

## **La imagen de la arquitectura como práctica cultural**

### **The image of architecture as a cultural practice**

Valeria Soledad Guerra Martínez

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño

Sole.guerra@unc.edu.ar

ID ORCID: 0009-0008-4123-3667

#### **Resumen**

En el presente ensayo, nos concentramos en el problema de la imagen rescatando su carácter estético y político. Situados en el marco de la práctica proyectual, nos preguntamos sobre la posibilidad de viabilizar la crítica arquitectónica ubicando a la imagen en el centro de la escena y poniendo especial atención en el plano de lo social. En esta dirección, sostenemos que la imagen, además de una categoría estética, es un interesante dispositivo crítico desde el cual es viable construir/constituir un lector y hábil coproductor del proyecto. Es allí donde surge nuestra invitación a reflexionar sobre la imagen de la arquitectura o acerca de la arquitectura como imagen, a partir de lo cual nos preguntamos también sobre el rol del lector como coproductor del proyecto.

Palabras clave: investigación proyectual, imagen crítica; mirada emancipatoria; imagen corpórea

#### **Abstract**

In our essay, we focus on the problem of the image, rescuing its aesthetic and political character. We wonder about the possibility of making architectural criticism viable by placing the image at the center of the scene and paying special attention to the social level. In this direction we maintain that the image, in addition to an aesthetic category, is an interesting critical device from which it is viable to build/constitute a reader and skillful co-producer of the project. This is where our invitation arises to reflect on the image of architecture or about architecture as an image, from which we also ask ourselves about the role of the reader as co-producer of the project.

Keywords: project research; critical image; emancipatory gaze; corporeal image

## Introducción

Ingresamos al campo de la arquitectura desde una perspectiva crítica. Desde allí, nos planteamos como objetivo revisar su condición “disciplinaria” –o también podríamos decir “disciplinatoria”–, que intentamos poner en conflicto. Nuestra idea es problematizar sobre aquellos aspectos de la disciplina que son aceptados como verdades indiscutidas y que, según observamos, se sustentan y se repiten sin cuestionamientos (“repiquetean”, en palabras de Walter Benjamin), afincadas en cierto plano de confort conceptual. Desde esta actitud reflexiva ingresamos a la dimensión del saber cultural de la arquitectura, poniendo en valor su faz artística y creativa, en un sentido cercano a la noción griega *tejné*<sup>1</sup>. Postulamos a la arquitectura como una práctica cultural en el marco en donde tanto la técnica (el hacer) como la poética (materia y creación) son intrínsecas a la cultura.

Si hablamos del giro autocrítico de la arquitectura –y el diseño– en las primeras décadas del último siglo, nos remitimos al Movimiento Moderno. Señalamos que el proyecto, en el contexto de las vanguardias artísticas, es el posibilitante instrumental<sup>2</sup> del diseño. Vale decir, es un instrumento que viabiliza la producción de artefactos de uso práctico. Sin embargo, en las décadas que le siguen –hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI–, el movimiento moderno ha permitido también generar cuestionamientos acerca del propio campo de la arquitectura y del proyecto mismo. Nos referimos al campo de la investigación proyectual (Fernández, 2011; Sarquis, 2003), en donde delimitamos nuestra discusión. Se trata de un territorio en el que el saber toma protagonismo y, en consecuencia, los límites disciplinares de la arquitectura se diluyen con otros campos como el arte, la retórica y otros tantos. Entendemos que tales corrimientos impulsan diferentes maneras de contribuir al conocimiento de la arquitectura, tomando distancia de la propia disciplina para incorporar estrategias que, aunque ajenas, tienden a mostrarnos nuevas derivas exploratorias (Guerra Martínez, 2020).

Delineando un camino a seguir en nuestro ensayo, nos concentramos en el problema de la imagen. Para algunos autores, como Walter Benjamín, la imagen adquiere diferentes aristas que se ponen de manifiesto con gran fuerza en las manifestaciones de las vanguardias del siglo XX. El filósofo sostiene que la imagen “piensa” (Rendueles y

---

<sup>1</sup> El término griego *tejné* refiere a la técnica, a la poética y al conocimiento. Supone el desarrollo de las distintas artes (Tatarkiewics, 2001).

<sup>2</sup> Su uso racional y técnico debe ser efectivo.

Usuarios, 2010), rescatando así su carácter estético y político. Tal afirmación nos permite advertir no solo la infinidad de posibilidades que surgen de la reproducción de la fotografía –así como del procedimiento del montaje (Benjamin, 2011)–, sino también sus múltiples derivas apoyadas en cantidad de dispositivos que asisten al proyecto en el mundo contemporáneo y que, además, permiten interpelar al lector.

Consideramos que la discusión propuesta por Benjamin reviste una considerable actualidad y, observando cierta producción de artistas y arquitectos que indagan en la relación proyecto-imagen, nos preguntamos sobre la posibilidad de viabilizar la crítica arquitectónica mediada por la imagen con el fin de generar cuestionamientos y/o nuevos conocimientos en el plano de lo social, entre otros. En este caso, ¿podemos afirmar que la imagen como categoría provee al proyecto de herramientas que posibilitan una mirada crítica posicionada en la dimensión social de la arquitectura? Sostenemos que, en esta dirección, la imagen –además de una categoría estética– es un interesante dispositivo crítico-político desde el cual es viable construir/constituir un lector y hábil coproductor del proyecto. Subrayamos las expresiones del filósofo, quien sostiene que este aparato será tanto mejor cuanto más consumidores sea capaz de transformar en productores (Benjamin, 2001). Es allí donde surge nuestra invitación, en las líneas que siguen, a reflexionar sobre la imagen de la arquitectura o acerca de la arquitectura como imagen, a partir de lo cual nos preguntamos también sobre el rol del lector –habitante– como coproductor del proyecto.

### **La imagen crítica y la mirada emancipatoria**

Entendemos que una manera de delimitar el problema de la imagen en arquitectura es poniendo foco en el acto dialógico entre dos actores. Por un lado, encontramos al productor técnico, que es –en nuestro caso– el proyectista, el arquitecto/artista<sup>3</sup>, quien asume un rol crítico poniendo el énfasis en la problemática de la imagen y se propone superar la cuestión práctica, o sea su funcionalidad. Por otro lado, tenemos al lector como productor o al habitante, quien no solo adopta una actitud observadora de la imagen de la arquitectura, sino que, además, deconstruye sus modos de lectura, adquiriendo un rol sumamente activo. Es, según sostenemos, un coproductor de la obra arquitectónica.

---

<sup>3</sup> Nos referimos al individuo o el colectivo que proyecta (estudio).

Decimos, entonces, que la imagen, en el marco del dispositivo proyectual, promueve rupturas y/o crisis, viabiliza el desvío y, por tanto, “corrompe” la mirada disciplinada de la arquitectura, induciendo la subversión del paradigma del habitar<sup>4</sup>.

El habitante habita, pero además contempla la imagen, o bien contempla la imagen de la arquitectura mientras la habita. Nos proponemos profundizar en relación a la imagen en el proyecto, atentos a “superar la instancia de asumir el proyecto como objeto de conocimiento para reconocer en él, un instrumento que permita el acceso al conocimiento y por ende su expansión apoyada en lógicas del pensamiento serial” (Guerra Martínez, 2020, p. 167). Este giro proyectual requiere de un autor-proyectista que inicie el diálogo habilitando una arquitectura para ser mirada y de un lector-contemplativo interesado en las derivas que emerjan de su condición *in-utilitaria* –vale decir– más cercana al plano de lo poético<sup>5</sup>.

Sostenemos que, desde estas lógicas en las que la arquitectura combina ensayo, experiencia y reflexión, el proyecto se constituye en el dispositivo mediador de la imagen que da impulso a la mirada emancipatoria. En su faz autocrítica, el proyecto contribuye a una producción de doble entrada<sup>6</sup>: la del productor arquitecto-artista y la del lector que habita y contempla, permitiendo la circulación de nuevos conocimientos y siempre atentos a un contexto cultural que admite la tensión local-global del mundo contemporáneo. Este último, el lector que habita, es quien interpela la condición de habitante desinteresado para incluirse en el juego dialéctico de la imagen.

Retomamos a Benjamin y decimos que una imagen dialéctica es móvil, es esa imagen que permanece en suspenso: “La ambigüedad es la imagen visible de la dialéctica” (Didi-Huberman, 2017, p. 114). En nuestro caso, sostenemos que la imagen dialéctica en arquitectura demanda un habitante activo que la habite, que busque maneras de reunir – citando la figura del trapero de Baudelaire que retoma Benjamin–, lo extraño y lo diferente, lo nuevo y la memoria.

---

<sup>4</sup> Enmarcamos en el paradigma del habitar esta mirada *solucionalista* y programática del proyecto. Aquel que habita es el “usuario”.

<sup>5</sup> Lo inútil, viene relacionado a aquello que propone el arte, no tiene función. Como planteaba Theodor Adorno, la función social del arte es no tener función (2011).

<sup>6</sup> Sin caer en duplas cerradas, tomamos los extremos del acto comunicativo a los fines de la hipótesis, a sabiendas de que el mismo puede concebirse con mayor complejidad y atendiendo a cantidad de variables.

Es sabido que la forma por excelencia en que Benjamin veía la posibilidad de producir imágenes dialécticas como instrumento de conocimiento era la forma alegórica, considerada especialmente desde el punto de vista de su valor crítico (a diferencia del símbolo) y desfigurativo (a diferencia de la representación mimética) (Didi-Huberman, 2017, p. 125)

En este sentido, la imagen como forma alegórica, en el campo innovador de la arquitectura o bien aquel de la investigación propiamente dicha, nos permite indagar desde la ambigüedad. De allí que es posible señalar que la figura retórica de la alegoría hace a la arquitectura fluctuante y abierta (Guerra Martínez, 2020). En su lógica dialógica, el mirar es también ser mirado (Didi-Huberman, 2017). Señalamos que allí es donde reside su compleja dimensión epistémica: el mirar –y el ser mirado– da paso a la crisis, impulsando la innovación.

En las líneas que siguen abordamos algunos casos a fin de discutir los conceptos vertidos.

### **La imagen perturbadora**

Nos detenemos en la propuesta de la Clínica de Reproducción PROAR (2008) en Rosario de Santa Fe (Argentina) de Rafael Iglesia<sup>7</sup>. El arquitecto refuncionaliza el inmueble revistiendo la fachada íntegramente de acero inoxidable. En el proyecto finalizado, el frente de la clínica se manifiesta como un plano rectangular cubierto por completo de material reflectante. La contundente imagen especular en la fachada (Figuras 1 y 2) invita a contemplarla. No hay ornamento, no hay función específica (por lo menos desde el afuera). La materialidad de la arquitectura induce a la mirada; el mirar implica mirar al otro: el paseante, las fachadas italianizantes de la casa del frente, el movimiento de los autos en la calzada, la trazabilidad de los árboles del entorno. En relación a la cultura proyectual, observamos que el plano vertical reflectante anula cualquier posible correspondencia canónica con la disciplina arquitectónica; no presenta aberturas, no hay puertas ni ventanas que la identifiquen con una obra de producción tradicional. Esto mismo pone de manifiesto

---

<sup>7</sup> Rafael Iglesia (1952-2015) fue un arquitecto argentino, nacido en la provincia de Santa Fe. En su imprevista carrera como arquitecto proyectó y ejecutó gran cantidad de obras premiadas. Se caracteriza por un intenso trabajo conceptual que acompaña a su obra: escribe sobre sus propuestas desde las cuales critica la praxis proyectual tradicional. En sus proyectos propone discusiones desde la literatura, la filosofía y el arte. En sus últimos años de vida formó parte del grupo América(no) del sur.

que el diálogo con el entorno es la premisa fundamental. Rafael Iglesia cuestiona ese entorno postulando una imagen que, según expresa, no copia la realidad, sino la transforma, perturbándola.

Su imagen se muestra inhabitable, un imposible espacio de reflejos. Y aunque refleja, no es un espejo y aunque mira y es mirada no reproduce (...) El espejo no tiene memoria, su imagen cambia constantemente. Inquieta en la mitad de la cuadro, no ampara, sorprende. Desprecia el concepto de lugar, aunque vive de este, lo consume, podría estar en cualquier parte y siempre estará narrando de otra manera lo que sucede alrededor para decir otra cosa (...) no copia la realidad., la perturba. (Iglesia, 2017, p. 57)

Decimos que para Iglesia el límite de la clínica es líquido, dinámico, difuso y devuelve la mirada con ese reflejo perturbador, como lo define. Para este caso, tomamos prestadas las afirmaciones de Maderuelo, quien expresa: “surge así una arquitectura para ser contemplada a la vista, no para ser habitada por el cuerpo” (2014, p. 5). La mirada devuelve el reflejo barroquizante de la casa de enfrente rememorando el espejo de Alicia, así como la fluidez de las andanzas borgeanas. En todo caso, el acto emancipatorio –en este como en otros trabajos del arquitecto<sup>8</sup>–, se traduce en la inclusión del lector como proyectista, haciendo uso de la imagen *móvil* que opera desde el extrañamiento. La materialidad de la fachada devuelve una imagen transfigurada: por momentos se deforma y por momentos se mimetiza con el entorno.

La especularidad diluye el límite de lo privado y lo público.

---

<sup>8</sup> La Casa de la Cruz, El parque Independencia (Santa Fe, Argentina).

## Figuras 1 y 2



Nota: reproducido de “Clínica Proar / Rafael Iglesia” por G. Frittegorro, 2008 (<https://tinyurl.com/mr2nrck4>).

### La mirada humanizada. Lo inhabitable

Avanzando con otro ejemplo, nos detenemos en la serie “Residente Pulido” (2001-2003) de Alexander Apóstol<sup>9</sup>. Esta se compone de una decena de imágenes de obras de arquitectura, editadas de manera minuciosa. El artista se sirve del procedimiento del montaje en la fotografía digital y crea un tipo de arquitectura que ostenta la ausencia de aberturas. Las imágenes describen construcciones con muros lisos que hacen imposible pensar en su habitabilidad. Impresas a gran escala y dispuestas en los museos denotan una no-arquitectura: solo se postulan para ser contempladas. Señalamos en ellas al silencio como operación fundamental; con el silencio de la ausencia surge la humanidad en la imagen.

---

<sup>9</sup> Alexander Apóstol (1969) nació en Lara, Venezuela. Es un artista dedicado a la obra multimedial (fotografías, videos, instalaciones). Sus trabajos se caracterizan por una profunda labor crítica de la cultura.

En su propuesta, Apóstol tensiona el carácter dual de lo útil-inútil de la arquitectura. Sus fotografías describen un tipo de arquitectura “ciega”, imposible de ser habitada (Figuras 3 y 4). En sus series, el artista, selecciona imágenes de edificios cuyo aire de familia podría relacionarse a cualquier postal urbana, según señala, del contexto latinoamericano. La ausencia del habitante se traduce –según postulamos– en una manera de movilizar al lector. Con el silencio como estrategia, Apóstol humaniza, trasciende lo descriptivo y provoca una contundente crítica social.

Apóstol toma las construcciones de su ciudad de los años 50 que ahora ostentan una suerte de monumentalidad monolítica y, desde lo digital, las altera, las tapa, las cerca, para imposibilitar el acceso. Cada edificación posee el nombre de una famosa casa de porcelana (Capodimonte, Limoge, Lladró, Meissen, Rosenthal, Royal Copenhagen, Sevre), perspicaz juego entre lo sólido y lo frágil de las estructuras decorativas.

*Residente pulido* explora la memoria, el cuerpo y la identidad; en medio de su criticidad política, ironiza y cuestiona la condición humana de la sociedad actual. (Fundación Bienal de Cuenca, s.f.)

La obra de Apóstol se conforma de una veintena de fotomontajes de edificios inhabitables, los que denomina “monolitos” (Arestizábal, 2006). En ellos exalta su “inutilidad”, a partir de la cual construye un momento de tensión y viraje hacia lo que entendemos como una crítica a la sociedad que construye sus diferencias. En su trabajo, el artista incluye al lector en un ensayo poético y sociológico componiendo una serie de imágenes manipuladas desde lo digital, imágenes cuya incompletitud las deja en suspenso y con las cuales invita a repensar la arquitectura más allá de su función, esto es, desde su carácter simbólico.

**Figuras 3 y 4**



Nota: reproducido de “Polished Resident” por A. Apóstol, 2001-2003 (<https://www.transfer-arch.com/delight/polished-resident/>).

En su primera serie, *Residente Pulido* (2001), el artista venezolano apela a la cita del canon moderno y a lo que su estética tradicional representó en determinado momento de la historia reciente<sup>10</sup>. Destaca, particularmente, la promesa “fallida” de felicidad que, según afirma, caracterizó a dicha estética a mediados del pasado siglo. Da continuidad a sus reflexiones en otra serie, a la que llama *Residente Pulido Ranchos* (2003). En ella recurre a imágenes tectónicas en las que prevalecen bloques, ladrillos y revoques, construcciones de materiales rústicos a la vista, imágenes en las que tampoco incluye al habitante. Con esta segunda propuesta Apóstol representa(ría) la imagen de los sectores más desposeídos, atendiendo, esta vez, a las lógicas de in-habilitabilidad propias de los márgenes de las ciudades. Aquí la imagen exalta el extrañamiento de lo inhabitable.

Como señalamos antes, con la ayuda de imagen arquitectónica, el artista visual se propone ensayar la humanización de lo inhabitado. La figura ausente en el trabajo del

---

<sup>10</sup> Las fotografías responden a una cantidad de edificios seleccionados por el autor, que según entiende representan construcciones de un momento de la historia cultural de su ciudad.

artista es la punta del hilo que funda las bases a pensar lo común desde la diferencia. Mediante la ausencia, decimos que Apóstol busca horizontalizar la mirada, ubicando al habitante en un plano de igualdad y apoyándose en la tensión que vincula a las construcciones de la centralidad con aquellas de los márgenes.

Volvemos al problema de la imagen y leemos a Didi- Huberman, para quien el acto de mirar implica, en el mismo momento, “ser mirado”:

Tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamín al escribir que las imágenes dialécticas son imágenes auténticas y por qué, en ese sentido una imagen auténtica debería darse como *imagen crítica*: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen-capaz, por lo tanto, de un efecto de una eficacia teórica- y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en el que al mirarnos nos obliga a mirarla verdaderamente. Y al escribir esa misma mirada, no es para ‘transcribirla’ sino ciertamente para constituirla. (Didi-Huberman, 2017, p. 113)

El crítico ubica a la imagen en la lógica de la Cinta de Moebius, el mirar –al fin y al cabo– es ser mirado, afirmando la mirada como acto crítico. Sostiene el filósofo: “y he aquí la obsesionante pregunta: cuando vemos solo lo que está enfrente a nosotros ¿por qué siempre nos mira e impone un ‘en’ un adentro?”. (Didi-Huberman, 2017, p. 14). Encontramos en estos dichos un método crítico que se apoya en la imagen alegórica, en la cual la mera contemplación –aurática– esta vez no es suficiente. Volvemos a las imágenes y observamos que mantienen intacto el rasgo primario de lo arquitectónico. Sin embargo, Apóstol nos invita a mirar los monolitos en un contundente tono político. Desde la ausencia y con el silenciamiento como operación alegórica, el artista humaniza la mirada y pone al habitante en un único plano, el de la igualdad genuina.

### **La imagen corpórea**

Ingresamos a un último caso, y con él rescatamos el trabajo del arquitecto peruano Luis Longhi Traverso<sup>11</sup>. Su obra, la casa Pachacamac (2006-2009), se encuentra ubicada en el altiplano de la zona norte de Perú, en el distrito Lurín, a unos 30 km de Lima.

Para el artista, el acto de proyectar es un acto divino que está ligado al arte y en especial a la escultura (Longhi Traverso, s.f.). En este trabajo, como en tantos otros, el artista evoca poéticamente las creencias y los valores culturales de los pueblos originarios

---

<sup>11</sup> Es un arquitecto peruano nacido en 1954 y graduado en la universidad de Pensilvania, donde obtuvo el título de licenciado en Arquitectura y máster en Bellas Artes con mención en Escultura. En sus obras investiga sobre el legado cultural precolombino, abordándolo de manera innovadora y creativa. Fue premiado en varias oportunidades y hoy ejerce la docencia y la profesión independiente.

de la región del Perú, a quienes busca mantener en vigencia a través de sus investigaciones desde el proyecto. En este caso, Longhi enfatiza en el legado ancestral haciendo uso de distintas técnicas, especialmente aquellas en las que la tierra es la materia fundamental.

La construcción de la casa se localiza en un enclave cercano al Santuario Arqueológico de Pachacamac, del que toma su nombre y cuya etimología significa: “alma de la tierra, el que anima el mundo” (Museo Pachacamac, s.f.). La obra se ejecuta semienterrada en lo alto de un montículo en una zona serrana con enormes desniveles y elevaciones montañosas que la rodean<sup>12</sup> (Figura 5). Desde el proyecto, Longhi reivindica cosmovisiones ancestrales en las que el territorio ocupa un lugar central: la casa es el núcleo que articula la relación cielo-tierra, naturaleza-artificio. Rodeada de montañas, Pachacamac habilita un diálogo profundo con el entorno, en el que la imagen es la materia fundamental.

El proyecto de Longhi se concibe como un dispositivo de citas, apelando al saber cultural que permite explorar y re-producir modos de acceso a miradas otras, diferentes o extrañas para la academia, pero que son las propias de la cultura incaica y que prevalecieron por los siglos (Guerra Martínez, 2020, p. 188).

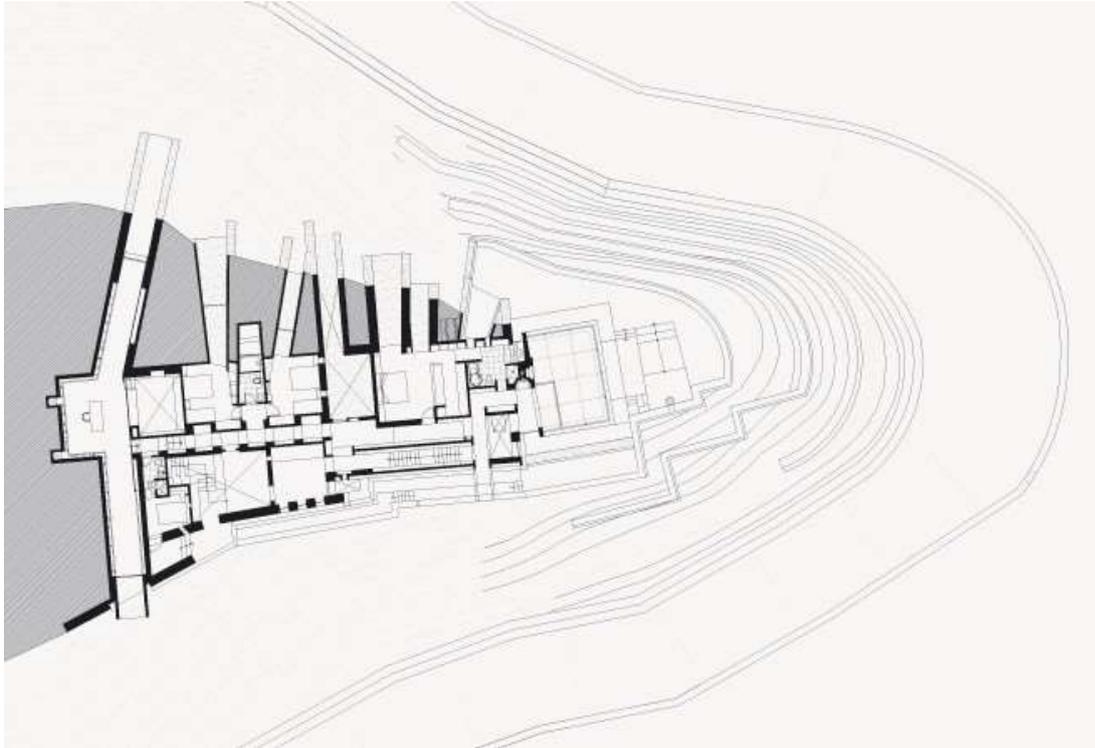
En un minucioso trabajo, el escultor y arquitecto socava el terreno para “descubrir” la casa de unos 480 m<sup>2</sup>. Con gran precisión orada estereotómicamente los interiores y esculpe hornacinas y perforaciones con las que relaciona los ambientes entre sí. Hacia el exterior, desarrolla y describe, con la propia tierra, senderos y canales que conducen a enmarques del paisaje, a la espera de una la mirada atenta a sus referencias alegóricas.

## Figura 5

---

<sup>12</sup> Tomamos nota de que en Perú las montañas más altas (denominadas *apus*) son consideradas lugares sagrados. A ellas los pobladores les destinan ofrendas, concediéndoles el cuidado de hogares y pueblos.

*Casa Pachacamac, Perú (2006-2009), segundo nivel*



Nota: reproducido de Casa Pachacamac / Longhi Architects, por E. Ramírez, 2008  
(<https://tinyurl.com/yc3f2ake>)

La materia, en este caso la tierra, condensa territorio y arquitectura (...) No hay objetos sino trayectos y trazas, contrafuertes, contenciones o perforaciones esculpidas. La casa está impregnada de citas y apropiaciones en las cuales pone en dialogo el Suelo-Tierra y su densidad en contraste con lo etéreo Luz-Sol. Genera pausas necesarias en la cuales incluye al lector/habitante ya con una importante carga cultural (...) Así la linealidad, los juegos geométricos entre muros y suelos, las entradas direccionadas de luz, las hornacinas que ingresan desde afuera; desde la mirada del habitante se vuelven pretextos para encaminar ese dialogo con la casa y el entorno. (Guerra Martínez, 2020, p. 186)

La casa Pachacamac se concibe, al decir de su autor, como una escultura, un poema estereotómico/tectónico cuyo orden frecuenta la geometría de las construcciones ancestrales como aproximaciones contemporáneas a lo divino. El ritmo entre la materia y el vacío procura el encuentro de la pesadez del territorio con lo etéreo de la luz del sol. Para Longhi, la casa Pachacamac es una escultura habitable en cuyos intersticios quedan implantadas las huellas del pasado y su concepción de lo divino. Allí el silencio es sagrado y, en medio de él, surge la mirada atenta a la imagen que no solo se concreta con la vista sino con el cuerpo. Nos resultan apropiadas las nociones de Pallasma, quien afirma que “la imagen poética y la corpórea son categorías especiales de imágenes que constituyen el fundamento y medio de toda expresión artística” (2014, p.8).

**Figuras 6 y 7**



Nota: reproducido de Casa Pachacamac / Longhi Architects, por E. Ramírez, 2008  
(<https://tinyurl.com/yc3f2ake>)

El proyecto del escultor propone postales en las que la materia es dinámica: la pesadez del barro y el hormigón contrastan con lo permeable de las aberturas y las entrantes de las líneas que acusan los rayos del sol. El ingreso de la luz recorta los muros y los contrafuertes. Las sombras subrayan la densidad de los trayectos. En este encuentro geográfico, la geometría es el lenguaje primigenio de la imagen, en donde tanto la tierra como el hormigón describen las huellas que conectan con el pasado (Figuras 6 y 7). Por su lado, el lector habita un juego de citas de los constructos del pasado ceremonial, cuyo intermediario es el proyecto. El habitante de la casa Pachacamac es un lector corpóreo de las memorias ancestrales de la región.

**Figuras 8 y 9**



Nota: reproducido de Casa Pachacamac / Longhi Architects, por E. Ramírez, 2008 (<https://tinyurl.com/yc3f2ake>)

Podemos afirmar que el proyecto abraza una matriz dialógica en la cual confluyen la concepción del espacio moderno (estructural, armónico, funcional) y otros tópicos que lo cuestionan (aquellos que conectan al lector-habitante con la experiencia de lo sagrado, lo primitivo y la memoria ancestral). A ello se suma una cantidad de situaciones que apelan a lo inútil, acercando la propuesta a lo escultórico y a una matriz cultural. Por ello, decimos que Longhi personifica la figura del traperero y coleccionista de fragmentos que describe Benjamin, haciendo posible el encuentro de la memoria y el presente.

En términos de proyecto, señalamos que Longhi afirma su compromiso con una mirada situada, atenta, que comprendemos como una mirada corpórea. Cada tramo del recorrido de la casa asiste al diálogo complejo: el ritmo secuencial de las hornacinas, el peso de la materia perforada, los canales enterrados, el enmarque que confronta al lector con el paisaje circundante, el mirador en el cubículo transparente. La casa, en definitiva, es un dispositivo productor imágenes/citas que alientan el discurso de un pasado resignificado. La casa es un poema (Figuras 8 y 9).

En relación al presente de la arquitectura, entendemos que el autor toma partido por la in-disciplina, anteponiendo intereses que proponen discutir la tradición arquitectónica y sumando la participación de un habitante protagónico. Decimos que la obra es una poesía

con la cual Longhi pone en crisis las lógicas del discurso canónico dominante en el último siglo<sup>13</sup>. En la obra de Longhi no solo no hay menos, sino que en cada imagen hay más.

### Palabras finales

A manera de cierre, sostenemos que ingresar en el problema de la imagen en la arquitectura nos permite recorrer otros modos de entender el proyecto, otras miradas que nos asisten en la generación de propuestas que interpelan la idea del proyecto o bien que permiten exceder las fronteras que hoy aún se ciñen al canon –moderno–. Convenimos en que problematizar el proyecto arquitectónico, en este caso desde la imagen –imagen crítica, imagen corpórea, mirada emancipatoria–, promueve desplazamientos que generan quiebres en las lógicas proyectuales, permitiendo cuestionar algunas categorías instaladas en la cultura disciplinar (el habitante, el usuario). Entendemos que tales rupturas dan paso a un planteo transdisciplinar y expansivo, que a su vez hace posible interpelar a los actores en cuestión (lector-coproyectista), abriendo el camino a nuevas derivas en la cultura proyectual arquitectónica.

Otra cuestión fundamental ligada a la disolución de los límites del campo de la arquitectura es atender al ingreso de categorías provenientes de otras perspectivas y saberes, que deberían replantearse, redefinirse y ejemplificarse en el marco de especificidad al que hacemos referencia.

### Referencias bibliográficas

Adorno, T. (2011). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Apóstol, A. (2001-2003). *Polished Resident* [Imágenes]. <https://www.transfer-arch.com/delight/polished-resident/>

Arestizábal, I. (2006). Alexander Apóstol. En I. Arestizábal, O. Debrouse, T. Escobar, A. Giunta, I. Mesquita, G. Mosquera, A. Pedroza, V. Pérez-Ratton, O. Sánchez y R. Olivares, *100 Artistas Latinoamericanos* (pp. 58-61). Salamanca: Imagen y Cultura.

---

<sup>13</sup> Nos referimos a la citada frase atribuida a Mies Van der Rohe, “Menos es más” (*less is more*).

- Benjamin, W. (2001). El autor como productor. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 296-310). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.
- Benjamin, W. (2013). La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid: Taurus.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira* (traducción Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.
- Fernández, R. (2011). *Mundo diseñado. Para una teoría de un proyecto total*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Frittegortto, G. (2008). *Clínica Proar / Rafael Iglesia* [Imágenes]. <https://tinyurl.com/mr2nrck4>
- Fundación Bienal de Cuenca. (s.f.). *Alexander Apóstol*. <https://tinyurl.com/ylzooxf>
- Guerra Martínez, V. S. (2020). *Investigación proyectual y estrategias alegóricas. Conexiones entre el arte reciente y la arquitectura como practica cultural*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15944>
- Iglesia, R. (2017). *Rafael Iglesia. ARQ*. Buenos Aires: Clarín.
- Longhi Traverso, L. (s.f.). Longhi architects. <https://www.longhiarchitect.com/>
- Maderuelo J. (2014). El Collage: una fuerza inconcebible. En S. de Molina, *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno* (pp. 9-12). Sevilla: Recolectores Urbanos.
- Museo Pachacamac. (s.f.). *Bienvenidos al Santuario Arqueológico de Pachacamac*. <https://pachacamac.cultura.pe/bienvenidos-al-santuario-arqueologico-de-pachacamac>
- Pallasma, J. (2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gili.
- Ramírez, E. (2008). *Casa Pachacamac / Longhi Architects* [Imagen]- <https://tinyurl.com/yc3f2ake>

Rendueles, C. y Useros A. (2010). *Atlas. Benjamin. Constelaciones. Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Brizolis.

Sarquis, J. (2003). *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.

Tatarkiewics, W. (2001) *Historias de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2024

Licencia  Atribución  
- No Comercial - Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

