolo Marinelli

Edificio El Porvenir

Centro de Innovación y Aprendizaje de Confección en Gamarra

Fátima Ugarte

Gamarra, centro de la industria textil y de confección más poderoso del Perú, es un gran emporio comercial que funciona de día, mientras que de noche se convierte en un hueco deshabitado, en pleno centro de Lima. Aun así, existe vida de barrio dentro y alrededor.

El barrio más próximo a Gamarra es El Porvenir, construido en 1943, cuando el Mercado Mayorista generaba oportunidades de trabajo. En 1972 se emprendió el Programa de Renovación Urbana de El Porvenir, a cargo del arquitecto Miguel Alvarino, quien tomó una nueva posición respecto a la clase obrera al diseñar departamentos familiares, cuando inicialmente habían sido pensados para solteros. A esta batalla contra el hacinamiento y la tugurización en El Porvenir se sumó la formalización de un *fenómeno informal*: sacar las escaleras hacia la calle, colocándolas como principal fachada de la nueva intervención. Con esto no solo se logró más espacio para redistribuir los departamentos, sino que se mejoró la calidad del espacio público. Alvarino diseñó una fachada histórica, que dio el carácter arquitectónico brutalista característico de la etapa moderna en el Perú, pero también terminó rediseñando un edificio que representó el crecimiento de la clase obrera migrante en Lima en los años 1970.

En la actualidad, y durante los últimos cuarenta años, el entorno de este edificio multifamiliar ha sido absorbido por la lógica comercial de Gamarra: los habitantes venden sus viviendas para darles un uso comercial y así generar más ganancias.

En paralelo, Gamarra debe de mejorar continuamente su productividad y competitividad; por eso, se necesita un espacio que reúna a sus principales usuarios, un lugar donde enseñar, innovar y capacitar sobre la industria que caracteriza a la zona. Propongo un Centro de Innovación y Aprendizaje de Confección en la cuadra donde se ubica el edificio El Porvenir, con la intención de representar en él la nueva coyuntura que vive Gamarra, así como lo hizo Miguel Alvarino en el proyecto hace cuarenta años.

El objetivo del proyecto es diseñar una contrapropuesta a los parámetros por los que se rige Gamarra; un edificio que alcance la misma área que uno típico, pero con un mejor planteamiento de diseño e incluyendo el uso de la vivienda, con la posibilidad de construir más de doce pisos a cambio de espacio público. Para diseñar la propuesta se asume el mismo orden de distribución de un edificio típico de Gamarra: tiendas, depósitos, talleres de confección, y más depósitos. Orden basado en el ciclo de fabricación de una prenda de vestir.

Como forma, se plantea una continuidad en la parte superior del edificio El Porvenir, sin tocarlo y sin que la nueva edificación —que se apoya en la existente— compita en altura. Como proyecto que quiere representar la etapa de crecimiento comercial, es importante que se diseñe como un edificio al que todos puedan acceder; por eso, se pretende que la primera planta sea pública. Finalmente, se completa la altura suficiente, lo que le da el carácter industrial, en coherencia con el entorno.

En la primera etapa del edificio El Porvenir, su uso estaba confinado a sus cuatro paredes. Como segunda etapa, sacando las escaleras de acceso a la vía pública, Alvarino planteó la experiencia de sentirse parte del edificio, aunque uno no viviera en él. Como tercera etapa, los usos privados del proyecto pasan a formar parte de los usos públicos del mismo, porque desde la plaza —nivel cero— se puede ver lo que sucede en el interior del edificio, y viceversa. Así, el proyecto no solo termina siendo la conclusión de la intervención en la cuadra, sino también la entrega definitiva del uso privado al uso público, al incorporar el uso de la vivienda, para que sea un modelo de próximos proyectos que se diseñen en Gamarra.

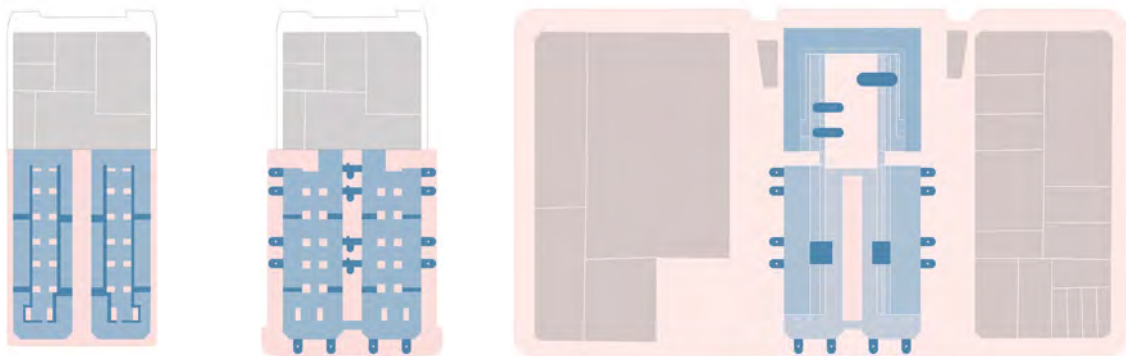
Fátima Ugarte Joya. Arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Perú, obtuvo su diploma con mención sobresaliente. El presente trabajo lo desarrolló en el Taller de PFC dirigido por la arquitecta Mariana Leguía, que propone el reciclaje de edificios como respuesta a la creciente densidad de la ciudad de Lima.



1



2



3



4



5



6



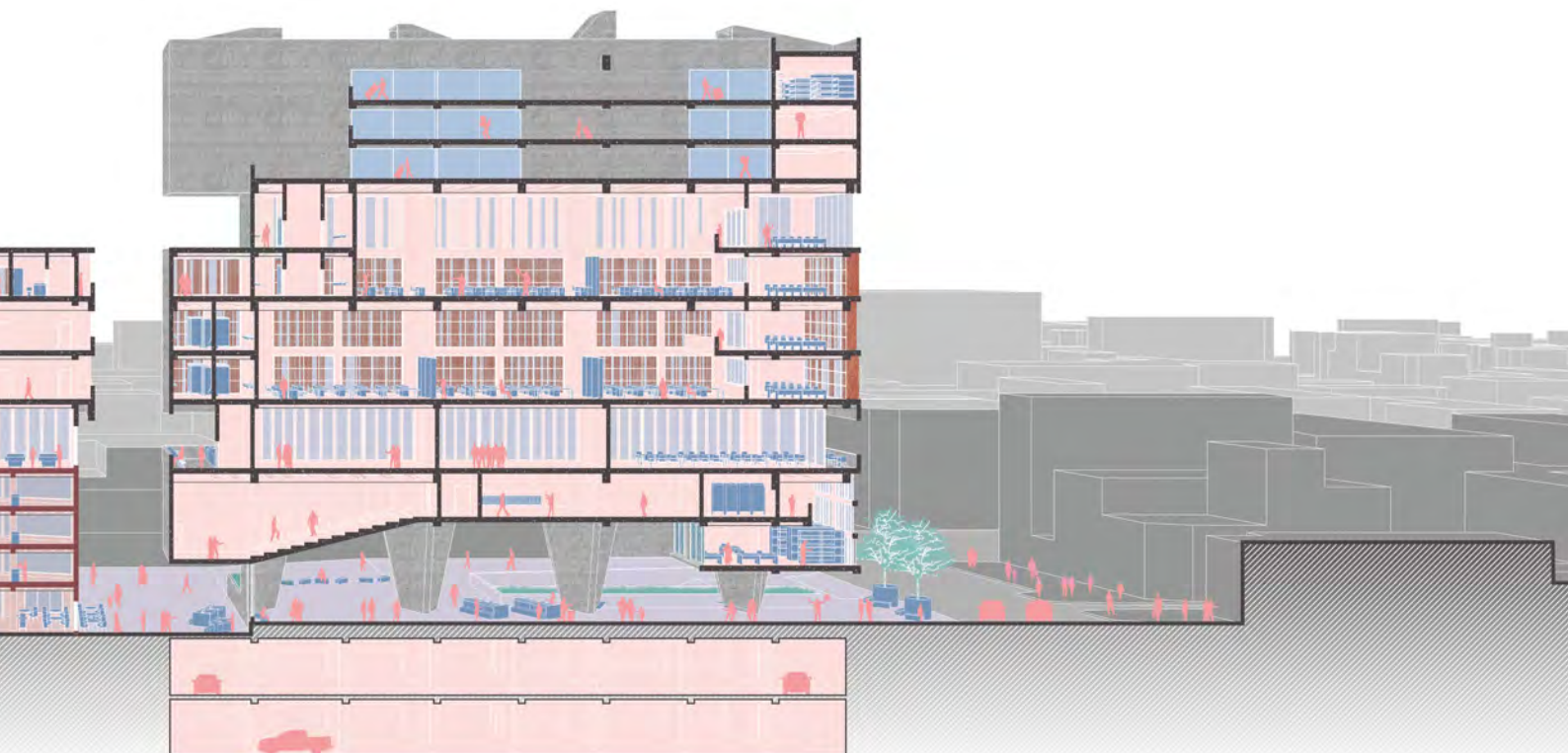
7

1. Vista aérea del proyecto.
2. *Collage* de atmósfera, espacio público del proyecto.
3. Diagramas de etapas de diseño del edificio El Porvenir (1943 / 1975 / Propuesta).
4. Corte transversal del proyecto.
5. *Collage* de atmósfera de talleres de confección.

6. *Collage* de atmósfera del edificio El Porvenir.
7. Corte longitudinal del proyecto.
8. Vistas del proyecto emplazado en el contexto.
Arriba: los talleres y la calle lateral. Abajo: la plaza interior y la plaza en el techo del edificio El Porvenir.



8



Revitalizador cultural amazónico

El ciclo anual ecológico como recurso de diseño

Paolo Marinelli

En el transcurso de la historia, los nativos amazónicos centraron su forma de vida en un detallado conocimiento no solo de los aspectos estructurales de la naturaleza y su clasificación, sino también de su dimensión dinámica, relacional y utilitaria, todo ello ordenado en un período anual. Tales conocimientos se establecen como uno de los principios ecológico-culturales fundamentales de los nativos amazónicos, llamado *ciclo anual*.

Tanto esta manera de entender el territorio como su conocimiento detallado se han visto amenazados, en los últimos años, por un desarrollo urbano basado en un modelo de ocupación exógeno, instalado de manera improvisada, sin que haya sido generado por la dinámica territorial y sin involucrarla, con lo que se ha convertido en un agente de desterritorialización.

El territorio ha sido alienado de su memoria social: se reduce al registro físico, superficial y estático de una realidad territorial compleja y cambiante, desde los puntos de vista natural y cultural. Esto trae como consecuencia la reducción de recursos y de servicios ecosistémicos, la pérdida de valores culturales y, en muchos casos, la emigración y desaparición de las propias comunidades. Iquitos, la principal ciudad amazónica del Perú, no es una excepción. A pesar de que aproximadamente el 80% de la población iquiteña es nativa o descendiente de nativos amazónicos, una errónea representación folclórica es lo único que se mantiene como su forma de expresión cultural.

El proyecto formula nuevas alternativas que, dejando de lado planteamientos utópicos de retorno a tiempos pasados, intentan reencauzar el proceso de desarrollo urbano incorporando el rol protagónico que les corresponde a las comunidades nativas y mestizas que habitaron y habitan la Amazonía. Esto nos permite proponer un modelo de desarrollo urbano sostenible, que preserva y difunde los valores ambientales, culturales y sociales del territorio, partiendo de entender, preservar y adaptar el conocimiento, la identidad y la cultura territorial amazónicas a un desarrollo ahora urbano.

El proyecto se establece en el antiguo aeropuerto de Iquitos, fundado en 1945 a vistas de la Segunda Guerra Mundial e incluso empleado en movilizaciones militares contra los nativos amazónicos. Actualmente en desuso, el lugar ofrece la posibilidad de revitalizar y revalorizar la cultura nativa amazónica a partir de una regeneración urbana que utilice el ciclo anual como principal recurso de diseño urbano y arquitectónico. Su posición estratégica, en contacto con el centro de la ciudad y la periferia natural, permite su desarrollo como espacio de oportunidad para esta nueva metodología de diseño.

Planteándose como un nuevo parque metropolitano e inicio de una red de espacios de regeneración urbana en toda la ciudad de Iquitos, se proyecta a partir de cuatro sistemas: de bordes, ecohidrológico, de conexión y de equipamiento. Cada sistema se diseña a partir de lineamientos formulados desde un ciclo anual generado mediante la investigación de los elementos que lo componen, a fin de adaptar el ciclo tradicional a la vida urbana y responder a la problemática existente en Iquitos. De este modo se introduce a la ciudad la realidad compleja y cambiante del territorio, generando espacios de cambio constante a lo largo de un ciclo anual. La cultura aparece revalorizada como un recurso para el desarrollo urbano.

Paolo Marinelli Tagliavento. Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica del Perú, obtuvo su diploma con mención sobresaliente. El presente trabajo se desarrolló en el Taller de PFC dirigido por el arquitecto Luis Rodríguez Rivero, centrado en desplegar el potencial creativo. Además, se planteó en el marco del proyecto de investigación «Sistema constructivo con estructura de madera y cerramiento de tierra alivianada» (2018-2020), financiado por Concytec, Fondecyt y la PUCP, y llevado a cabo por el grupo de investigación Centro Tierra, con asesoría de los arquitectos Martín Wieser, Silvia Onnis y Giuseppina Meli.



1

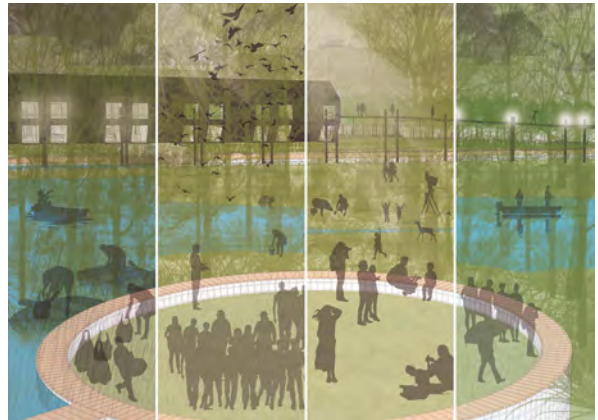


2

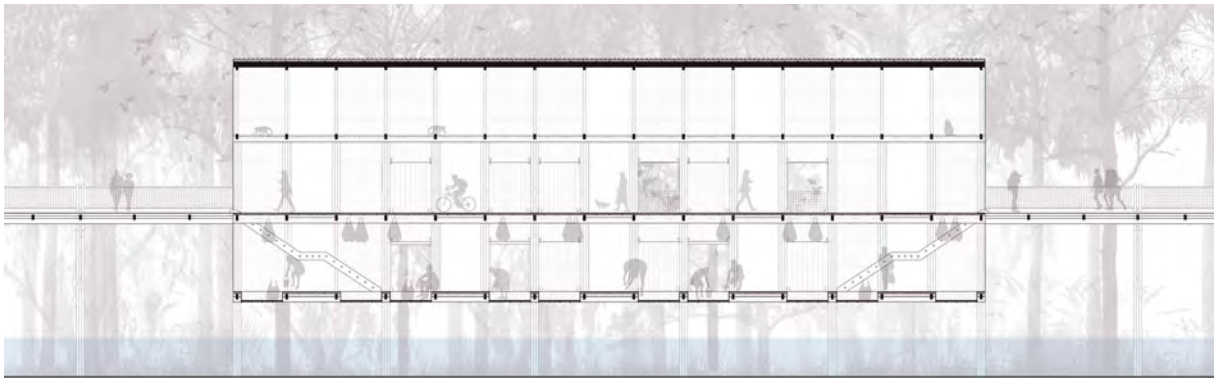




4



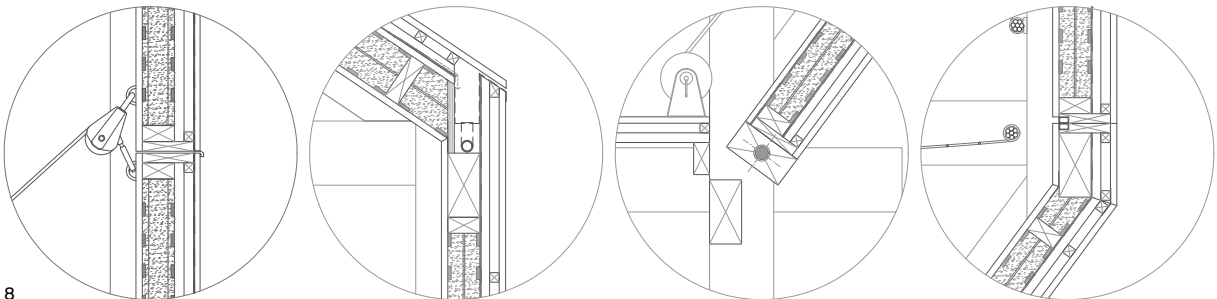
5



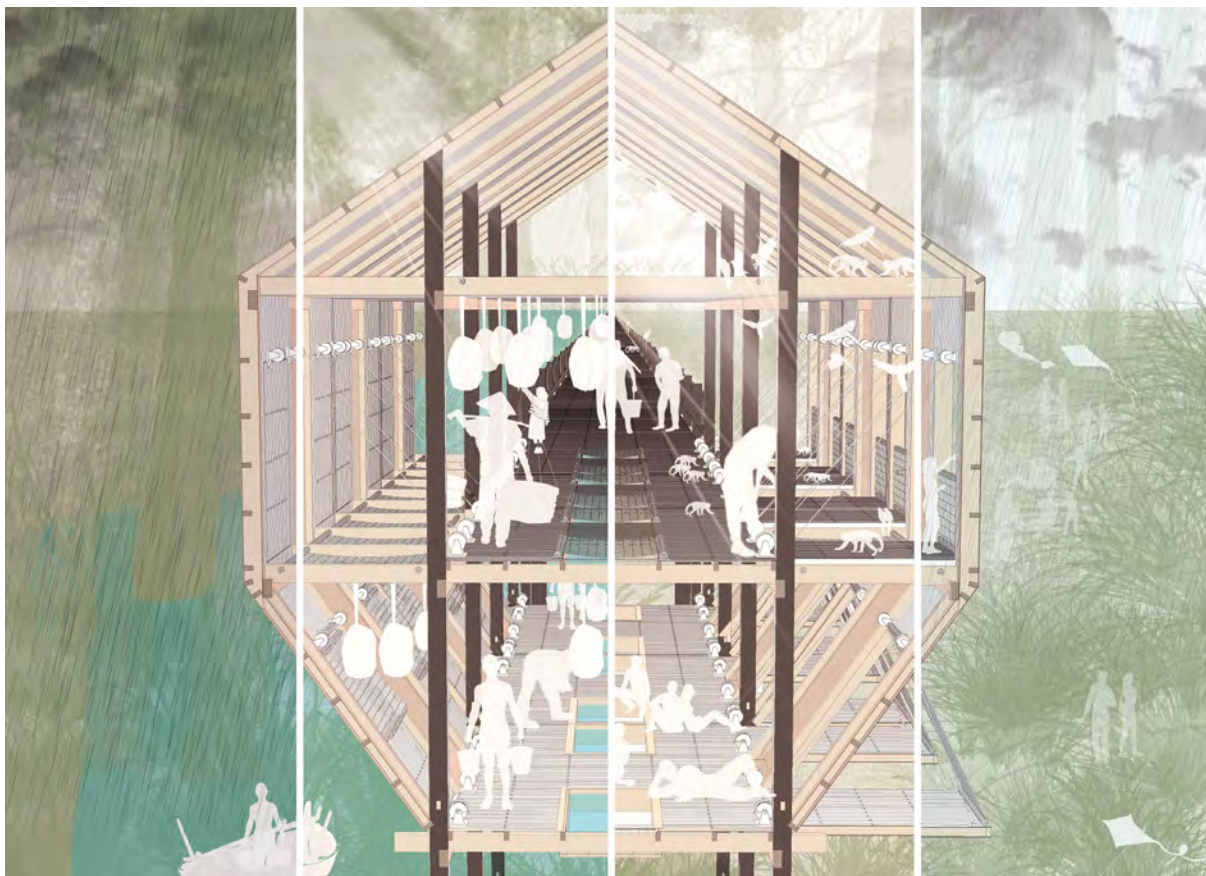
6



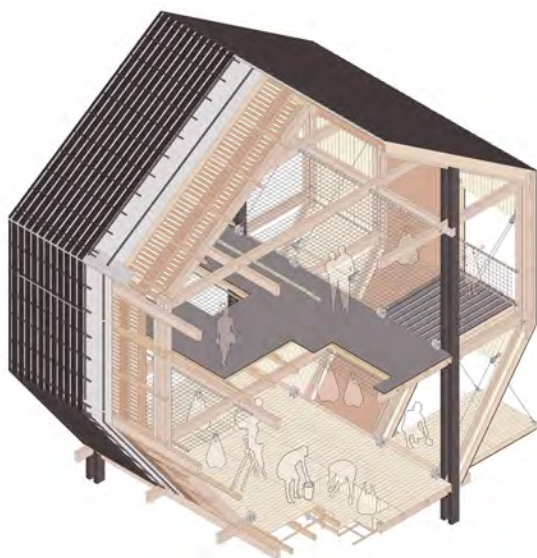
7



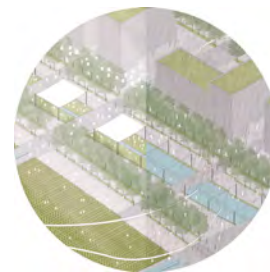
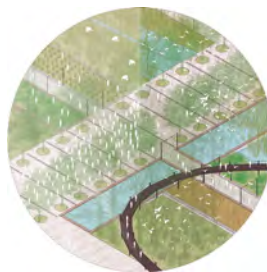
8



9



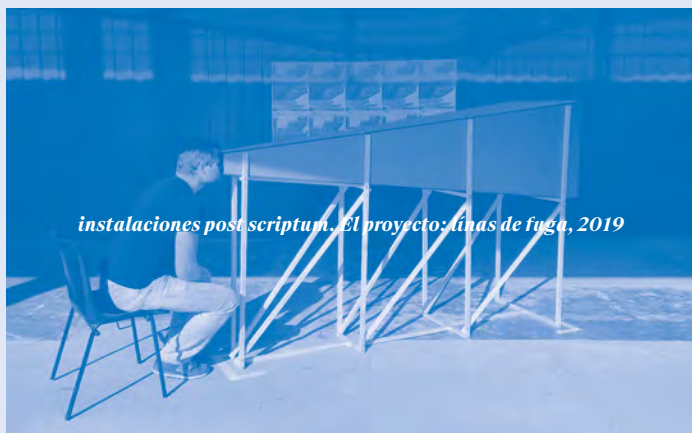
10



11

1. Master Plan, escala metropolitana. Ciudad de Iquitos.
2. Master Plan del nuevo parque metropolitano.
3. Cuatro sistemas de ordenamiento.
4. Vista en el borde del proyecto.
5. Vista al interior del proyecto. Bosques generados.
6. Corte típico de módulo productivo.
7. Elevación típica de módulo productivo.
8. Detalles constructivos del módulo productivo.
9. Vista interior del módulo productivo.
10. Isometría constructiva del módulo productivo.
11. Isometrias de situaciones cambiantes.

Claudio Cuneo Vincent Juillerat



post scriptum*

↑ El texto de Vittorio Gregotti y los tres siguientes fueron incluidos en la instalación que se montó en la facultad de Arquitectura PUCP para difundir los textos teóricos compilados para el conversatorio de la segunda edición de post scriptum*.

La segunda edición de *Post Scriptum** se enfocó en la noción teórica del proyecto. Arquitectura PUCP invitó a los profesores a reflexionar sobre un texto de Vittorio Gregotti que menciona elementos esenciales del proyecto, tales como el proceso, el progreso, las contingencias, la relación con la historia, la proyección hacia el futuro y el método. Los textos y el conversatorio *Post Scriptum*: líneas de fuga* concentraron su atención en el desglose del proceso proyectual y en evidenciar los mecanismos que articulan sus innumerables variables en una compleja ecuación.

Los participantes especularon sobre el acto de proyectar: su dimensión racional pero también subjetiva, su dimensión metodológica pero también gestual, su maduración hasta la mayor postergación posible antes de la aparición de la forma. Se discutió sobre la lógica conceptual de una grilla densa, ortogonal o rizomática, para manejar las variables del proyecto, con el desafío de conectar los puntos de la grilla y encontrar líneas guías para orientar las decisiones hacia un todo coherente.

Gregotti afirma en su texto que «el acto de proyectar nunca se daría en la arquitectura como algo puramente técnico-instrumental, sino que al mismo tiempo construiría la crítica al presente y el horizonte de su reorganización». Pero es sintomático de nuestra época que este «horizonte» o punto de fuga haya estado virtualmente ausente de las discusiones o de los textos, y que los panelistas se enfocarán sobre todo en el *cómo hacer* del proyecto. Pero ¿qué hay del *por qué*, del *para qué*? La ausencia de una gran estructura narrativa en la arquitectura contemporánea facilita una postura pragmática y singular sobre el proyecto. ¿Quizá sea necesario otro debate, cincuenta años después de las propuestas de Superstudio, Archizoom, Haus Rucker-co o Utopie, para discutir si la dimensión crítica, política y utópica del proyecto se ha vuelto un tabú? ¿O quizás ya quedó obsoleta?

Vittorio Gregotti

Las razones críticas del proyecto^[uno]

Por lo que hace a la arquitectura, en este último medio siglo ha sido particularmente activa la reflexión acerca de la noción de proyecto. Se trata de una crítica (pienso sobre todo en los escritos de Massimo Cacciari) que carga el acento sobre la solidaridad que en los dos últimos siglos ha vuelto a conectar las palabras *proyecto*, *producción* y *progreso*, solidaridad que, por lo demás, se opone al otro significado de la palabra *proyecto* en tanto proyección, impulso, fuga de una situación y, por tanto, su crítica, su deconstrucción, su cuestionamiento; en lo esencial, la idea de liberación del presupuesto al final de la construcción de una nueva comprensión, incluso de una nueva constitución ontológica.

Según esta concepción, en esencia, el acto de proyectar nunca se daría a la arquitectura como algo puramente técnico-instrumental, sino que al mismo tiempo construiría la crítica al presente y el horizonte de su reorganización.

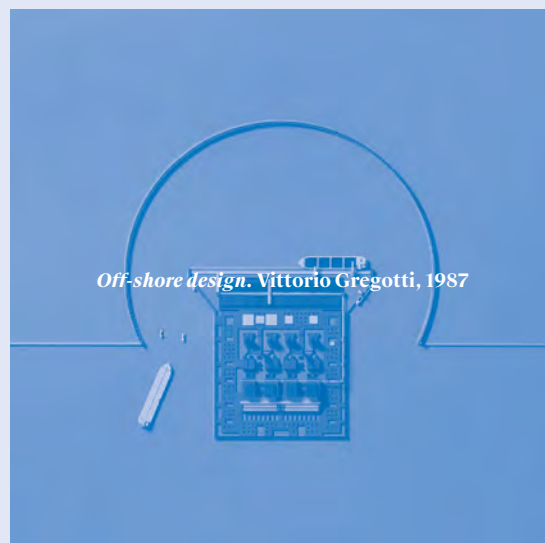
El contenido de la noción de proyecto oscila, pues, entre los significados opuestos de dominio y de liberación, de control y de despliegue de las diferencias, de previsión y de predicción, de la apertura al devenir o de su planificación.

Por tanto, el proceso de construcción de la arquitectura a través del proyecto puede considerarse como una forma absolutamente particular de procedimiento del pensamiento. La principal dificultad para describir sus características y su especificidad proviene de la constante participación que en dicho procedimiento tienen fuentes de conocimiento y procedimientos de pensamiento distintas y a veces opuestas, lo mismo en lo tocante a las referencias que a los niveles, como, por ejemplo, la observación científica o la comprensión empática, la inspiración, la tradición, la memoria, etc.

El hecho de que luego el pensamiento cognitivo científico-técnico, con toda su creciente importancia, haya afirmado hace ya muchos años su propia naturaleza de hipótesis, de conjetura provisionalmente mejor adaptada para resolver y explicar un grupo de problemas, produjo sin duda un acercamiento entre procedimientos científicos y procedimientos creadores a través de sus formas análogas de pensamiento interactivo y no deductivo.

La racionalidad científica en general,

^[uno] Del libro *Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación*. Editorial Península/Ideas. 1993.



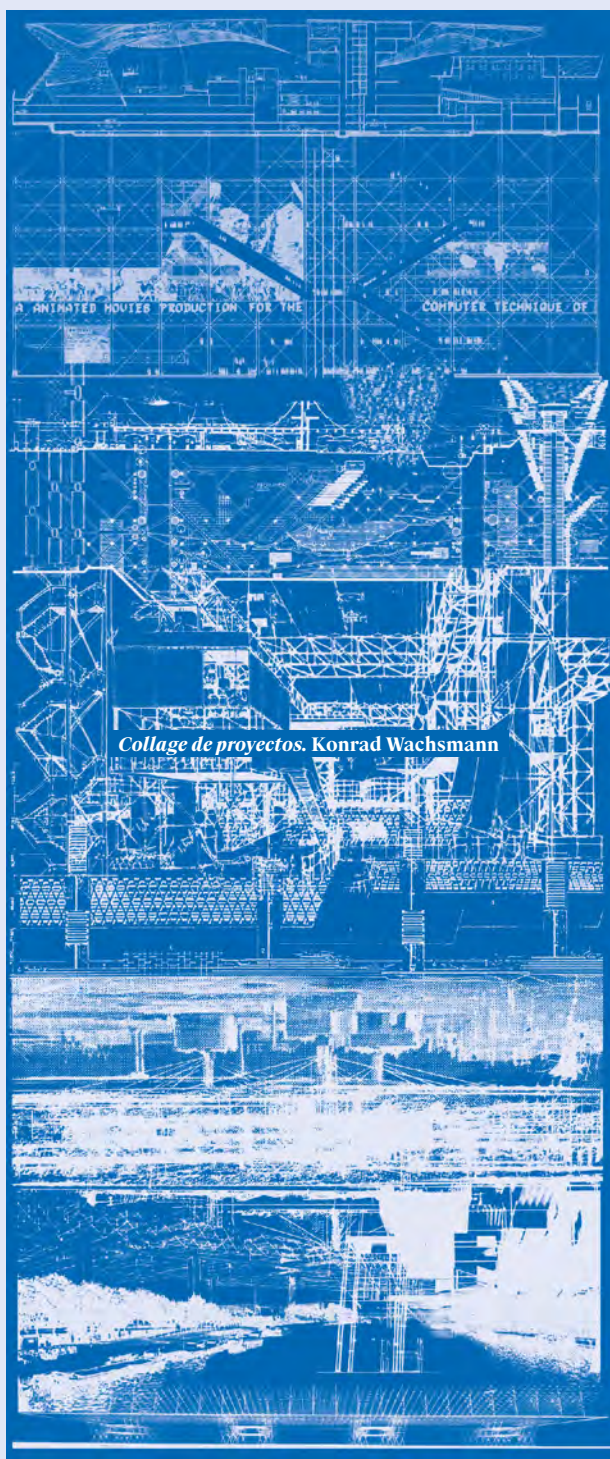
Off-shore design. Vittorio Gregotti, 1987

↑ Maqueta del proyecto de Gregotti incluido en la muestra *The Invention of Territory* en el Centro Pompidou en 2016.

como sabemos, ha ejercido una importante influencia en los procedimientos creadores de este último siglo, ya como modelo formal, ya como modelo metodológico.

Naturalmente, con este discurso nos acercamos a la hipótesis según la cual un hecho arquitectónico también es un problema de conocimiento, no tanto como recolección de elementos empíricos para su construcción, como en calidad de algo nuevo que con su mera presencia desplaza, interpreta y reorganiza el sistema de conjunto del conocimiento y su teoría. Sin embargo, es evidente que el conocimiento no es el problema central de la arquitectura y que no define la eventual especificidad de su enfoque.

Las diversas formas de pensamiento que anteriormente he citado parecen permanecer en suspenso en los procedimientos arquitectónicos, como partículas mezcladas, pero reconocibles en la diversidad de su naturaleza. Se podría proponer la hipótesis de que precisamente esta oscilación de métodos no homogéneos constituye la naturaleza específica



↑ Compilación de proyectos futuristas del arquitecto modernista y humanista Konrad Wachsmann en la web *wazeone*.

del procedimiento del pensamiento proyectual en arquitectura, y que el predominio de alguno de estos elementos sobre los demás, o, mejor, la diversa jerarquía entre ellos, se constituye como material de la diversidad de las soluciones arquitectónicas.

Sin embargo, es evidente que esta explicación solo satisface en negativo la cuestión de la especificidad del pensamiento proyectual.

Naturalmente, sería posible abordar la cuestión de esta forma especial del pensamiento que es el proceso de construcción del proyecto de arquitectura únicamente desde el punto de vista de la «tarea de la fundación de la diferencia»; sin embargo, yo creo que si bien esto es posible, tal vez, desde el punto de vista de otros procesos creadores, el de la arquitectura lleva implícita la condición de construir, a partir de materiales del presente, objetivos, localizaciones, técnicas y condiciones presentes, lo que de algún modo no está presente.

Como es sabido, hay interpretaciones que tienden a convertir la noción de diferencia no ya simplemente en un proceso de liberación respecto del tiempo de la historia y respecto de la voluntad de potencia científico-técnica, sino en el fundamento mismo de una conciencia capaz de pensar lo distinto como necesario.

Pero esto no significa «conciencia libre respecto del ser útil» o, en todo caso, libre de toda confrontación con la experiencia empírica, sino intento de esclarecimiento y descripción propio de los conflictos de la condición presente, descripción que, para transformarse en proyecto, debe constituirse como fundación de la diferencia, es cierto, pero sin la pretensión de proponer con ella una solución definitiva a tales conflictos.

La fundación de la diferencia, por tanto, no solo no es simple tentativa de escapar al tiempo de la precariedad y de la pobreza, sino que tampoco es propuesta de racionalidad global, hoy completamente irreconocible. Antes bien, la diferencia como valor se presenta en el proceso creador como defensa de su pensabilidad misma por medio de la razón crítica que interviene sobre lo existente.

Para volver, directa y tal vez legítimamente, a la cuestión de la arquitectura, esto significa que la fundación de la diferencia no es ni lo nuevo con su pretensión de nuevo comienzo, ni la utopía estética, sino que es la condición para que la arquitectura pueda expresar una verdad limitada y específica. Es decir, creo que la fundación de la arquitectura y de su proyecto solo es posible si se abandona el lenguaje del anuncio y el de la posesión científico-técnica, solo por la vía del desciframiento, de la construcción crítica y de la atención concentrada.

Como es fácil de advertir, estas reflexiones parecen abarcar toda connotación de proyecto, ya sea en tanto simple respuesta a las condiciones, abandono a la fatalidad de su existencia, ya sea en tanto

«[...] la fundación de la arquitectura y de su proyecto solo es posible si se abandona el lenguaje del anuncio y el de la posesión científico-técnica, solo por la vía del desciframiento, de la construcción crítica y de la atención concentrada».

determinación y previsión de futuro, si bien no en forma de predicción, es decir, de fijación, por medio de lo arquitectónico, de puntos de referencia absolutamente discontinuos. Una vez más, como veremos mejor más adelante, previsión y predicción son formas posibles de dos aspectos del acto de producir a partir de una condición y de la liberación respecto de ella.

En cambio, parecería en todo caso que, en el marco de la ideología hipermoderna, y desde el punto de vista de la posesión, el anuncio y la fundación de la diferencia, la noción de proyecto se hallara prisionera del presente bajo la forma «de aquella esencia ornamental de la cultura», a la que ya me he referido, y de la interpretabilidad infinita de esta misma esencia, de la que he escrito —soy consciente de ello— no está del todo exento.

Pero si esta condición fuera completamente verdadera, la interrogación en torno a las modalidades del hacer arquitectónico debería restringirse a sus simples eventualidades y, por tanto, a lo posible y lo contingente: mejor aún, a todas las posibilidades y todas las contingencias.

En tanto material preeminente del proyecto y su contenido principal, la eventualidad debería afirmar la pretensión de convertirse en naturaleza específica del procedimiento proyectual, disponible a todo tipo de razón y de conocimiento, con tal de que no sea constitutivo de horizonte alguno ni de ningún tipo de conclusión en torno al caso específico.

Antes esta situación, la arquitectura reacciona en sentido conservador en busca de un fundamento, ya sea imaginario, ya sea fundado tan solo en la ilusión de la seguridad estética de las tradiciones y de la historia como legitimación. Pero, por otro lado, puesto que las mismas tradiciones sobre las cuales se fundan principios, modelos e ideologías han debilitado poco a poco su capacidad para construir órdenes por encima de los casos reales, las condiciones específicas surgen cada vez más como los únicos elementos posibles

sobre cuales fundar el proyecto.

Los intentos de legitimación a través de la tradición y de la historia, que deberían ser las armas principales de la conservación, a menudo son, por el contrario, el producto de la misma transitoriedad hipermoderna que las ha engendrado y luego trastocado gracias a su propia transformación en mito, transitoriedad que se ha vuelto reconstrucción cíclica de muchas tradiciones. Por otra parte, también las condiciones específicas se han convertido a menudo en simulacro de la realidad y de la necesidad y en estos casos han reducido el proyecto a pura respuesta, respuesta que no puede prescindir de atrapar a su vez las imágenes del propio hacer en el sistema, ya denso e intercambiable, de reglas y símbolos de aquellas mismas tradiciones.

A esta altura vuelve a presentarse el tema de la que, tal vez inadecuadamente, llamo razón crítica, una razón crítica de signo ampliamente contractual como procedimiento insustituible para constituir unos criterios de selección que impidan que en todo proyecto se precipiten todas las posibilidades y lo lleven a extraviar el sentido y la necesidad de la verdad específica.

Se trata de la capacidad para precisar a fondo la cuestión relativa a la formulación de hipótesis en torno a la ausencia de las relaciones transformadoras que la misma induce. La presencia de estas posibilidades de transformación es, pues, la presencia del mundo empírico circundante en tanto material insustituible respecto del cual se ha de establecer la distancia que ocupará la construcción de la arquitectura, cuya cualidad coincide con la profundización y la articulación de aquella distancia misma.

↓ En la muestra *What is radical today* en The Royal Academy of Arts, Baumann reemplaza los parlamentarios por flores y árboles como fuente de inspiración para actuar en nuestra era de incertidumbre política y cambio climático.



Fabrizio Foti

El proyecto y la búsqueda de una síntesis

«La arquitectura presenta entonces la forma de caracteres organizados por medio de un proyecto que pone en marcha una serie de disposiciones con un objetivo y una conclusión, pero esta debe apartarse de dicha conclusión para pre-decir aquello que hoy no puede ser dicho de ningún otro modo» (36).^[uno]

Con estas palabras, en su colección de ensayos cortos titulados *Dentro l'Architettura*, Vittorio Gregotti interpreta sintéticamente el papel predictivo del proyecto en la construcción de la arquitectura. En el primer capítulo del libro, «Conservación y modernidad», Gregotti investiga las razones que connotan la disciplina del proyecto arquitectónico, en su característica intrínseca de decodificar deseos, pensamientos, intenciones y procesos, para prefigurar escenarios. Estos motivos se colocan en las intersecciones de una «cuadrícula de selección» (30) conformada por renunciaciones y preferencias, para evitar los riesgos de «perder el sentido y la necesidad de una verdad específica» (30). Son, por lo tanto, razones críticas suficientes para investigar en profundidad la esencia del acto que transforma la realidad. Esta cuadrícula de valores de referencia abstrae las razones del proyecto de las contingencias específicas, estableciendo una distancia en el pensamiento sobre el proyecto, entre sus rasgos generales y ontológicos, y aquellos temporales y personales, o puramente científico-técnicos pertinentes al programa y la construcción. Nos interesa profundizar sobre la argumentación de Gregotti en lo que concierne a los fundamentos disciplinarios del proyecto, y que podríamos ubicar en esa cuadrícula ideal que le da una estructura reconocible a la razón crítica.

Intentaré ahora elaborar mi punto de vista y definir los contenidos de la cuadrícula, con la premisa de que la elección de profundizar en este tema —y, por ende, mi interpretación— es la consecuencia de una suposición metodológica, fruto de un sentimiento crítico personal.

El contenido de la cuadrícula se puede interpretar como la base que radicaliza las particularidades y los problemas de la construcción, apuntándole a

^[uno] Las citas provienen del texto de Vittorio Gregotti (1991), *Dentro l'Architettura*. Turin: Bollati Boringhieri. Aparece entre paréntesis el número de la página correspondiente.



↑ Dibujo con bolígrafo sobre papel, 2016

la raíz ontológica del sentido de construir. La necesidad del ser humano de hacer realidad su propio *hábitat* ideal, mediante una obra de artificio, se refleja en los cambios irreparables y permanentes de la situación existente de un sitio; modificación que es una acción de contraste y de conflicto con la naturaleza. En esta condición de necesidad del ser humano de transformar la naturaleza a su medida —de domesticarla—, el proyecto aparece como la predicción de aquella «figura

organizada» capaz de responder a las necesidades de refugio, dominio y control, que representan una diferencia entre las formas de habitar en la tierra y la naturaleza misma, en la que el ser humano se siente ajeno. El proyecto, bajo esta perspectiva, representa la transcripción de un proceso de pensamiento que pone en orden esa cuadrícula de valores, dándole vida a la figura organizada.

En el acto de crear el artificio, lo que el ser humano prevé, proyectando en el presente la idea del después mediante el proyecto, responde a la necesidad de vivir dándole respuesta a tres preguntas esenciales: cómo mediar con el terreno creando la primera horizontalización; cómo elevar para construir el espacio; y, basándose en ese primer acto de mediación, cómo cerrar hacia el cielo para completar la obra del refugio. A la primera pregunta, el ser humano responde con la creación de un cimiento, que abstrae en el plano horizontal y en su espesor las accidentalidades naturales del suelo, simbolizando la toma de posesión del sitio; a la segunda pregunta, el ser humano responde con el cuerpo del edificio, que condensa en sí mismo la resolución del confinamiento vertical del espacio y la distinción entre lo que está adentro y lo que está afuera; a la tercera pregunta le corresponde la coronación del techo del edificio, que completa la construcción del espacio y el refugio respecto a los imprevistos que la naturaleza manifieste desde el cielo. Al darse cuenta de estos tres hechos primarios de la construcción, el ser humano resuelve la necesidad de control de la medición, de la relación con el sitio, del horizonte, del espacio y de los fenómenos relacionados con la realización del artificio —luz, materia, colores, clima y otros—.

En general, por lo tanto, el proyecto responde ante todo a preguntas específicas de la disciplina que se relacionan con las razones principales del habitar y que ponen en funcionamiento innumerables e inevitables relaciones con la naturaleza, el clima, el paisaje, el medio ambiente, el contexto, la ciudad, el territorio, la construcción y la técnica, lo antiguo y la tradición, el arte, etcétera.

Junto con esta cuadrícula de preguntas fundamentales se encuentran las preguntas del programa contingente, que introducen en el proceso de generación de ideas condensado en el proyecto elementos de excepción, singularidad y diferencia. Aquí el juego se complica, porque ahora está claro que la distinción entre fundamentos permanentes y contingencias temporales introduce una mayor complejidad en el proyecto. Pero el proyecto tiene la tarea de acumular todas esas preguntas y muchas otras en la cuadrícula imaginaria de condicionamientos, para luego trascenderlas en una síntesis. Una síntesis que no es simplemente una respuesta didascálica a una lista,

«El contenido de la cuadrícula se puede interpretar como la base que radicaliza las particularidades y los problemas de la construcción, apuntándole a la raíz ontológica del sentido de construir».

sino más bien un tomar distancia de la misma con una abstracción radical y profunda de la totalidad de las preguntas. Una síntesis autorreferencial capaz de responder en términos generales, autónomos y unitarios a una constelación heterónoma de condicionamientos. En mi opinión, dicha síntesis encuentra la sustancia capaz de generar en el proyecto la prefiguración del cambio en una «figura organizada» con sentido, si es una Idea la que la lidera todo. La idea es ese fruto logrado y maduro del pensamiento transmisible. Una idea de arquitectura, *a priori*. Esa idea que encontramos en la esencia de la historia de la arquitectura: reconocible en la abstracción tipológica y en la representación del principio que vincula con exactitud la estructura con la forma en Mies; o en la arquitectura como un hecho plástico, pictórico-escultórico del «juego correcto, riguroso y magnífico de volúmenes ensamblados bajo la luz» de Le Corbusier; o en la interpretación ideológica radical de la construcción como protección y refugio del espacio colectivo de Mendes Da Rocha. Todas estas ideas, que impulsan el diseño arquitectónico a un cambio de lo que es, hacia algo nuevo que nunca ha sido, que cambia para siempre la realidad, pero que a la vez representa todo aquello que siempre ha sido y que siempre será: «El diseño en esencia nunca se daría para la arquitectura, según esta concepción, como puramente técnico-instrumental, sino que constituiría al mismo tiempo la crítica del presente y el horizonte de su organización» (28).

Sandra Barclay

El proceso proyectual

Vittorio Gregotti, en el capítulo «Las razones críticas del proyecto» de su ensayo *Desde el interior de la arquitectura*, hace referencia a la forma muy particular de procedimiento del pensamiento al referirse al proceso de construcción de la arquitectura a través del proyecto. Gregotti afirma que la «*racionalidad científica* ha ejercido una importante influencia en los procedimientos creadores de este último siglo» (1993: 30, cursivas agregadas). Para entender el concepto resaltado, me parece útil una cita de Luz María De-Regil:

De acuerdo con Casanueva, la racionalidad científica está constituida por tres aspectos: la *episteme* (saber), la *phronesis* (sabiduría práctica) y la *techne* (técnica o saber hacer). El primero se refiere a los elementos conceptuales de la ciencia, a la inferencia de teorías elaboradas a partir de factores lógicos y/o empíricos sin que influyan otros elementos contextuales. En la *episteme* la inteligencia es el único instrumento para generar un marco conceptual que explique la naturaleza y permita derivar teorías que la expresen. En cambio, con la *phronesis* los factores contextuales cobran importancia; las teorías ya no son universales, sino que están impregnadas de valores locales, históricos o emocionales. Aquí, la razón es necesaria pero no suficiente para entender la realidad. Por último, la *techne* se refiere a las habilidades prácticas que permiten modificar o manipular objetos o los conceptos relacionados con una teoría determinada (2008: 524).

Podemos tratar de confrontar esta definición de la racionalidad científica en el campo de la arquitectura, para definir el *proceso proyectual*.

El primer aspecto, el *saber*, tiene que ver con el bagaje cultural. Para un arquitecto, formarán parte de este bagaje aquellos conocimientos universales y lecturas que nos permiten entender que detrás de toda buena arquitectura hay ideas y conceptos. Igualmente, aquellos documentos gráficos que nos permiten entender un proyecto y sus ideas; entender que esas ideas son transmisibles y que se aprende de los referentes, de los maestros. Se incluyen también, en

«En cuanto al *tiempo*, desde su dimensión práctica, podríamos hacer alusión a Le Corbusier, al tratarse de una “búsqueda paciente”, un proceso de maduración, lo que nos hace verlo como un aliado».

nuestro bagaje, las experiencias espaciales memorables en lugares y edificios de calidad.

El segundo aspecto, la *sabiduría práctica*, implica estar a la escucha del contexto, de lo local, del clima, del lugar, pero también de lo imprevisible. Este elemento hace que no podamos repetir fórmulas aprendidas y que, en cada proceso, en cada proyecto, las razones y decisiones sean muy particulares y específicas. Muchos conceptos del proyecto del Edificio E, el Aulario para la Universidad de Piura (UDEP), por ejemplo, responden a este segundo aspecto:

- Ante el requerimiento específico del cliente de crear espacios para acoger una nueva población rural y de bajos ingresos que la UDEP recibiría gracias al programa Beca 18 (700 estudiantes), respondemos generando multiplicidad de espacios de integración y de posibilidades, espacios no jerárquicos que favorezcan la integración con la población urbana ya insertada en las dinámicas de la universidad.
- Ante las características específicas del lugar —la sombra del bosque seco tropical hace habitable este pedazo de desierto piurano—, respondemos prolongando la sombra del bosque al interior del edificio, generando una multiplicidad de espacios a la sombra, espacios propicios para el encuentro.
- Ante el clima piurano y su temperatura casi

ecuatorial —no bastaba la sombra para sentir confort—, respondemos creando un edificio permeable que asegura el paso de la brisa no solo por sus espacios intermedios sino también atravesando las aulas; con esto no solo obtenemos una sensación térmica agradable: también evitamos el uso descontrolado del aire acondicionado.

- Ante el requerimiento específico de la norma sísmica —los edificios educativos deben ser esenciales y, por lo tanto, regulares—, respondemos con once edificios independientes, lo que permite que cada uno sea simétrico y que, a la vez, pueda moverse de manera independiente dejando entre ellos grandes juntas.
- Ante la necesidad de terminar el proyecto en quince meses —estudios y construcción—, respondemos creando elementos modulares, cinco tipos que conforman once edificios. Simplificamos así el diseño y posibilitamos la construcción por fases y en paralelo de los distintos módulos.
- Ante la limitación de presupuesto, que pide quedarse en lo esencial, respondemos evitando detalles sofisticados y fabricando en una planta *in situ* los elementos de celosía prefabricados de manera artesanal.

El tercer aspecto, el *saber hacer*, se refiere a la adquisición de las herramientas para ser capaces de formular la hipótesis proyectual y representarla de manera que pueda ser comprensible. Está relacionado con el aprendizaje técnico de la profesión.

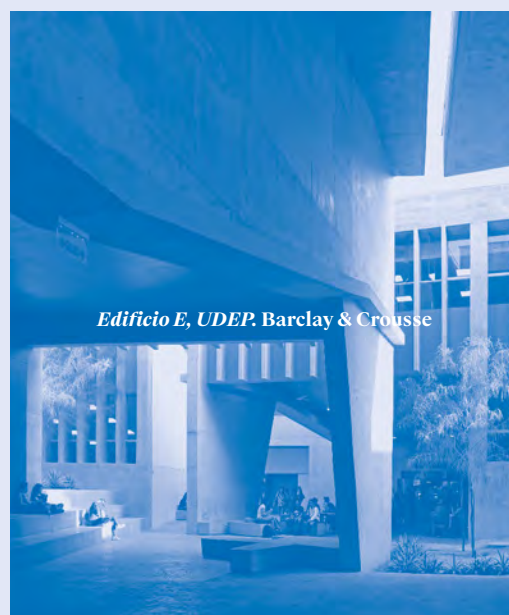
En el intento de definir el proceso proyectual, les añadiría a estos aspectos enunciados por la *racionalidad científica* dos más que me parecen esenciales: el *tiempo* y el *hacer*.

En cuanto al *tiempo*, desde su dimensión práctica, podríamos hacer alusión a Le Corbusier, al tratarse de una «búsqueda paciente», un proceso de maduración, lo que nos hace verlo como un aliado. Y, considerando su dimensión más amplia, nos refiere a aquellos valores atemporales que le dan a la arquitectura la capacidad y el espacio para emocionar. Kahn se refiere a esto como *lo Eterno*, a lo que alude Robert Mc Carter en una conferencia acerca de su obra:

[...] en cada proyecto debe de incorporarse lo Eterno y lo Circunstancial. Lo Eterno se refiere a lo que no cambia con el tiempo, tocando un nivel espiritual por sobre lo cotidiano, poniéndose en relación con lo atemporal, mientras que, por el contrario, lo Circunstancial responde a un momento particular y a una circunstancia particular (presupuesto, cliente, lugar, condición social y política particular, etc.) (2019).

McCarter precisa que para Kahn es esencial el equilibrio entre estos dos componentes, lo eterno y lo circunstancial. Si el proyecto no responde a estas

↓ Fotografía: Jean Pierre Crousse.



condiciones particulares, entonces las grandes ideas y la aspiración a lo eterno quedan sin sentido.

El *hacer*, visto desde su dimensión práctica, nos habla de un mecanismo de ensayo y error, en el que pasamos de las ideas al croquis, a la maqueta, al dibujo preciso y, por último, a la realidad, para regresar nuevamente —en una dinámica circular— a verificar ideas, croquis, etcétera; y desde su dimensión temporal, de la trayectoria: pasamos de un proyecto al otro, en un proceso de aprendizaje en el cual un proceso proyectual informa al siguiente y así sucesivamente.

Un *proceso proyectual* es, pues, bastante complejo. Además de tener la responsabilidad de trabajar con todos los aspectos mencionados —el saber, la sabiduría práctica, el saber hacer, el tiempo y el hacer—, se requiere combinarlos de manera equilibrada y sintética. El peso o la supremacía de algunos de ellos por sobre el otro tendrá que ver con el sentido común del proyectista.

Bibliografía

- Casanueva, Mario (2006). «Tres aspectos de la racionalidad científica», en Ambrosio Velasco y Ana Rosa Pérez-Ranzanz (editores), *Racionalidad en ciencia y tecnología. Nuevas perspectivas iberoamericanas*, pp. 109-118. Ciudad de México: Facultad de Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De-Regil, Luz María y Esther Casanueva (2008). «Racionalidad científica, causalidad y metaanálisis». *Salud Pública de México*, vol. 50, n.º 6, noviembre-diciembre.
- Gregotti, Vittorio (1993). *Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación*. Barcelona: Península/Ideas.
- McCarter, Robert (2019). «Louis I. Kahn: Eternal and Circumstantial». Conferencia dictada el 26 de setiembre. Lima: Maestría en Arquitectura y Procesos Proyectuales de la PUCP.

Rafael Zamora

Razones para un proyecto crítico

Habitar en el mundo conlleva la inevitable conformación espacial de un hábitat. Podríamos entender esta idea como familiar al concepto de impacto, es decir, que estar vivo implica un impacto inmediato e ineludible, que deriva en una serie de reconfiguraciones, voluntarias o involuntarias. Existir es impactar, es estar y permanecer... por un tiempo, en unos lugares. Desde esta perspectiva, el origen del proyecto de arquitectura pareciera fundado sobre una condición previa a la disciplina, pero se define por una voluntad de control o, mejor, una búsqueda de conciencia e intención; en este sentido: proyecto.

En primer lugar, todo proyecto posee un origen, un tiempo que siempre es un presente y un lugar singular; y en torno a ellos, unas condicionantes. En segundo lugar, todo proyecto se encuentra determinado por un tipo de movimiento; implica un cambio, un desplazamiento en el tiempo. Estos dos hechos determinan la tercera condición: una trayectoria; idealmente, un sentido; quizás, una meta. A partir de estas condiciones generales de un proyecto, es posible comentar su situación en la arquitectura.

Origen

El proyecto de arquitectura no se inicia en la mente del arquitecto. Comúnmente, es más bien una etapa dentro de un proyecto anterior, un proceso que ya está en acción. Una necesidad individual, comunitaria o institucional deriva en un encargo, que se perfila y configura mediante la intervención del proyectista.

En este inicio resulta clave una correcta lectura del proyecto inicial, al origen del encargo: qué significa este proyecto para el mandante, qué se imagina, qué espera del proyectista, etcétera. Se revela entonces la condición de servicio del quehacer en arquitectura, en tanto que busca resolver una necesidad, condicionada a canalizarse con el concurso de un arquitecto, dentro de un marco legal que —en última instancia— está delegando una función social.

Por otra parte, se presenta toda la riqueza del lugar, como hecho único. Una porción de la novedad de cualquier proyecto de arquitectura reside en la finitud del lugar y su especificidad. El terreno se presenta en

↓ ¿Cuál era el proyecto de esta obra de ingeniería con respecto a la arquitectura?



su condición de origen y en la riqueza de sus limitaciones, que derivarán en una serie de restricciones que a su vez conforman el proyecto.

En torno al lugar se alinean una serie de idearios que han ido cobrando una gran fuerza en el cuerpo social: las temáticas medioambientales, así como las culturales y patrimoniales, que hacia finales del siglo XX comienzan a exigir que el proyecto de arquitectura

«Si bien origen y movimiento determinan una trayectoria, cabe preguntarse por el sentido; el sentido entendido como orientación, y como posible espacio de decisión y construcción de unas líneas críticas en las que el proyecto de arquitectura despliega su capacidad conductora de mensaje».

se complemente e informe con una serie de estudios y normas que conducen el desarrollo de una agenda social y cultural. Incluso, dentro de la disciplina, la potencia con que las ideas de paisaje han redireccionado las miradas hacia el proyecto como un hecho imposible de aislar.

Movimiento

Si bien el impulso original del proyecto de arquitectura permanece inscrito en la necesidad espacial de habitar, cabe destacar la dimensión económica y política en la que se encuentra el ejercicio proyectivo. Gran parte de América Latina recién cumple 200 años de formación de sus repúblicas; y con ello, el inestable proceso de formación de los marcos políticos que determinan la actividad de arquitectura.

En este aspecto, cabe destacar el rol que cumplieron los arquitectos y arquitectas que acompañaron los procesos de maduración social, extendiendo las preocupaciones disciplinares hacia políticas de vivienda social, desarrollo de normatividad, y planificación urbana y territorial. Un rol que sigue siendo protagonista en la clarificación de un proyecto espacializado en función del desarrollo social.

Este movimiento de la sociedad ha ido imbricándose con una conciencia fuertemente marcada por la dimensión económica, a veces orientada al desarrollo social, pero por lo general entendida como un objetivo en sí mismo, capaz de generar desarrollo por chorreo, o vía impuestos e inversión pública.

Si constatamos el actual abandono, en el Perú, de una gran parte de los procesos de edificación al mercado informal, solo queda reconocer que el proyecto

formalizado de arquitectura se encuentra determinado por las lógicas de movimiento de capital en su variable inmobiliaria.

Esta situación sujeta fuertemente al proyecto de arquitectura en el Perú, determinando muchas veces su calidad, profundidad y trascendencia. La velocidad de las trayectorias del capital que dan inicio al proyecto de arquitectura representa una de las condicionantes capaces de explicar su estado en el panorama actual.

Trayectoria

Si bien origen y movimiento determinan una trayectoria, cabe preguntarse por el sentido; el sentido entendido como orientación, y como posible espacio de decisión y construcción de unas líneas críticas en las que el proyecto de arquitectura despliega su capacidad conductora de mensaje. Es este el punto donde es posible introducir la necesidad crítica y su importancia, al considerar que el proyecto de arquitectura comanda una etapa fundamental, de un proyecto mayor, que quedará fijada en una obra.

El proyecto de arquitectura dice algo de un origen, una temporalidad histórica, social, política; también de un lugar, un contexto, una sociedad. Hablará de un cierto movimiento, de ciertas velocidades y procesos que lo enmarcan, constriñen y delinean. Un proyecto de arquitectura se revela en su lucidez o inconsciencia a través de la alteración de sus limitantes, convirtiendo la comprensión de sus condicionantes en ocasión de arquitectura; es decir, de conformación.



MERCADO CENTRAL



Actualidad

Marcada por las actividades promovidas en el continuo esfuerzo en favor de la reflexión, el intercambio de ideas y la transmisión de experiencias que se busca en Arquitectura PUCP, esta sección registra, en notas cortas, la realización de eventos académicos y profesionales que invitan a la sociedad al debate especializado. En las siguientes páginas reseñamos el seminario y presentación del libro dedicado a la obra de Paul Linder, el *workshop* hecho con la AA de Londres en Lima, la participación de profesores PUCP en las bienales de Arquitectura de Seúl, Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo de Asunción, y la de Arquitectura de Pamplona, así como el desarrollo del Seminario Internacional de Arquitectura PUCP. Asimismo, encontramos la sección dedicada a las más recientes publicaciones sobre arquitectura, arte y cultura en nuestro medio.

1. Arquitectura para la sociedad. BIAU XI

Sharif S. Kahatt

2. Collective City. Bienal de Seúl

Marta Morelli

3. Materia y tectónica como motor de transformación

Sharif S. Kahatt

4. Cultura arquitectónica y proyecto

Reynaldo Ledgard

5. De Weimar a Lima vía Madrid

Sharif S. Kahatt

6. Visionary Exercises / Advanced Parametric Modelling and Robotic Prototyping

Federico Dunkelberg, Sophie LeBienvenu

7. Reseñas de libros

Arquitectura para la sociedad

XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo

Sharif S. Kahatt

La arquitectura iberoamericana sigue en la búsqueda de recuperar su rol social y su espacio y relevancia en la sociedad contemporánea. En la última edición de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU) se consolidó la idea de otorgar premios de arquitectura a obras que promueven el bien común, que afectan positivamente el comportamiento social en favor de la convivencia y la tolerancia, y a los proyectos que con poco hacen mucho por las personas, en espacios urbanos o rurales.

La reciente BIAU, celebrada en Asunción, Paraguay, del 6 al 11 de octubre pasado, ha sido particular en especial por su cualidad de haber afectado el espacio y el tiempo de la propia bienal. En cuanto al espacio, por su emplazamiento físico, que comprometió la recuperación de una estación de trenes en estado de abandono, ubicada en el centro de la ciudad; porque promovió que los curadores de cada país proyectaran la renovación de pequeñas plazas y pasajes del barrio de La Chacarita, como parte de su aporte a la bienal; y porque, además, los curadores Arturo Franco y Ana Román, con el apoyo de José Cubilla, se esforzaron para que la bienal transgrediera el espacio tradicional de los auditorios de las conferencias para acudir a casas, calles, plazas, galerías, proyecciones de cine o visitas guiadas. Incluso supuso la reconstrucción de una casa para convertirla en un centro cultural.

En lo que concierne al tiempo, esta edición de la BIAU no solo implicó el tiempo regular que significa la exigente preparación de coordinaciones, planes, selección de obras, viajes, visitas, presentaciones y tantos otros eventos. En este caso, las obras de los países participantes ubicadas en los espacios públicos, así como las mejoras de las casas donde se expuso la bienal, han trascendido largamente el mes de octubre, pues segui-

rán construyéndose hasta fines de año y podrán seguir siendo disfrutadas por los vecinos del barrio de La Chacarita y sus numerosos visitantes.

Este trabajo ha sido especialmente valioso para la ciudad de Asunción y para la arquitectura latinoamericana. Las capitales y otras ciudades de nuestro continente presentan condiciones similares a las de La Chacarita: barrios «alegales», ubicados en las inmediaciones del centro —en este caso, de Asunción— a pocas calles de las instalaciones que ocupa el poder político, asentados de la forma más precaria, una situación a la cual los arquitectos y la sociedad tienen que darle respuesta. Por ello, utilizar el contexto de la bienal para intervenir espacios públicos y mostrar el camino hacia una recuperación o creación del espacio ciudadano, es un excelente ejemplo.

A diferencia de otras bienales, que suelen celebrarse siempre en la misma ciudad, la BIAU cambia de lugar en cada edición. Con ello, se permite cambiar no solo el contexto, sino también las formas de actuación y los objetivos circundantes. Tales características de la BIAU favorecen las condiciones para que los respectivos dirigentes puedan llevar a cabo su tarea con mayor apertura; en la BIAU XI también ayudaron a que estas ideas estén presentes entre el jurado, que premió un grupo de obras —el llamado «Panorama de Obras»— y otorgó dos premios especiales, uno de ellos en Sao Paulo, Brasil, y el otro en Lleida, España: Sesc 24 De Maio, de Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitectos, y el Museo del Clima en Lleida (2008-2018), de Toni Gironès, respectivamente. Obras contemporáneas no por sus formas o materiales novedosos, sino más bien por la reutilización de lo existente, el reciclaje de los edificios y una simplicidad constructiva basada en el profundo conocimiento del lugar, su gente y la disciplina arquitectónica. Del Panorama de Obras cabe destacar el reconocimiento a una edificación peruana, la escuela de la comunidad de Jerusalén de Miñaró, correspondiente a la arquitecta Marta Maccaglia, de la Asociación Semillas para el Desarrollo.

1. Proyecto para la Plazoleta Embudo en la Chacarita, Asunción. Arquitectos Sharif S. Kahatt y Marta Morelli, curadores por el Perú. Arquitectos locales: Jesús Pereira, Lucho Godoy y Fernando Duarte.
2. Escuela de la comunidad de Jerusalén de Miñaró. Arquitecta Marta Maccaglia, de la Asociación Semillas para el Desarrollo.
3. Sesc 24 De Maio, de Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitectos.
4. Museo del Clima en Lleida (2008-2018), de Toni Gironès.
5. Espacios recuperados por la BIAU para la ciudad. Antigua estación de trenes de Asunción.



1



2



3



4



5

Collective City

URBAN LIMA y la idea de lo colectivo.
Bienal de Seúl 2019

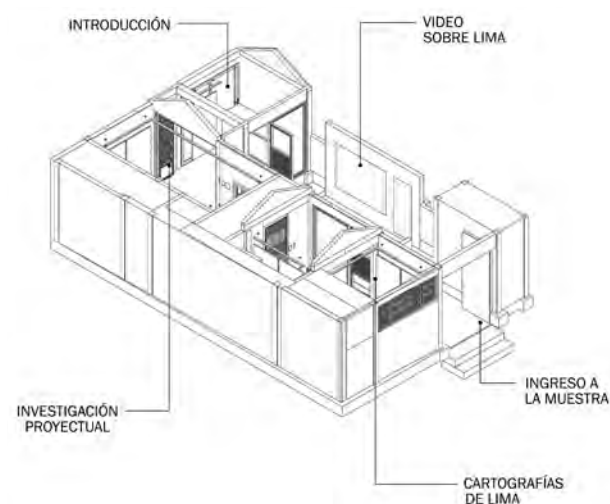
Marta Morelli

La Bienal de Seúl convocó este 2019 a arquitectos de más de 80 ciudades a debatir sobre sus visiones e ideas alrededor de la colectividad en la ciudad. Convocada con el título *Collective City*, se desplegó en tres sedes de la ciudad de Seúl, tres lugares que representan distintas actitudes para proyectar e intervenir en la ciudad a lo largo del tiempo: Sewoon Hall, ubicado en una megaestructura de cuatro cuadras realizada a finales de la década de 1960; Dongdaemun Design Plaza, un edificio icónico de gran escala diseñado por Zaha Hadid en 2009; y Donuimun Village, un barrio de casas tipo Hanok estilo tradicional, patrimonio urbano y arquitectónico en proceso de revitalización como espacio público de la ciudad.

Donuimun Village fue sede, precisamente, de la muestra *Lima. Framming the collective. Architecture strategies to reinvent urban life*, a cargo de los profesores Marta Morelli y Sharif Kahatt. La muestra expuso una investigación sostenida durante cuatro años por el taller de diseño Urban Lima, en la búsqueda de generar una nueva tipología de «edificio público» para el beneficio de los ciudadanos; edificios que —al margen del programa, los usos específicos o el promotor— se caracterice por su vocación espacial pública. La muestra refleja una investigación proyectual que promueve la interacción social y la incorporación, a la arquitectura, de dinámicas urbanas propias de la ciudad de Lima, buscando a la vez establecer la potencialidad de las ideas urbanas comunes a muchas ciudades latinoamericanas. La muestra permaneció abierta del 7 de setiembre al 10 de octubre de 2019.



1



2



3



4



5

1. Vista del patio de ingreso del pabellón de Lima.
2. Isometría de la propuesta expositiva.
3. Foto de la muestra con los paneles dedicados a Lima al interior.
4. Póster de la bienal.
5. Sala de la muestra dedicada a los proyectos propuestos para Lima.

Materia y tectónica como motor de transformación

BAL 2019

Sharif S. Kahatt

La sexta edición de la Bienal de Arquitectura Latinoamericana, BAL 2019, destacó la producción y trayectoria de jóvenes arquitectos latinoamericanos (menores de 40 años). El evento buscó dar a conocer en España la producción de profesionales emergentes latinoamericanos, ayudando así a su proyección en sus propios países y en España.

La edición 2019 tuvo como arquitectos representantes del Perú, seleccionados para mostrar su obra, a dos profesores de Arquitectura PUCP, Michelle Llona y Jorge Sánchez —de LLONAZAMORA y Nómena Arquitectura respectivamente—. Ambos presentaron su trabajo y expusieron su entendimiento de la arquitectura en relación con su mirada de la ciudad y las contingencias socioeconómicas, así como sus aspiraciones proyectuales con relación a los medios de producción, la materia y la tectónica. Igualmente, mostraron producciones relacionadas con sus intereses de investigación y docencia, actividades complementarias a su práctica de la arquitectura y que ocupan un lugar importante entre sus labores. El profesor Sharif Kahatt participó como delegado del Perú.

Los equipos de arquitectos latinoamericanos invitados presentaron sus trabajos y sus reflexiones. Entre los temas más tocados sobresalen tres: la materialidad y el lenguaje de lo tectónico; las formas de producción asociadas al trabajo manual y colaborativo; y la búsqueda de una arquitectura de pequeña escala con gran impacto social, que valore e incorpore las preexistencias. La nueva generación de arquitectos latinoamericanos, lejos de las grandes obras de arquitectos de la década anterior, comparte una sensibilidad distinta por el uso de los recursos y el trabajo disciplinar en colaboración con otras disciplinas, en beneficio de la sociedad.

El país invitado a la BAL 2019 fue Uruguay. Esto generó una oportunidad particular para conferencias



1



2

sobre cómo ha evolucionado la arquitectura de este país, así como para una exposición de la obra realizada en Uruguay durante el último siglo.

El programa principal de la Bienal tuvo lugar del 25 al 30 de septiembre. Los arquitectos de cada país dictaron conferencias y participaron en conversatorios en Pamplona, para posteriormente dar charlas en Madrid y Barcelona.

El evento estuvo organizado por el grupo AS20 de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Navarra, que tiene en su coordinador, José Manuel Pozo, al motor de su éxito sostenido. Contó con la colaboración del Ayuntamiento de Pamplona, el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, el Gobierno de Navarra, el Ministerio de Fomento de España y la Universidad de Navarra, que integran el Patronato de la BAL.

1. Participantes en la bienal en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

2. Delegación peruana. Sharif S. Kahatt, Boro Fleischman, Diego Franco, Michelle Llona y Héctor Loli.

3. Vista interior del Museo de Sitio de Machu Picchu, de LLONAZAMORA.

4. Vista interior del mariposario de Nomena Arquitectura.



3



4

Cultura arquitectónica y proyecto

Seminario Internacional
Arquitectura PUCP, 2019

Reynaldo Ledgard

«Cultura arquitectónica y proyecto» respondió a una preocupación de mucho tiempo entre los profesores de la escuela, acerca de la dificultad de entender la relación entre la elaboración conceptual y la propuesta proyectual en nuestro trabajo. Es un tema de constante discusión y debate, no solo en instancias formales sobre la formación, sino también en espacios y conversaciones distendidas. Por ello, en este seminario, se planteó tocar temas que abordaran la construcción de la cultura arquitectónica propia, la importancia de las teorías y las publicaciones en este proceso, la relación de la arquitectura con la sociedad, y con la historia, así como las tensiones entre la coherencia disciplinar y las circunstancias y constricciones intrínsecos al proyecto, entre otros. En base a las conferencias dictadas por nuestros invitados, y con la participación de nuestros profesores, se planteó la conversación y el debate de ideas para avanzar en estos temas cruciales para el desarrollo de la disciplina.

Beatriz Colomina es profesora Howard Crosby Butler de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Princeton y directora fundadora del programa de Medios y Modernidad. Ha escrito, ha sido curadora y enseñado extensamente sobre cuestiones de arquitectura, arte, tecnología, sexualidad y medios de comunicación. Su trabajo ha sido publicado en más de 25 idiomas y sus libros incluyen temas variados, como la arquitectura moderna y sus relaciones con el género, la formación de los arquitectos modernos y las formas de vida en la modernidad. Su último libro es *X-Ray Architecture* (Lars Muller, 2019).

Miquel Adrià es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y doctor en Arquitectura por la Universidad Europea de Madrid. En

1994 se trasladó a México, y desde entonces compagina práctica, docencia y crítica. Autor de destacados libros sobre arquitectura mexicana y latinoamericana contemporáneas. Es director de Arquine y del Festival de Arquitectura y Ciudad MEXTRÓPOLI. Es director de la Escuela de Arquitectura en CENTRO. Ha publicado numerosos artículos y libros especializados en arquitectura moderna latinoamericana contemporánea y del siglo XX.

Mark Wigley es profesor y decano emérito de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation de la Universidad de Columbia (USA) y se desempeñó como Decano del 2004 al 2014. En 2005 cofundó la revista *Volume* con Rem Koolhaas y Ole Bouman como un proyecto colaborativo de Archis (Amsterdam), AMO (Rotterdam) y C-lab (Universidad de Columbia). Wigley fue curador además de la exposición Arquitectura deconstructivista en el Museo de Arte Moderno, y otros en The Drawing Center, Nueva York; Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal; y Witte de With-Museum, Rotterdam. Wigley ha escrito extensamente sobre la teoría y la práctica de la arquitectura.



1

1. Presentaciones el día central en el SUM del campus PUCP.
2. Pósters del evento.

SEMINARIO INTER- NACIONAL 2019

Cultura arquitectónica y proyecto

20 NOV
Sala SUM
Complejo
CCSS



1 MIQUEL ADRIÀ
Arquitecto — México
RADICAL, arquitecturas latinoamericanas
16:00 hrs.

2 BEATRIZ COLOMINA
Princeton University — Estados Unidos
Arquitectura de Rayos X
17:00 hrs.

3 MESA REDONDA
Cultura arquitectónica y proyecto
18:00 hrs.

Miquel Adrià
Beatriz Colomina
Mark Wigley
Jean Pierre Crousse
Paulo Dam
Reynaldo Ledgard

Ingreso libre. Previa inscripción. +INFO: maceda@pucp.edu.pe

ARQUITECTURA PUCP 

1 SEMINARIO INTERNACIONAL 2019
Cultura arquitectónica y proyecto

Mi QUEL

ARQUINE — MÉXICO

Sala SUM Complejo CCSS

20 NOV.
16:00 hrs.

RADICAL,
arquitecturas latinoamericanas

ADRIÀ

Ingreso libre. Previa inscripción. +INFO: maceda@pucp.edu.pe

ARQUITECTURA PUCP 

2 SEMINARIO INTERNACIONAL 2019
Cultura arquitectónica y proyecto

BE ATRIZ

PRINCETON UNIVERSITY — ESTADOS UNIDOS

Sala SUM Complejo CCSS

20 NOV.
17:00 hrs.

Arquitectura de Rayos X

COLO MINA

Ingreso libre. Previa inscripción. +INFO: maceda@pucp.edu.pe

ARQUITECTURA PUCP 

3 SEMINARIO INTERNACIONAL 2019
Cultura arquitectónica y proyecto

MESA RE

Sala SUM Complejo CCSS

20 NOV.
18:00 hrs.

DON DA

Miquel Adrià
Beatriz Colomina
Mark Wigley
Jean Pierre Crousse
Paulo Dam
Reynaldo Ledgard

Ingreso libre. Previa inscripción. +INFO: maceda@pucp.edu.pe

ARQUITECTURA PUCP 



**Paulo
Dam**

**Jean Pierre
Crousse**

**Mark
Wigley**

**Reynald
Ledgar**

PUCP



do
rd

**Miquel
Adrià**

**Beatriz
Colomina**

**Andrea
Griborio**

De Weimar a Lima vía Madrid

Presentaciones transatlánticas
de la obra antológica de Paul Linder

Sharif S. Kahatt

En el contexto del centenario de la fundación de la Escuela de la Bauhaus (1919), se presentó en Lima y Madrid la primera publicación sobre la obra construida y escrita de Paul Linder, arquitecto alemán radicado en el Perú entre 1938 y 1968.

El libro *Paul Linder, 1897-1968. De Weimar a Lima. Antología de arquitectura y crítica* (Lampreave editores) nació de un amplio proyecto de investigación dirigido por el arquitecto Joaquín Medina Warmburg, con el apoyo del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD-Cátedra Gropius) y la colaboración de Arquitectura PUCP. En este proyecto participaron arquitectos peruanos, españoles y alemanes, con lo que se pudo ofrecer una mirada panorámica y diversa del trabajo de Linder y poner en valor el patrimonio construido y escrito, del cual se conserva la documentación en el Archivo Arquitectura del Sistema de Bibliotecas PUCP.

En Lima, en la presentación del libro en el Centro Cultural PUCP, el editor, Medina Warmburg, hizo un recuento de la travesía de la investigación y la producción del libro, comenzando por las entrevistas con Alfredo Linder —arquitecto e hijo de Paul Linder— y Fernando Belaunde Terry —amigo y socio de Linder en algunos

proyectos— en el año 2000, y las últimas coordinaciones con los miembros de Arquitectura PUCP en 2019.

Gracias a esta segunda jornada de homenaje se apreció la amplitud y complejidad de la obra del maestro alemán radicado en el Perú. En sus respectivas participaciones, cada colaborador del libro fue planteando su propio análisis de las obras de Linder, así como valorando sus aportes a la ciudad y la arquitectura peruana, además de su legado, tanto en obra construida como en cuanto a la crítica y la actividad docente.

La presentación española se realizó en el Colegio de Arquitectos de Madrid. En ella también se analizó el trabajo de Linder y sus aportes a la cultura arquitectónica —en este caso, la madrileña—, y se destacaron sus colaboraciones y escritos en revistas del medio. Linder no solo se había relacionado muy rápidamente no solo con los principales arquitectos modernos de Madrid, sino que se encontró con un amplio número de profesionales que tenían un gran interés por el quehacer de la arquitectura germana de entreguerras. Además de Joaquín Medina, en la presentación participaron el profesor de la PUCP Paulo Dam, así como los locales Salvador Guerrero, Ricardo Sánchez Lampreave y Carlos Sambricio.

En las presentaciones se puso en relieve que Linder, lejos de ser representante «típico» de la modernidad asociada a la Bauhaus —mediatizada por la industria norteamericana de mediados de siglo, mal llamada *mid-century modern*—, se revela como un excelente arquitecto que supo amalgamar la riqueza formal e intelectual de la disciplina en su más amplio sentido, y proyectar un amplio repertorio en el que su mejor obra se puede calificar como atemporal, en términos puramente disciplinares.

El trabajo dirigido por Medina sobre la obra de Paul Linder representa muy bien las nuevas lecturas que, desde las periferias, la historia le está ofreciendo a la historiografía canónica moderna. En estas nuevas narrativas no solo se revelan figuras asociadas a las corrientes internacionales de pensamiento moderno; se muestra, igualmente, la obra de grandes arquitectos que supieron forjar un camino independiente, con una gran producción arquitectónica e intelectual que ha trascendido su contexto. En este caso, el trabajo sobre Paul Linder en España y principalmente el Perú, es una labor que recién comienza, acerca de una obra que merece ser estudiada y comprendida en su verdadera dimensión cultural e histórica, para mostrarle todo su potencial a la disciplina contemporánea.



1. Carátula y contracarátula del libro.
2. Póster del evento en Lima.



CCPUCP - MAR 03 SETIEMBRE

SEGUNDO SEMINARIO SOBRE

PAUL LINDER

3.00 pm **Presentación**
Paulo Dam

6.00 pm **Paul Linder como crítico y educador**
Conversación entre Joaquín Medina W.,
Adolfo Córdova y Frederick Cooper

3.30 pm **Presentación de proyectos de Paul Linder**
Joaquín Medina W., Michelle Llona, Sharif Kahatt,
Victor Mejía, Elio Martucelli, Cecilia Ludowieg,
Paulo Dam, Marta Morelli, Enrique Santillana,
y Jean Pierre Crousse

7.00 pm **Presentación del libro**
Paul Linder 1987-1968. De Weimar a Lima
Antología de arquitectura y crítica
Joaquín Medina W. (editor)
Presentadores: Paulo Dam, Michelle Llona,
Sharif Kahatt y Joaquín Medina W.

Ingreso libre. Previa inscripción: decanofau@pucp.edu.pe

Centro Cultural PUCP
Av. Camino Real 1075, San Isidro



ARQUITECTURA PUCP

CENTRO CULTURAL



Visionary Exercises / Advanced Parametric Modelling and Robotic Prototyping

Federico Dunkelberg, Sophie LeBienvenu

Arquitectura PUCP, con Architectural Association Visiting School Lima (AAVSLIM) convergen en la construcción de ejercicios visionarios por medio de la investigación, la tecnología del diseño y los procesos de fabricación mediante la manufactura robótica.

La Architectural Association School of Architecture (AA) es una escuela independiente del Reino Unido, empeñada en acercarle a una gran audiencia pública temas sobre arquitectura contemporánea, ciudades y ambiente. Se enfoca en los más altos estándares para la educación de profesionales, con cursos y actividades que contribuyen a mejorar las condiciones del aprendizaje, práctica y conocimientos de la arquitectura.

El Visiting School 2019 exploró el diseño arquitectónico de sistemas de manufacturas aditivas de sustratos naturales, lo que coloquialmente se denomina «impresión en arcilla». La manufactura de sustratos aditivos es una tecnología reciente que aún no se utiliza en sistemas constructivos comerciales; sin embargo, ya está masificada en procesos aditivos de resinas y compuestos para la impresión de prototipos de diversas industrias, incluso de prótesis para remplazos en el cuerpo humano.

Los avances tecnológicos de brazos robóticos KUKA o ABB y su incidencia en la exploración académica de las industrias del diseño han reducido la brecha de capacidades en el uso de herramientas mecatrónicas, así como de plataformas digitales de los arquitectos en formación. Asumiendo estas situaciones expectantes de constante cambio, nos preguntamos cuál será el rol del arquitecto cuando absorba estas tecnologías de otros sectores para extrapolarlas a la industria de la construcción.

A partir de estas inquietudes, los alumnos generaron propuestas de sistemas constructivos aditivos

utilizando material orgánico. El proceso de diseño incluyó etapas de programación computacional en lenguajes de interfaz gráfica, y ensayos con el material. Además, perfeccionaron el proceso con parámetros extraídos de la composición y el comportamiento del material para informar el diseño inicial.

En entrevistas que sostuvo con los alumnos, John Frazer —arquitecto e investigador inglés— discutió sobre cómo ir más allá de la exploración y disertó sobre la acción de especular con el material orgánico, pero de modo que este procese inteligencia y memoria para su propia adaptación automática; es decir, sin requerir una instrucción humana durante la operación. De esto tratarán las próximas ediciones de Visiting School.

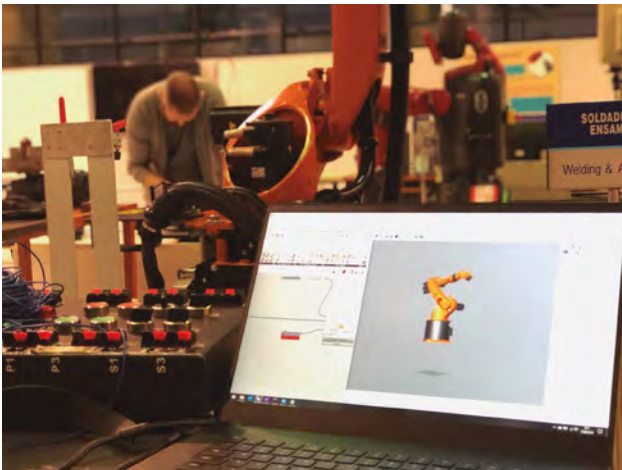


1

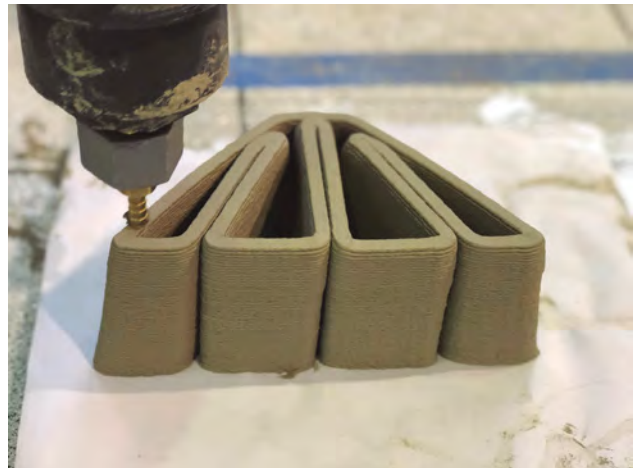
1. Póster del evento.
2. Vista del laboratorio de mecatrónica durante una revisión del *workshop*.
3. Modelado con la utilización del brazo robótico.
4. Brazo robótico en proceso de modelado con arcilla.



2



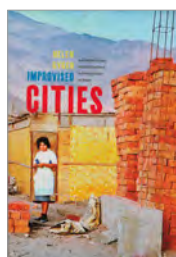
3



4



1



2



3



4



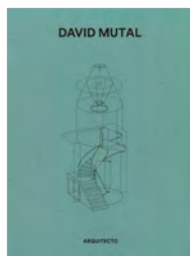
5a



5b



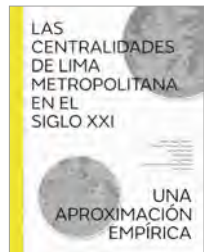
6



7



8



9

1. 1:1 Proyectos sobre los territorios del Perú

Felipe Ferrer, Peter Seinfeld (eds.)

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019 / 164 páginas
17 × 24 cm / Castellano / ISBN 978-612-317-526-9

La publicación de *1:1 Proyectos sobre los territorios del Perú* sintetiza siete años de producción del Taller de Proyecto 5 de Arquitectura PUCP, a cargo de los docentes Felipe Ferrer y Peter Seinfeld, mediante una selección de módulos diseñados y construidos por sus estudiantes. Este catálogo de 23 fichas incluye por cada proyecto un breve texto, fotografías del objeto realizado, detalles constructivos y planimetrías que evidencian los puntos de interés y el enfoque metodológico de los docentes.

Antes que integrarse en un paisaje específico, los proyectos buscan referentes en el territorio peruano para definir una tectónica, un material o unas condiciones climáticas para impulsar el proceso de diseño. De esa manera, los proyectos se formalizan en pequeños módulos con una amplia variedad de materiales, así como también despliegan en sus formas la belleza, la eficiencia y la variedad de las soluciones constructivas que le proporcionan a cada trabajo atributos tectónicos muy identificables.

El libro reivindica la fuerza pedagógica de vincular el *saber construir* con el *saber diseñar* desarrollando habilidades de diseño gracias a la construcción a escala 1:1. De entre los módulos, destacan en particular los que logran asimilar ingeniosamente la sinergia entre *low-tech* y *high-tech*, como los proyectos Nymbu o Kurp'a. Técnicas artesanales, fabricación digital, materiales naturales, productos industriales y técnicas computacionales configuran el ámbito de exploración proyectual del Taller.

Definir la arquitectura en el ámbito académico se hace cada vez más complejo, y más difícil aún es saber cómo enseñarla en los cursos de Taller de Proyectos, columna vertebral de la carrera de arquitectura. *1:1 Proyectos sobre los territorios del Perú* cristaliza, con un diseño gráfico amigable y muy bien logrado, la propuesta académica del curso de los profesores Ferrer y Seinfeld, y pone sobre la mesa elementos para el debate sobre la enseñanza en los años formativos y profesionalizantes en los talleres. Este proyecto editorial tiene el mérito adicional de enriquecer el catálogo de Arquitectura PUCP con un libro sobre las prácticas de un taller, género demasiado poco representado en las publicaciones de la Facultad. **Vincent Jullierat**

2. Improvised Cities: Architecture, Urbanization, and Innovation in Peru

Helen Gyger

University of Pittsburgh Press, 2019 / 456 páginas
17 × 25 cm / Inglés / ISBN 978-082-294-536-9

La arquitectura de la vivienda colectiva y popular es quizás el mayor aporte del Perú a la cultura arquitectónica moderna de posguerra. Este libro se ocupa de la vivienda colectiva estatal popular en nuestro país, hecha a partir de políticas públicas, iniciativas privadas y esfuerzos de autodeterminación social —muchas veces alegales— apenas señalada como «autoconstrucción» o «participación en arquitectura», y que ha pasado desapercibida en la cultura

arquitectónica de posguerra, a pesar del gran valor que ofrece su experimentación y aporte a la cultura urbana y arquitectónica. El texto trae al primer plano del debate de la arquitectura contemporánea el trabajo realizado en un «lugar periférico» —Lima, la capital del Perú—, para poner en discusión el valor de una muy amplia experiencia en vivienda popular, desplegada sostenidamente durante más de tres décadas, y que no tiene lugar en la canónica historiografía occidental que se consume en Latinoamérica y casi todo el mundo, como tampoco —y esto es lo más grave— en la incipiente historiografía de la arquitectura peruana, en la que apenas existen algunos estudios hechos por arquitectos sobre el tema de la «autoayuda y la construcción asistida».

Improvised Cities presenta al público general una documentación inédita en los estudios sobre arquitectura y urbanismo de autogestión en el Perú, con información relevante sobre los proyectos y barrios de autoconstrucción de Lima en particular. Esta documentación fue recogida en una rigurosa investigación que se desarrolló en el programa de Doctorado de Arquitectura en la Universidad de Columbia, bajo la asesoría del profesor Reinhold Martin, sustentada en 2013. La transformación de esa investigación en este libro busca llegar a un público más amplio, y esto es posible no solo por el gran valor de la investigación, sino principalmente por su aporte y visión multidisciplinaria.

Amplio en sus referencias teóricas y documentales, sobresale notablemente en un contexto académico y de investigaciones sobre la vivienda aún en consolidación, como es el caso del Perú. Tras el estallido de la crisis económica mundial de 2008, trabajar sobre las ideas para la creación de vivienda colectiva popular en sociedades de bajos ingresos, resulta crucial para la sociedad, y por ello, no ha hecho sino recuperar *momentum*. Pensar nuevamente la vivienda colectiva popular y las formas de urbanización de cara al futuro —no solo en el Perú, sino también en todas las ciudades de América Latina, y el sur global— es una tarea pendiente para todos. **Sharif S. Kahatt**

3. Lima: narrativa, sociedad, espacio

Roberto Reyes Tarazona

Universidad Ricardo Palma, 2019 / 280 páginas
17 × 24 cm / Castellano / ISBN 978-612-47351-8-9

El libro, a grandes rasgos, reflexiona sobre la presencia de Lima en la narrativa peruana, sobre el significado del espacio urbano y cómo se revela el paisaje de esta ciudad a través de los escritores escogidos. Las consideraciones previas nos muestran teorías literarias con referencias al espacio, lo que sirve para el análisis posterior. El resto del libro se estructura en cuatro grandes capítulos, que ordenan los ensayos por temas, obras y autores, en secuencia cronológica.

Primero se aborda lo que Reyes denomina *la ciudad tradicional*, sección en la que varios autores extranjeros del siglo XIX hablan de Lima. Continúa *en trance a la modernidad*, donde se analizan narraciones que toman escenarios disímiles de la ciudad en las primeras décadas del siglo XX. El siguiente capítulo, titulado *neorrealismo urbano: catastro ficcional*, aborda la narrativa peruana de mediados del siglo XX, con un especial desarrollo por generaciones y autores, del cuento a la novela. El panorama es amplio y detallado. Aparecen escritores muy conocidos, que merecen ensayos enteros, pero también los no tan conocidos.

En la parte final del libro se desarrolla el último tercio del siglo XX. Muchos escritores retratan la ciudad desde posiciones distintas. En cada autor, Lima se vuelve dolor, delito, magia, delirio, provocación o placer. Llegan también las narradoras, en una lista que cada vez se incrementa más, con una lectura del fenómeno urbano a partir del género, que trae novedades. No vale la pena repetir los nombres de los autores que Reyes recuerda, comenta y estudia en los ensayos de este capítulo, un conjunto heterogéneo de narraciones analizadas bajo los conceptos de la *emergencia burguesa y popular, la diversificación urbana, la violencia política y el realismo sucio*.

En general, podríamos decir que la narrativa peruana abunda en menciones al espacio urbano, a la noción de barrio, pero no exactamente a descripciones arquitectónicas. Podemos decir, asimismo, que los escritores peruanos han contribuido a una visión algo pesimista de Lima, pero también es cierto que nos han dado valiosas aproximaciones a esta ciudad desde el redescubrimiento de situaciones, agudas visiones en las que se rescatan pequeños pero reveladores actos de la vida urbana cotidiana. En la construcción de una nueva ciudad participan los escritores, y registran sus cambios y sus retos.

La diversidad de Lima se ha entendido bien desde el arte, ahí cuando la ciudad ha sido motivo de novelas, poemas, fotografías, canciones o pinturas. En algunas obras artísticas se ha logrado mostrar, de manera precisa, a sectores y grupos sociales. El arte en general, y la literatura en particular, contribuyen a crear el alma necesaria de una ciudad.

Roberto Reyes, pacientemente, ha seleccionado narradores y los ha analizado. Aunque los textos son autónomos, ha logrado que todos se unan y se vuelva un libro orgánico: una serie de ensayos que funciona como conjunto. Reyes es sociólogo de profesión y también escritor. Aunque no toda su obra literaria tenga como escenario Lima, muchas veces aparece en sus relatos. Es decir, él también ha colaborado en darle alma a esta ciudad con sus cuentos y novelas. Paralelamente, se desenvuelve como historiador, ensayista y crítico literario. Fruto de ese trabajo es este libro, que constituye, a su manera, un homenaje a Lima: un reconocimiento a través de los narradores que la han retratado. **Elio Martuccelli**

4. Ilusión cusqueña

Aproximación a un proyecto de Lajos D'Ébner

Lothar Busse, Lorena Spelucín

Plataforma Un rayo, de Lothar Busse Cárdenas, 2019 / 113 páginas
15,5 × 22 cm / Castellano / ISBN 978-612-48051-0-3

Lajos d'Ébner fue un artista húngaro nacionalizado holandés que formó parte de diversas vanguardias europeas durante las primeras décadas del siglo pasado y que fue miembro activo de la Bauhaus antes de llegar al Perú en 1949. En vida fue un artista reconocido tanto en el Perú como en el extranjero, y dejaría dos obras escultóricas de carácter público, «El cóndor» y «Hacia la gloria», ambas en el parque Salazar, junto a Larcomar. A pesar de conservarse su archivo, su obra no ha sido recogida por la historiografía contemporánea. Su material inédito aguarda nuevas miradas que pongan en contexto y valoren su obra.

El libro y la exposición *Ilusión cusqueña. Aproximación a un proyecto de Lajos d'Ébner* recuperan la historia de este autor europeo.

Además, abordan aspectos desconocidos del proyecto de una monumental obra —a medio camino entre escultura y arquitectura— destinada al Cusco, que realizó a mediados del siglo pasado, y que encaja en las grietas del nacionalismo regional y cimienta el anhelo del artista de darle forma a nuestra herencia prehispánica en el mundo contemporáneo que le tocó vivir en el Perú.

La artista Lorena Spelucin (Cusco, 1993) y el historiador Lothar Busse (Lima, 1967), egresados de la PUCP, han conformado *Plataforma Un Rayo* con el objetivo de generar investigaciones que desemboquen en muestras de arte que, además de la exposición temporal ligada a la experiencia de observar obras originales poco difundidas, puedan quedar documentadas en publicaciones impresas que ayuden a su difusión. **Maya Ballén**

5a. CASA Ciudades Autosostenibles Amazónicas

Belén Desmaison, Giovanna Astolfol, Camillo Boano, José Canziani, Karina Castañeda, Kleber Espinoza, Pedro Gamio, Angus Laurie, Paola Moschella, Luis Mujica, Urphy Vásquez, Pablo Vega-Centeno

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019 / 406 páginas
21,5 × 26,8 cm / Castellano / ISBN 978-612-317-452-1

5b. Convivir en la Amazonía en el siglo XXI

Belén Desmaison, Kleber Espinoza, Kelly Jaime, Luciana Gallardo

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019 / 28 páginas
21,5 × 26,8 cm / Castellano / ISBN 978-612-317-453-8

Estas dos publicaciones son resultado del proyecto de investigación-acción CASA [Ciudades Autosostenibles Amazónicas], a cargo del Centro de Investigación de la Arquitectura y la Ciudad (CIAC) y el Instituto de Ciencias de la Naturaleza, Territorio y Energías Renovables (INTE) de la PUCP, con la colaboración de The Bartlett-Development Planning Unit (DPU) del University College London (UCL). CASA busca explorar alternativas para el diseño urbano en respuesta a los efectos del cambio climático, centrándose en procesos de expansión de ciudades intermedias de la Amazonía peruana. El libro y la guía son el reflejo de 18 meses de trabajo y un constante diálogo entre el equipo interdisciplinario de la PUCP; estudiantes de diversas especialidades que participaron en los cursos dictados en el marco del proyecto CASA durante 2017 y 2018; mesas de discusión con autoridades locales de San Juan Bautista, Iquitos, Maynas y Loreto; seminarios e intercambios con la Universidad Científica del Perú; y talleres participativos con la población de San Juan Bautista, todo ello coordinado por Belén Desmaison.

Convivir en la Amazonía en el siglo XXI. Guía de arquitectura y diseño urbano para la selva baja propone repensar y replantear la manera en que habitamos la Amazonía, buscando generar y regenerar centros urbanos adaptados a y en balance con el ecosistema más diverso del mundo y preparados para enfrentar los próximos efectos del cambio climático. Esta guía es una respuesta a la normativa existente tanto para la planificación como para la edificación, y hace un llamado a diversificar nuestro entendimiento hacia la generación de diseños urbanos y arquitectónicos más adecuados, no solo al clima sino también a las particularidades sociales y culturales de cada región del país.

El segundo libro CASA, con mismo nombre que el proyecto, está dividido en varias secciones. Primero, Camillo Boano y Giovan-

na Astolfo, de la Universidad de Londres, analizan los principales desafíos que enfrentan los proyectos de reasentamiento poblacional a nivel global, junto con algunas respuestas exitosas, lo que permite generar recomendaciones. Los factores expuestos —como ubicación, participación, planificación y medios de vida, entre otros—, se analizan también en el contexto de reasentamiento hacia la Nueva Ciudad de Belén, buscando alertar sobre la necesidad de revisar decisiones tomadas durante el proceso. Luego, Belén Desmaison, Kleber Espinoza, Karina Castañeda y Urphy Vásquez, de la PUCP, profundizan en el contexto en el cual se sitúa el proceso de reasentamiento de la Zona Baja de Belén a partir de sus dimensiones históricas, políticas, ambientales y sociales, y también de las características propias del proyecto de la Nueva Ciudad de Belén. Asimismo, presentan los objetivos del proyecto de investigación-acción CASA, junto con sus principales resultados. En la siguiente sección del libro se ofrecen visiones de seis investigadores destacados, de diferentes especialidades, quienes analizan los principales desafíos y potencialidades de Iquitos como ciudad y del proyecto de la Nueva Ciudad de Belén. Esto complementa y enriquece, las reflexiones del equipo de investigadores del proyecto CASA.

Ambas publicaciones están disponibles de manera gratuita en www.casapucp.com/publicaciones/. Se espera que marquen el inicio de una serie de investigaciones y publicaciones sobre el proceso de habitar las regiones del Perú. **Sharif S. Kahatt**

6. Miradas sobre el Perú en tiempos de la Ilustración

Ramón Gutiérrez, Graciela María Viñuales

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2018 / 188 páginas
17 × 24 cm / Castellano / ISBN 978-612-317-436-1

Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales son historiadores argentinos de amplia y destacada producción intelectual. Ambos son, además, fundadores del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Cedodal, plataforma que promueve la investigación histórica y la difusión del patrimonio arquitectónico y urbano a nivel regional. En esta línea de trabajo se inscribe el libro *Miradas sobre el Perú en tiempos de la Ilustración*.

Con tres artículos de Viñuales y cuatro de Gutiérrez, los textos reunidos transitan por una cronología específica, las últimas décadas del siglo XVIII y las dos primeras del siglo XIX, período signado por el levantamiento revolucionario de Túpac Amaru y los procesos independentistas que, en el Perú, alcanzaron éxito en 1821. Como conjunto, el libro no busca conformar una visión totalizadora; por el contrario, su virtud radica en la especificidad de los temas y casos abordados.

Recurriendo a fuentes primarias privilegiadas y material documental inédito, los autores presentan fragmentos de una historia aún en construcción. Analizan material cartográfico, así como obra arquitectónica: el Colegio San Bernardo del Cusco y la nueva Audiencia de la misma ciudad. Abordan un proyecto utópico de rango territorial, el de un canal que pretendía extenderse desde el lago Titicaca al océano Pacífico. Asimismo, estudian casos tan particulares como un plan de defensa militar y un diario de escritos y dibujos sobre Lima. Es destacable el exhaustivo trabajo de archivo en instituciones como el Archivo Arzobispal del Cusco, el Archivo General de Indias (Sevilla, España), el Archivo General Militar (Madrid, España) y el Archivo General de la Nación (Buenos Aires, Argentina), entre otros.

Miradas sobre el Perú en tiempos de la Ilustración es un libro que denota el oficio investigativo de sus autores, que aborda los temas y casos con especial rigor histórico y que, a su vez, abre nuevas brechas historiográficas que seguirán desarrollándose en trabajos posteriores. **Víctor Mejía**

7. DAVID MUTAL. Arquitecto

Ediciones Pichoncito, 2019 / 291 páginas
27,6 x 21,7 cm / Castellano / ISBN 78-612-47914-1-3

El libro sobre la obra del arquitecto David Mutal, publicado recientemente, es una edición de gran cuidado gráfico, que logra de manera extraordinaria, con un contenido muy personal, trascender al individuo y revelarnos condiciones propias de un arquitecto peruano contemporáneo.

La publicación, de 290 páginas, expone obras y proyectos arquitectónicos en tres capítulos: «Pasado», «Presente» y «Futuro». En cada capítulo se muestran proyectos diversos, no solo en su escala de intervención sino también en su resolución formal, espacial y material. Al verlos en conjunto, develan que la coherencia de su arquitectura reside en la actitud proyectual que tienen en común, de la cual se desprende una manera de enfrentarse a los proyectos según las contingencias específicas del encargo. La ausencia de un discurso previo —expresada conscientemente por Mutal en la entrevista con Humberto A. Viccina, incluida al inicio del libro— evidencia una actitud libre y abierta a la búsqueda de la respuesta más pertinente al problema que se presenta. Una respuesta basada en un alto grado de intuición y sensibilidad hacia las condicionantes de cada proyecto, que van desde el lugar hasta las peticiones del cliente, pasando por la luz, las visuales y la materialidad, entre otras variables.

Un libro muy honesto, que muestra de distintas formas la labor de este arquitecto en sus primeros veinte años de actividad. Una selección de 23 proyectos que exponen la experiencia proyectual de Mutal y que se complementa con la entrevista mencionada, elemento fundamental para exponer las ideas que no se pueden inferir directamente desde la obra; fotos de Lima que se vuelven referencias directas e indirectas del imaginario del arquitecto; y una completa biografía, al final del libro, que incluye trabajos académicos realizados tanto en Lima como en Londres, con lo que se demuestra una trayectoria compleja que dice tanto del arquitecto como de la arquitectura en el Perú. **Marta Morelli**

8. La casa es una idea

Patricia Llosa, Rodolfo Cortegana y Jose Luis Villanueva

Arquine, 2019 / 364 páginas
18 x 24 cm / Castellano e inglés / ISBN 978-607-9489-57-1

¿Es posible pensar el proyecto de arquitectura desde el proyecto mismo? Esta pregunta parece preceder al libro *La casa es una idea*. En él, Rodolfo Cortegana, Patricia Llosa y José Luis Villanueva nos proponen un análisis sistemático de 38 proyectos de vivienda unifamiliar realizados por el estudio Llosa Cortegana Arquitectos.

En la publicación, planimetrías convencionales se suman a rigurosas disecciones isométricas comentadas a partir de énfasis de color negro que nos guían en la mirada que escudriña los

proyectos. En estos dibujos se plantea que la idea de toda la casa es una dimensión arquitectónica más estructural, más permanente. La analítica nos muestra una especie de manual de demoliciones, a la manera de Gordon Matta Clark, en el que cualquier proyecto puede ser sometido a una reducción de sus elementos, distinguiendo esos lugares en los que la arquitectura hace sentido más allá de una solución programática, constructiva o estética.

A los recursos analíticos del dibujo lineal se suman breves textos que plantean una posición en relación con el encargo, describen una situación específica o enfatizan de modo abstracto y poético la forma en que el proyecto está operando. Estos textos dan cuenta del valor de la palabra en el proceso del proyecto, no solo como medio de intercambio, hallazgo y acuerdo con los futuros usuarios de las casas, sino también como una forma de sintetizar direcciones y describir acciones proyectuales. La palabra se hace necesaria. Una palabra que funciona en relación con los dibujos; y quizás podríamos aventurar lo contrario: que los dibujos solo construyen sentido en esta ida y vuelta entre las líneas y las palabras.

La casa es una idea propone una manera de pensar el proyecto de arquitectura desde sus propios instrumentos disciplinares, y a su vez nos abre una puerta al universo de la casa como programa paradigmático de exploración de la arquitectura. **Paulo Dam**

9. Las centralidades de Lima Metropolitana en el siglo XXI

Pablo Vega-Centeno, Manuel Dammert Guardia, Paola Moschella, Marta Vilela, Viktor Bensús, Graciela Fernández de Córdova y Omar Pereyra

Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019 / 192 páginas
21 x 27 cm / Castellano / ISBN 978-607-9489-57-1

Este ambicioso libro contribuye al conocimiento sobre la estructura urbana de Lima, enfocándose en la identificación de sus centralidades. El texto, acompañado de mapas, diagramas y fotografías, desarrolla un marco conceptual sobre las centralidades urbanas, pero su valor está principalmente en su análisis de información cuantitativa y, en particular, en los mapas desarrollados utilizando información de primera fuente, generada por el Instituto de Opinión Pública de la PUCP. El grupo de trabajo ha utilizado esta información empírica para identificar las centralidades de Lima y cuantificar el grado de importancia de cada centralidad.

El análisis de este libro identifica las centralidades basándose en varios factores, y registra destinos de ocio, trabajo, salud, comercio y educación, así como lugares de residencia. Si bien otros estudios han mapeado estas mismas centralidades en Lima, lo han hecho para planes técnicos de transporte y tránsito, en el marco de un estudio de origen y destino únicamente. Lo interesante de *Las centralidades de Lima Metropolitana en el siglo XXI* es que utiliza un análisis muy similar a los estudios de ingenieros de transporte, pero aplicando la información al entendimiento del desarrollo urbano de la ciudad y para un fin académico más amplio.

Finalmente, hay que señalar que el análisis, la información empírica y los mapas que se ponen en manos de los lectores son de utilidad tanto para analistas como para las entidades responsables de la planificación urbana y de transporte a nivel metropolitano. Esperamos que sepan usarlo, para el bien de todos los ciudadanos. **Angus Laurie**

Arquitectura PUCP Publicaciones



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



A11
El espacio como materia
Sharif S. Kahatt (dir.)



A12
El material como lenguaje
Sharif S. Kahatt (dir.)



A13
Arquitectura y Política
Sharif S. Kahatt (dir.)



Extravíos de la forma
Mijail Mitrovic



Miradas sobre el Perú en tiempos de la Ilustración
Ramón Gutierrez
y Graciela María Viñuales



Las centralidades de Lima metropolitana en el siglo XXI
Varios autores



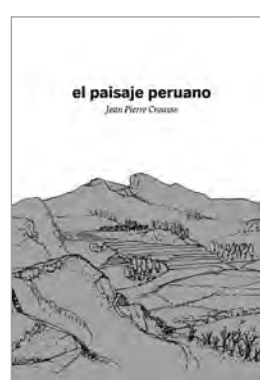
Huacas de Lambayeque
Billy Hare



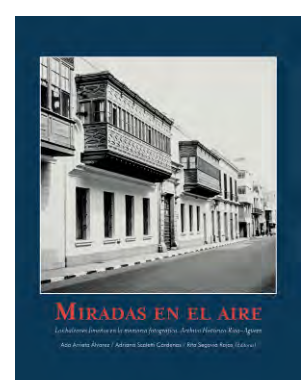
Bases 1
Ricardo Huanqui
y Karen Takano (eds.)



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



El paisaje peruano
Jean Pierre Crousse



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

A15-A16

Cuerpo docente

El cuerpo docente de las escuelas de arquitectura se caracteriza por agrupar a profesionales, en su mayoría arquitectos, que se dedican a la práctica profesional de la arquitectura en sus distintos campos de acción y pensamiento, y que, además, también de manera profesional, se dedican a la enseñanza y formación de futuros profesionales del mismo campo.

La práctica profesional de los arquitectos se vuelca de manera personal y cercana en las aulas, donde cada docente conversa, discute y reflexiona con sus estudiantes; en el caso de los Talleres de Diseño, para dirigir las ideas propuestas por el alumno hacia su materialización en proyectos de arquitectura y urbanismo; y en el caso de los cursos, para producir conocimiento en ensayos de análisis y reflexión o trabajos de investigación.

Esa fuerte relación entre docencia y práctica profesional hace evidente que, en el espacio académico de la arquitectura, las indispensables actividades de perfeccionamiento docente, especialización y actualización —altamente requeridas por la academia— se logran a través del ejercicio mismo, ya que es en la práctica profesional, proyectual o de investigación, donde los docentes cimentan, desarrollan y extienden sus conocimientos, así como la experiencia que, luego, reflejan en su quehacer académico.

Por ello, la siguiente edición de la Revista A mostrará la práctica profesional de los docentes de Arquitectura PUCP más allá de las aulas y los talleres: proyectos de arquitectura, urbanismo y paisaje; ensayos de investigación, exposiciones, libros, publicaciones y cualquier otro producto resultado de su actividad laboral. Con esta próxima edición, A buscará estrechar los vínculos entre las

actividades y labores de los profesores y los intereses de los estudiantes, así como las relaciones entre las esferas académica y profesional, por las que discurre el cuerpo docente de Arquitectura PUCP.

Se plantea hacer una edición que sea sintética y muestre de forma sistemática el trabajo realizado por los profesores, por ello se hará un «numero doble» con las colaboraciones y mostrar una panorámica de la producción actual. En los envíos de colaboración a la revista, se recomienda que se priorice los trabajos profesionales que estén más relacionados con su actividad académica, y de ser posible, que hagan en sus textos un especial énfasis en ello.

Solicitamos a los profesores interesados en colaborar que envíen el material, de forma individual, antes del **15 abril de 2020** al correo revista.a.pucp@gmail.com para que el equipo editorial de la revista considere su publicación

Publicación de proyectos, libros, ensayos, exposiciones, entre otros: enviar 3 imágenes que deberán estar numeradas, tener una resolución mínima de 300 DPI y estar adjuntadas en formato JPG o TIFF, de una dimensión de A5 o similar (15 × 21 cm). Además, enviar un archivo de Word con los datos de identificación del autor (nombre y apellidos /oficina, de ser el caso), así como su respectivo pie de imagen. Además, un texto de alrededor de 400 palabras que se explique el «producto» presentado, y de ser el caso, que haga mención a la relación con la docencia. Finalmente, un texto de 100 a 120 palabras con el CV del autor(a), ya sea individual, colectivo o de una oficina. Todo el texto junto, incluidos los pies de imágenes y notas, no debe exceder las 600 palabras y debe estar en un solo archivo de Word.

Arquitectura y arte

Iosu Aramburu
 Maya Ballén
 José Bauer
 Juan Caycho
 Joss Cueto
 Mariana Leguía
 Michelle Llona
 Augusto Román
 Rafael Zamora

Ensayos

Vhal Del Solar
 Víctor Mejía
 Mijail Mitrovic

Archivo

Sharif S. Kahatt
 Luis Miró Quesada y otros

Taller

Paolo Marinelli
 Fátima Ugarte

Post Scriptum*

Sandra Barclay
 Claudio Cuneo
 Fabrizio Foti
 Vittorio Gregotti
 Vincent Juillerat
 Rafael Zamora

Actualidad

Maya Ballén
 Paulo Dam
 Federico Dunkelberg
 Vincent Juillerat
 Sharif S. Kahatt
 Angus Laurie
 Sophie LeBienvenu
 Reynaldo Ledgard
 Elio Martuccelli
 Víctor Mejía
 Marta Morelli

*1:1 Proyectos sobre los territorios
 del Perú*

Improvised Cities

*Lima: narrativa, sociedad, espacio
 Ilusión cusqueña. Aproximación a
 un proyecto de Lajos D'Ébnerth
 CASA*

*Convivir en la Amazonía en el
 siglo XXI*

*Miradas sobre el Perú en tiempos
 de la Ilustración*

David Mutal

La casa es una idea

*Las centralidad de Lima
 metropolitana en el siglo XXI*
