

# REVISTA 180 N33

ARQUITECTURA • ARTE • DISEÑO

COLECCIONISMO Y MERCADO

udp FACULTAD DE  
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



7 80461 2 19000 4

REVISTA 180  
NÚMERO 33  
Agosto 2014  
ISSN: 0718-2309

REVISTA 180 | AÑO 18 | NÚMERO 33  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL | AGOSTO 2014  
www.revista180.udp.cl

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO  
REPÚBLICA 180 | SANTIAGO | CHILE  
CÓDIGO POSTAL 8370074

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL  
Nº 148.814

ISSN  
0718-2309

DIRECTOR  
Mathias Klotz

EDITOR  
Marcelo Vizcaíno

COMITÉ EDITORIAL  
Léia Bruscato  
Universidade Federal do Rio Grande do SUL · UFRGS  
Porto Alegre · Brasil  
Raquel Pelta  
Universidad Rey Juan Carlos · España  
Ramón Castillo  
Director Escuela de Arte  
Universidad Diego Portales · Chile  
Jorge Morales  
Director Escuela de Diseño  
Universidad Diego Portales · Chile  
Enrique Vergara  
Pontificia Universidad Católica de Chile · Chile  
Ricardo Abuaud  
Director Escuela de Arquitectura  
Universidad Diego Portales · Chile  
Andrés Téllez  
Pontificia Universidad Católica de Chile · Chile

COORDINACIÓN EDITORIAL  
Claudia Pérez Fuentes

DISEÑO  
Manuela Garretón Izquierdo  
Bastían Pérez Streuly

CORRECCIÓN DE ESTILO  
Miguel Ángel Viejo y Pilar Saavedra

TRADUCCIÓN AL INGLÉS  
José Manuel Quiroz

IMAGEN PORTADA  
Manuela Garretón Izquierdo  
Nicolás Stutzin Donoso

EJECUTIVAS DE VENTA Y DISTRIBUCIÓN  
Claudia Aguirre  
26762285  
claudia.aguirre@udp.cl

Lorena Padilla  
26762847  
lorena.padilla@udp.cl

CONTACTO  
revista180@udp.cl

IMPRESIÓN  
Ograma

La tipografía utilizada en el diseño de esta revista es Fedra, del diseñador Peter Bil'ak.  
La tapa de esta publicación se imprime sobre papel couché opaco de 350 gramos y cubierta polilaminada. Su interior, sobre papel couché opaco de 170 gramos.

En este número se han ocupado los colores pantone 7546 C (gris) y pantone 2395 C.

ACREDITACIONES E INDEXACIONES  
Thomson ISI: Arts and Humanities Citation Index,

Esta revista recibe el apoyo de la Dirección de Extensión y Publicaciones de la Universidad Diego Portales.

## SUMARIO • INDEX

03 • Marcelo Vizcaíno  
**EDITORIAL**

04/09 • Enrique Vergara Leyton / Juan Rey Fuentes  
**VISUALIDAD Y REVOLUCIÓN. UNA APROXIMACIÓN COMPARADA A LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA Y LA UNIDAD POPULAR EN CHILE**  
[VISUALITY AND REVOLUTION. AN APPROACH COMPARED TO THE SECOND SPANISH REPUBLIC AND THE POPULAR UNITY IN CHILE ]

10/15 • Amalia Cross Gantes  
**LA OBRA DE ÁLVARO GUEVARA EN LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO**  
[WORK BY ALVARO GUEVARA IN THE HISTORY OF CHILEAN ART]

16/23 • Nicolás Stutzin Donoso  
**INVENTARIOS Y REGISTROS: UN RECORRIDO ARQUEOLÓGICO POR LAS PLAZAS DE JUEGO DE ALDO VAN EYCK EN ÁMSTERDAM**  
[INVENTORIES AND RECORDS AN ARCHAEOLOGICAL EXCURSION THROUGH ALDO VAN EYCK'S PLAYGROUNDS IN AMSTERDAM]

24/29 • Manuela Garretón Izquierdo  
**LA VISUALIZACIÓN DE INFORMACIÓN COMO HERRAMIENTA PARA ACCEDER A COLECCIONES DE DATOS. EL CASO DE MIRA SANTIAGO**  
[INFORMATION VISUALIZATION AS A TOOL FOR ACCESS DATA COLLECTION. THE CASE OF MIRA SANTIAGO]

30/35 • Patricia Méndez  
**COLECCIÓN DE COLECCIONES. LA HEMEROTECA DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA DEL CEDODAL**  
[COLLECTION OF COLLECTIONS. THE NEWSPAPER ARCHIVE OF LATIN AMERICAN ARCHITECTURE OF CEDODAL]

36/41 • Carla Pinochet Cobos  
**HACER CRECER UN MUSEO: ARQUITECTURA Y GUIÓN CURATORIAL EN EL CENTRO DE ARTES VISUALES / MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY**  
[ACHIEVING A MUSEUM GROWTH: ARCHITECTURE AND CURATORIAL SCREENPLAY AT THE VISUAL ART CENTER / MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY]

42/47 • Rodrigo Vera Manríquez  
**EL MOBILIARIO METÁLICO Y SU INSCRIPCIÓN EN LA INDUSTRIA DEL MUEBLE TRADICIONAL EN CHILE. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**  
[METALLIC FURNITURE AND ITS INTRODUCTION IN CHILE'S TRADITIONAL FURNITURE INDUSTRY. FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY]

48/53 • Cecilia Bettoni  
**NOTAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE PINTOR Y COMANDITARIO DURANTE EL RENACIMIENTO**  
[A FEW NOTES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTER AND CLIENT DURING RENAISSANCE]

54/59 • Pablo Altikes Pinilla  
**OCHOALCUBO**  
[EIGHTCUBED]

60 • **PUBLICACIONES**  
[PUBLICATIONS]





# EDITORIAL

## LA ACUMULACIÓN DE CREACIONES

Con el afán de continuar conociendo y explorando escenarios compartidos entre la arquitectura, el arte y el diseño nos vuelven insistentemente algunas dudas. ¿Es la creación un gran paraguas en el cual se homologan e hibridan las ideas? ¿Es posible validar un concepto genuino de una disciplina en otra semejante? ¿Desde el arte se puede transpolar una definición a la arquitectura, asegurando que su transferencia asegure similares efectos?

Estas fueron algunas de las interrogantes inspiradoras que ayudaron a plantear el número 33 de la revista 180 y, como siempre sucedió, se logró con inéditos resultados; orientados hacia otras direcciones a las pretendidas, u otros rincones de los supuestos. Sencillamente fue porque el coleccionismo resuena en el presente cuando justamente parece todavía prevalecer con solidez el dominio indiscutido de la cultura visual. En consecuencia, el mercado de las creaciones nos motiva a abrir una puerta de aceptación a lo material, lo real. La paradoja trazada no deja de ser auspiciosa, ya que la acumulación de objetos y obras vuelve a cobrar valor al resurgir opuesto a tantas imágenes que nos rozan y se esfuman a los pocos instantes.

Este número plantea un equilibrio entre los conocimientos provenientes de las tres disciplinas. Desde la historiografía sobre “coleccionar arquitecturas”, donde es posible verificar que el influjo de los autores se convierte en un valor de mercado al diseccionar un probable diálogo ocurrido entre el cliente y el artista, que antecedió a una gran obra pictórica.

Afirmando cierto eclecticismo característico de nuestros números, comprobamos la insistencia en las conductas hambrientas por conservar y acopiar, quizá, sintetizada en la estrategia visual que describe y relata el tiempo en un mapeo de plazas holandesas. Sentimos una cierta nostalgia en descubrir los juegos de niños, y ver a sus protagonistas nos deja pensando, a lo mejor, en que la reserva de la memoria siempre se sustentará sobre lo material.

Sin excepción.

Marcelo Vizcaíno  
Profesor e investigador  
Editor de REVISTA 180  
Escuela de Arquitectura  
Facultad de Arquitectura, Arte y diseño  
Universidad Diego Portales  
Santiago, Chile

## ACCUMULATION OF CREATIONS

*With the intention of knowing and exploring scenarios common between architecture, art and design some questions reappear persistently. Is creation a big umbrella where ideas are standardized and get hybrid? Is it possible to validate one genuine concept from a discipline into another similar one? Can a definition be transferred from art to architecture and ensure that such transference guarantees similar effects?*

*Among others, the aforementioned were the queries that inspire the formulation of this 33th issue of Revista 180, and as usual, it resulted in unexpected consequences geared towards directions different to those intended or expected. It happened simply because the act of collecting echoes in present days, even more precisely when the unquestionable domain of visual culture still seems to prevail intensely. Consequently, the creation market encourages us to open a door accepting what is material and real. This paradox looks, at least, promising since the accumulation of objects and work recover its value when reappearing in opposition to the many images touching us gently to later vanish.*

*This issue proposes a balance between the knowledge originated from the three disciplines. From the historiography on “collecting architecture”, where it is possible to confirm that the authors' influx becomes market value when dissecting a possible dialogue between client and artist, preceding a noteworthy pictorial work.*

*By confirming a share of eclecticism typical in our issues, we gave proof of the persistence in the eagerness of maintaining and collecting, probably, summarized in the visual strategy that describes and narrates time in a Dutch game parks mapping. We feel a sort of nostalgia by discovering child games and seeing their protagonists makes us ponder that, perhaps, the preservation of recollections will always be sustained over the material.*

*With no exception.*

Marcelo Vizcaino  
Professor and researcher  
REVISTA 180 Editor  
School of Architecture  
Faculty of Architecture, Art and Design  
Diego Portales University  
Santiago, Chile

# VISUALIDAD Y REVOLUCIÓN

## UNA APROXIMACIÓN COMPARADA A LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA Y LA UNIDAD POPULAR EN CHILE

[ VISUALITY AND REVOLUTION. AN APPROACH COMPARED TO THE SECOND SPANISH REPUBLIC AND THE POPULAR UNITY IN CHILE ]

ENRIQUE VERGARA · JUAN REY FUENTES\*

REVISTA 180

\*  
Enrique Vergara Leyton  
Académico Pontificia Universidad Católica de Chile  
Facultad de Comunicaciones  
Santiago, Chile

Juan Rey Fuentes  
Académico Universidad de Sevilla  
Facultad de Comunicación  
Sevilla, España

---

**Resumen:** El punto de partida de este artículo es la manifestación estética como expresión de un contexto sociocultural más amplio que la condiciona y, simultáneamente, le da sentido.

Para ejemplificarlo, se han analizado afiches de Chile y España en dos momentos similares de su historia: la Unidad Popular y la Segunda República respectivamente. En ambos casos, su gráfica reflejó las tendencias artísticas de su tiempo y el protagonista central de los mensajes fue el nuevo ciudadano que la revolución buscaba construir.

**Palabras clave:** visualidad, gráfica, cultura, afiche, comunicación

**Abstract:** *The starting point of this article is the aesthetic manifestation as expression of a more ample sociocultural context that simultaneously conditions this aesthetic manifestation while providing sense to it.*

*To exemplify this, posters of Chile and Spain in two similar historical moments have been analyzed: The Popular Unity and the Second Republic respectively. In both cases, their graphics represented the artistic trends and the central protagonist of the messages was the new citizen revolution intended to construct.*

**Keywords:** *visuality, graphics, culture, poster, communication*

---





Emeterio Melendreras. "Todas las milicias fundidas en el Ejército Popular". 1937.

## INTRODUCCIÓN

El Golpe de Estado de septiembre de 1973, que derrocó al Gobierno de la Unidad Popular encabezado por el expresidente Salvador Allende, marcó el término de la denominada *Vía Chilena al Socialismo*, cuyo objetivo era sentar las bases de un nuevo modelo de desarrollo que haría transitar a Chile desde el capitalismo al socialismo bajo una institucionalidad democrática.

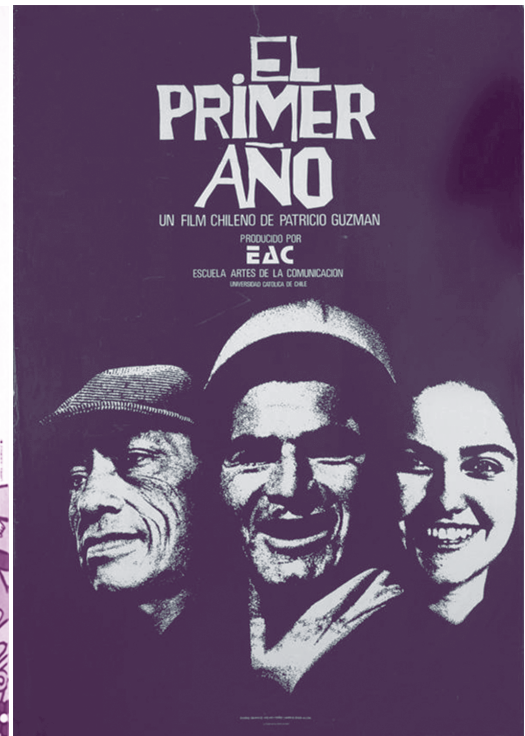
Desde diversas perspectivas, se han establecido comparaciones de esta experiencia con otras similares, una de las cuales, tal vez la más recurrente, es la Segunda República Española (1931-1939). Más allá de las simi-

litudes y disimilitudes entre ambas experiencias en el ámbito ideológico, político y social, resulta interesante destacar la relevancia que, en los dos casos, adquiere la relación entre el arte, la política y la comunicación de masas, ya que tanto los gobiernos de la Segunda República Española como el de la Unidad Popular convocaron y movilizaron a buena parte del mundo intelectual, lo que se manifestó en un fuerte dinamismo del campo cultural al servicio de los procesos de cambio en ambos países. Este rol protagónico del mundo artístico y cultural, tanto en Chile como en España, va a tener un profundo impacto en el desarrollo de la gráfica y del

afiche en particular, dada su eficacia comunicativa y su influencia en el campo estético.

Considerando como punto de partida el protagonismo estético-comunicativo adquirido por el afiche en los dos momentos históricos, en este artículo se propone una aproximación a la gráfica de ambas experiencias con el objetivo de identificar posibles similitudes, diferencias, elementos de continuidad y/o ruptura entre ambas experiencias.

En términos metodológicos, se tomó como punto de referencia los niveles de descripción iconográfica y de interpretación



contextual propuestos por Panofsky (2008), incorporando las categorías de denotación y connotación de la semiótica (Barthes, 1964). La muestra de piezas analizadas fue intencionada y se circunscribió a afiches de ambos periodos, por lo que no buscó una representatividad estadística del *corpus* de estudio, sino la relevancia significativa de la propuesta visual.

#### VISUALIDAD Y ESPACIO PÚBLICO EN CHILE: ENTRE EL ECLECTICISMO Y LO POPULAR

En su análisis sobre desarrollo cultural en el Chile de los años setenta, Catalán (1988) plantea que, con la llegada al poder de la Unidad Popular, la cultura pasó a ser entendida como *principio ideológico de identidad revolucionaria*, lo que explica el dinamismo alcanzado por el campo cultural pese a lo convulsionado del periodo. El elemento común del discurso cultural estuvo por lo tanto, en la concepción instrumental de la cultura, que fue considerada una *herramienta de transformación de las conciencias en el marco del conflicto de clases*. Desde esta perspectiva, el rol asignado a la cultura, fue el de *producción de identidades políticas y sociales funcionales al proceso revolucionario y a la consolidación de una sociedad socialista*. En consecuencia, y siguiendo con lo planteado por Henríquez (2003), la particularidad de la Unidad Popular en el plano cultural estuvo dada por su dimensión ideológico-política, donde la cultura estaba llamada a formar al hombre nuevo, exaltando el trabajo como el valor más alto, la solidaridad frente al individualismo y la cultura nacional frente al imperialismo cultural, contribuyendo de esta forma a los fines del proyecto socialista.

En este sentido, es interesante lo planteado en el Programa Básico de la Unidad Popular, donde se llama a conformar una nueva cultura “orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión crítica de la realidad”. Como ejemplo de este papel que adquiere la cultura en los procesos sociales, Bowen (2008) cita el caso de la obra de Violeta Parra, cuya denuncia política y social va significar una reinterpretación de los modos de uso del folclor, lo que dio origen a la denominada *nueva canción chilena*. Esta perspectiva crítica apuntaba a un redescubrimiento identitario y social a través de una gran variedad de referentes, con lo cual se reconocía, al menos implícitamente, una gran heterogeneidad cultural que entraba en contradicción con la pretensión de construir un solo sujeto revolucionario.

En este contexto, y de manera consecuente con lo planteado, el afiche chileno se caracterizó por la búsqueda de una identidad cultural y política asociada a los cambios que experimentó el país, búsqueda que, a su vez, le otorgó un rol movilizador. En esta búsqueda es posible identificar entre sus referentes elementos de la gráfica revolucionaria cubana, del muralismo mexicano —que en los años sesenta se transforma en un referente estético y político—, de la psicodelia vinculada al pop art y a la cultura de masas estadounidense, y de otras manifestaciones de índole local que reivindicaban lo popular como lenguaje identitario de los sectores marginales.





De esta forma, el afiche chileno expresa la voluntad de construir un nuevo tipo de sociedad que no ha estado presente en las formas tradicionales de representación, y para ello elabora una propuesta cuya particularidad consiste en la apropiación de referentes de diferentes ámbitos culturales.

Otro aspecto interesante de destacar es la existencia de un Estado protagonista de los cambios que, por una parte, valida la generación de un relato estético propio en sintonía con las transformaciones que experimenta el país y, por otra, como consecuencia de lo anterior, se transforma en productor de cultura al demandar productos artísticos que expresen su nueva identidad. Debido a esto, los referentes estéticos utilizados para acompañar el relato del Estado se alejan del objeto para focalizar su atención en el actor social (el obrero, el estudiante, la mujer madre, etc.).

Resulta importante destacar la valoración que adquiere la expresión artística, entendida esta como la interpretación que hace el autor de un marco ideológico superior al cual hace referencia (Vergara y Garrido, 2012). Esta nueva dimensión se perfila como un elemento clave que trasciende la funcionalidad del propio afiche y lo transforma en un objeto testimonial de una visión global. De esta forma, el valor final del afiche no descansa totalmente en su efectividad comunicacional, sino también en su capacidad de constituirse en una *pieza* que expresa en un lenguaje que identifica y propone referentes estéticos y actores sociales dentro del marco de un determinado imaginario cultural.

No obstante lo anterior, se debe destacar que no se está en presencia de la reivindicación de códigos populares propiamente dichos, sino más bien de la capacidad de crear una visualidad que propone una ficción de lo popular, otorgando a este tipo de objetos unas claves de identidad que descansan en la necesidad de construir referentes que sean reconocibles, diferenciables y asociables a un proyecto sociopolítico y cultural.

#### VISUALIDAD Y ESPACIO PÚBLICO EN ESPAÑA: ENTRE LAS VANGUARDIAS Y LA CULTURA DE MASAS

La Segunda República Española coincide con el esplendor del afiche europeo que algunos autores sitúan entre 1888 y 1938 (VV.AA., 2012). Nada tiene pues de extraño, que el afiche se constituya como una eficaz herramienta de comunicación. A ello contribuyen dos factores. Por una parte, a diferencia de otros medios de comunicación del momento —prensa y radio— cuya recepción es *interior* (clubes, casinos, hogares), el afiche se ubica en la calle y, debido a su gran repercusión, se convierte en un medio de comunicación de masas. Por otra, la incorporación de los artistas al proyecto transformador los convierte en excelentes aliados del nuevo Estado, primero, porque son los mensajeros de las nuevas ideas y, segundo, porque con sus propuestas crearon “imagen del poder [republicano]” (García, 2008, p. 28).

En la Segunda República se establece una alianza entre *vanguardias política* y *vanguardias artísticas* debido a que la mayoría de los artistas se suma al proyecto renovador (Guerra, 2008). Frente a una derecha cuyo ideario se resume en *Por el imperio hacia Dios*, la izquierda

<< Vicente Larrea-Antonio Larrea. “Chile trabaja por Chile”. Archivo de Originales SLCM. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile 1972.

< Vicente Larrea-Luis Albornoz. “El primer año”. Archivo de Originales SLCM. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile. 1971.

△ Josep Renau. “19 años de Unión Soviética y lucha por la libertad y la paz mundial”. 1936.

△ Augusto. “Castilla Libre”. 1937.

utiliza un eslogan que es una declaración de los principios clásicos de la izquierda: “Guerra al invasor [el fascismo], con un fusil en la mano y un libro en la otra”. En un caso, se utiliza para legitimar los intereses militares y católicos conservadores; en otro, es un instrumento para establecer una sociedad más justa, más igualitaria, más libre (Alted Vigil, 1985).

Al igual que en el caso chileno, la cultura se entiende como el elemento que forja al nuevo hombre: culto, trabajador, solidario, justo y racional. Por ello, el ámbito cultural sufre una verdadera revolución con el advenimiento de la Segunda República. Son numerosas las actividades que se ponen en marcha para reanimar el decaimiento cultural. En este sentido, para Cobb (1993) los gobiernos republicanos emplean la cultura como un verdadero *agit-prop*, es decir, utilizan los medios culturales para llevar a cabo la transformación de la sociedad.

Muestras de esta alianza son: el Manifiesto electoral de la Nueva Cultura en el que los intelectuales, al apoyar al Frente Popular en las elecciones de 1936, dicen “ayudar a la entraña viva de la *cultura* —materia prima: el *pueblo*— a soltarse del yugo secular que la atenaza”; el manifiesto de 1936 de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la





<∇ Augusto "Castilla Libre", 1937.

∇ Waldo González-Mario Quiroz. "Con el pueblo y el plan nacional de leche. Venceremos la desnutrición". Colección UTEM. 1972.

Cultura en el que proclaman: "declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente [...] defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y nuestra dignidad humanas"; y la publicación en 1937 del libro *Función social del cartel publicitario* por Josep Renau, tal vez el mejor exponente gráfico del momento, en el que declara que "el cartel [...] puede y debe ser la potente palanca del nuevo realismo en su misión de transformar las condiciones en el orden histórico y social, para la creación de una nueva España" (1976, p. 85).

La vinculación entre los postulados revolucionarios y vanguardistas dota a la gráfica republicana de una estética rupturista, muy distinta de la ofrecida por la derecha, que, al preferir el recurso de la prensa y la radio, presenta una estética anclada en el tradicionalismo realista de la estampa católica. Por



el contrario, la gráfica republicana adhiere al afiche moderno europeo. Prueba de esto es que en muchos de sus autores, además de la huella del academicismo tradicional y la tradición pictórica realista española, se puede observar la impronta del art nouveau, el art déco, el expresionismo, el constructivismo e incluso el surrealismo y el cubismo (Julián, 2008).

Un caso significativo de la influencia de las vanguardias es el empleo del fotomontaje, una técnica de creación dadaísta (Tomás, 2006). Su introductor fue Josep Renau y su éxito consistió en adecuar “esta forma de expresión vanguardista y experimental a las necesidades de una comunicación social y política de masas” (Gubern, 2008, p. 51). En una situación de emergencia, los artistas recurren a la estética que más se adecua a sus necesidades expresivas, pero, al mismo tiempo, respetan las exigencias comunicativas del afiche, pues su objetivo es transmitir del modo más rápido y eficaz los ideales del nuevo Estado, o sea, su fin no es crear una obra emotiva sino una obra sometida a “la libertad condicionada a exigencias objetivas”, en palabras de Renau (1976, p. 85).

Si se analizan los elementos figurativos, se observa que se trata de una “iconografía arquetípica y polifuncional” (Gubern, 2008, p. 4). Precisamente el carácter de urgencia y de inmediatez obliga a recurrir a una tipología básica que se repite de afiche en afiche y cuyo único sujeto es el agente del nuevo Estado y su antagonista: el hombre bueno (soldado, héroe, líder, trabajador) y el hombre malo (delator, fascista, borracho), según Peláez Malagón (2007) y la mujer buena (miliciana, madre, trabajadora, enfermera) y la mujer mala (prostituta, espía), según Gómez Escada (2008). Es un mundo maniqueísta. Y esto es lo que refleja la gráfica republicana: una sociedad dicotómica en la que los sujetos del nuevo Estado son representados con la estética más vanguardista.

### CONSIDERACIONES FINALES

En el plano cultural no existen las interpretaciones simples. Para Brunner (1988), cada fenómeno es portador de múltiples significados por lo que su complejidad a nivel social se debe a que los pueblos se miran a sí mismos en las imágenes que refleja el espejo de sus propias culturas, solo que esta imagen estaría trizada por las innumerables formas y diferentes contenidos que luchan por expresarse. Estas figuras, a pesar su distorsión, pueden constituir lo que Gubern (2004) denomina *espejos elocuentes* de sus imaginarios, aspiraciones, ensueños reprimidos o prohibidos, lo que daría origen a *imaginarios heterodoxos*.

Considerando la complejidad que encierra toda reflexión cultural como es el análisis visual, es posible plantear de acuerdo con lo señalado anteriormente, que los afiches tanto de la Unidad Popular como de la II República, constituyen un *espejo* del estado cultural, político y social de ambos países donde se advierten notables similitudes. En ambos casos se dan unas circunstancias sociopolíticas que hacen posible el viejo sueño de instaurar una sociedad más igualitaria; en ambos se considera la cultura un instrumento eficaz para crear al hombre nuevo; en ambos los artistas se suman al proyecto transformador creando, de acuerdo con las corrientes estéticas de su tiempo (llámense constructivismo o expresionismo, pop art o muralismo), en ambos los mensajes sirven para difundir los ideales del nuevo Estado y simultáneamente se convierten en la manifestación plástica de ese nuevo Estado; y en ambos, el protagonista de los mensajes es el destinatario de dichos mensajes, es decir, el nuevo ciudadano del nuevo Estado, expresado mediante un repertorio arquetípico y cerrado.

No obstante estas similitudes hay que señalar al menos una diferencia de fondo entre ambas experiencias. Mientras que en el caso chileno se pretende crear una *ficción de lo popular*, a partir de códigos muchas veces contradictorios —*popular / cultura de masas*— con el objeto de establecer un imaginario con el que puedan identificarse destinatarios con diferentes competencias culturales, en el caso español no existe tal pretensión, sino más bien la contraria: acercar los destinatarios a los códigos vanguardistas, ya que estos de por sí expresan la ruptura, la innovación, la transformación y, por tanto, el nuevo paradigma. Esta diferencia tendrá su explicación en que la comunicación

social en su forma gráfica —y en sentido amplio, las distintas manifestaciones estético-comunicacionales— son un producto de contextos socioculturales más amplios, es decir, constituyen una manifestación de un momento histórico, que lo condiciona, y de un relato, que lo valida y le da sentido (Vergara y Garrido, 2011).

---

**Enrique Vergara Leyton** Doctor en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor asociado de las universidades Católica de Chile y Diego Portales. Ha realizado una pasantía como profesor visitante en la Universidad Ramón Llull de Barcelona (becado por la Agencia Española de Cooperación Internacional) y una estancia de investigación posdoctoral en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. En investigación ha participado en numerosos proyectos financiados por Fondart y Fondecyt sobre consumo y publicidad en Chile.

**Juan Rey Fuentes** Doctor en Comunicación y en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Director de *Questiones Publicitarias/Revista Internacional de Comunicación y Publicidad*. Profesor visitante en universidades de Italia, México, Argentina, Venezuela, Chile y Marruecos. Sus líneas de investigación se centran en la representación del hombre en la publicidad, el imaginario de la publicidad, la retórica y la creatividad publicitarias, temas sobre los que ha publicado numerosos libros y artículos.

**Enrique Vergara Leyton** Doctor in Communication from the Autonomous University of Barcelona and associate professor at the Catholic and Diego Portales University and the University of Chile. He has completed an internship as a visiting professor at the Ramon Llull University (granted by the Spanish Agency of International Cooperation) and a postdoctoral research residence at the Pompeu Fabra University of Barcelona. Regarding research, Vergara Leyton has participated in several projects funded by Fondart and Fondecyt on consumption and advertising in Chile.

**Juan Rey Fuentes** Doctor in Communication and Hispanic Philology from the University of Seville. Tenured Professor of the Department of Audiovisual Communication and Advertising of the Faculty of Communication at the University of Seville. Director of *Questiones Publicitarias / International Journal of Communication and Advertising*. Visiting professor at universities in Italy, Mexico, Argentina, Venezuela, Chile and Morocco. His investigation lines are focused on the representation of men in advertising, the imaginary of advertising, rhetoric, and advertising creativity all subjects included in his numerous publications in books and articles.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alted Vigil, A. (1985). La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la Guerra Civil española (1936-1939). *Cuenta y Razón*, 21, 257-264.
- Barthes, R. (1964). Retórica de la imagen. *Lo obvio y Lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1982
- Bowen, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. *Crítica, verdad e inmunología política*. Recuperado el 21 enero 2008 de <http://nuevomundo.revues.org/13732>
- Brunner, J. J. (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre la cultura y las políticas culturales*. Santiago: Flacso.
- Catalán, C. (1988). *Estado y campo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Programa Flacso-Chile/115.
- Cobb, C. H. (1993). El *agit-prop* cultural en la Guerra Civil. *Studia Histórica-Historia Contemporánea*, X-XI, 238-249.
- García, M. (2008). Carteles para una guerra, carteles para una paz. En Guerra, A., Gubern, R., Jackson, G. y Julián, I., *Carteles de la guerra*, pp. 25-31. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Gómez Escada, M. (2008). La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española. *Barataria*, 9, 83-101.
- Gubern, R. (2008). Retórica y estética del cartel bélico. En Guerra, A., Gubern, R., Jackson, G. y Julián, I., *Carteles de la guerra*, pp. 47-53. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2008.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Madrid: Anagrama.
- Guerra, A. (2008). *Arte e historia. Carteles de la guerra*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2008, pp. 11-13.
- Henríquez, R. (2003). 30 años de políticas culturales: los legados del autoritarismo. Recuperado: el 20 enero 2014 de <http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174&Itemid=40>
- Julián, I. (2008). Las paredes hablan. En Guerra, A., Gubern, R., Jackson, G. y Julián, I., *Carteles de la guerra*, pp. 38-39. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Panofsky, E. (2008). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editores, 2008.
- Peláez Malagón, J. E. (2007). Iconografía de personajes en los carteles valencianos de la Guerra Civil española. *Alonso Cano. Revista Andaluzade Arte*, 13, 2007, pp. 65-68.
- Renau, J. (1937). *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Ediciones Nueva Cultura. Reedición (1976) Valencia: Fernando Torres Editor.
- Tomás, F. (2006). Guerra Civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas. *Olivar*, (7)8, 63-85.
- Vergara, E. y Garrido, C. (2012). La comunicación gráfica como dispositivo ideológico en Chile entre 1970 y 1980. Trabajo presentado en el XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación, Universidad Pompeu Fabra, mayo, Barcelona.
- Vergara, E. y Garrido, C. (2011). Arte, poder y consumo en Chile. La gráfica como artefacto cultural entre 1970 y 1980. *Revista 180°*, 28, 16-19.
- VV. AA. (2012). *El cartel europeo, 1888-1938*. Málaga: Museo Picasso.



# ***KNOCKOUT A LA PINTURA***

## ÁLVARO GUEVARA EN LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO<sup>1</sup>

[ WORK BY ALVARO GUEVARA IN THE HISTORY OF CHILEAN ART ]

**AMALIA CROSS\***

REVISTA 180

Futur.  
Nous faisons collection de papillons avec le passé.  
Avec de fines épingles nous fixons chaque heure dans l'été,  
essayant d'attraper l'avenir jusqu'à l'heure où nous dépasserons la barrière  
et que le passé viendra nous réclamer pour toujours.  
Álvaro Guevara (1954:31)

\*  
Amalia Cross Gantes  
Investigadora Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Instituto de Arte  
Región de Valparaíso, Chile

---

**Resumen:** Álvaro Guevara Reimers (Valparaíso, 1894 – Aix en Provence, 1951) fue un pintor, escritor y boxeador chileno que participó de los movimientos artísticos de vanguardia en Europa durante la primera mitad del siglo XX, específicamente en Londres y París. Llegó a Inglaterra<sup>2</sup> a los 15 años y regresó a Chile solo en dos ocasiones. La primera entre 1922 y 1926, período en que realizó la obra *Negros*, sobre la que trata este ensayo. A través de la investigación de su obra es posible recuperar una parte importante y desconocida de la historia del arte chileno del siglo XX, que resulta clave para comprender la llegada de la modernidad a nuestro contexto artístico y los problemas que esto ocasionó.

**Palabras clave:** pintura, modernidad, artista moderno, crítica.

**Abstract:** *Alvaro Guevara Reimers (Valparaiso, 1894 – Aix en Provence, 1951) was a Chilean painter, writer and boxer who participated in the avant-garde artistic movements in Europe during the first half of the twentieth century, particularly in London and Paris. Guevara arrived in England at the age of 15 and returned to Chile in two occasions only, the first one between 1922 and 1926 when he developed the project “Negros” on which this essay is based. By looking into his work, it is possible to retrieve an important still unknown part of the twentieth century history of Chilean, which is essential to understand the arrival of modernity in our artistic context and the problems it produced.*

**Keywords:** *painting, modernity, modern artist, criticism.*

---





1923 es un año clave en el desarrollo de la pintura moderna en Chile por los intentos de renovación y por los debates que estos generaron. Junto con el regreso de artistas y escritores influenciados por los movimientos europeos de vanguardia, llegaron a Chile nuevas ideas y propuestas que pretendieron reformular el arte. Consecuencia de ello fue la creación del Grupo Montparnasse<sup>3</sup> y la exposición que realizaron el 22 de octubre de ese año en la casa de remates Rivas y Calvo en Santiago, hecho que significó un primer remezón importante en la escena artística local del siglo XX. Los cuestionamientos que surgieron a partir de dicha exposición alcanzaron, pocos días después, una mayor dimensión cuando una serie de obras *de avanzada* fueron enviadas al Salón Oficial en el Museo Nacional de Bellas Artes, haciendo oficial la irrupción de la modernidad en el contexto artístico chileno, provocando la definición y confrontación de las posturas estéticas respecto de las nuevas tendencias artísticas.

Aunque las historias que se han escrito al respecto desconocen u omiten la presencia de Álvaro Guevara, sus obras presentadas en el Salón Oficial fueron las más polémicas,<sup>4</sup> en comparación con las obras del Grupo Montparnasse, que si bien presentaban características modernas, lo hacían de manera moderada, lo que les permitió ser asimiladas y aceptadas por la crítica más fácilmente.

Para el Salón Oficial de 1923, Guevara presentó cinco obras,<sup>5</sup> de las cuales la única que se conoce hasta el momento, se titula *Negros* y pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile desde 1963, año en que se exhibió por segunda y última vez, en la muestra de “Nuevas Adquisiciones” del museo.<sup>6</sup>

Esta obra a primera vista, y desde cierta distancia inicial, parece un rectángulo negro; nada más que pigmentos negros sobre la tela. Sin embargo, al acercarnos logramos distinguir la figura de una anciana sentada sobre una silla en la oscuridad de una habitación. Tanto por el tema —retrato de una mujer sentada— como por sus medidas —183,5 cm x 122 cm—, *Negros* tiene una similitud formal con la serie de retratos que realizó Guevara en Londres antes de regresar a Chile, por ejemplo, el retrato de *Dame Edith Sitwell* (1919) adquirido por la Tate Gallery en 1920.<sup>7</sup> No obstante, *Negros* no posee la misma riqueza cromática ni tampoco la mujer

Guevara by George Charles Beresford 1920 National Portrait Gallery





retratada es un personaje clave dentro de la escena artística, en su lugar una anciana decrepita y desconocida pintada en algún hospicio de la Región de Valparaíso.<sup>8</sup> Por otra parte, y en contraposición al género del retrato, la obra *Negros*, como señala su título, es una pintura hecha con negros, es decir, el título es utilizado para definir y nombrar la obra por su condición formal, restándole importancia al tema y a su literatura.

La presencia de esta obra en el Salón Oficial provocó una gran polémica en el contexto artístico de la época. Ver sobre la pared colgado un rectángulo negro desató un enfrentamiento directo entre quienes defendían lo nuevo, versus quienes abogaban por mantener la tradición. El principal enfrentamiento que tuvo lugar en la prensa, fue protagonizado por dos críticos de arte: Jean Emar, del diario *La Nación* y Nathanael Yáñez Silva, de *El Diario Ilustrado*.

Yáñez Silva publicó un extenso artículo titulado “Álvaro Guevara; apreciaciones sobre sus cuadros. Generalidades sobre los modernistas en pintura”, donde se refiere a estos como *cuadros extraños, de composiciones raras, de colores agrios*. Frente a la obra en cuestión se detiene para señalar que, a diferencia de Velásquez o Rembrandt, el uso del color negro por parte de Guevara tan solo produce un efecto desagradable. En sus palabras: “...los negros del señor Guevara son negros, sencillamente, opacos, desagradables al ojo, que al fin de poco tiempo terminan por fatigar” (p. 5). Resulta interesante destacar de su crítica algunas ideas que operan como contradefinición o definición negativa de la pintura moderna, que para él constituía una pintura plana e irracional. En palabras del crítico:

*No vemos tampoco volúmenes apreciables... Todo se mueve... porque no hay construcción razonada, porque ¡en nada de todo eso hay lógica! Nos sorprende de sobremanera que esta*

*tela o que estas telas, hayan sido admitidas al salón... rechazamos sencillamente lo que es feo* (Yáñez Silva, 1923, p. 5).

A estas ideas, Jean Emar respondió con un artículo titulado “Críticos y crítica”, defendiendo la innovación y las nuevas tendencias llamadas ismos de los otros ismos, para él “el clasicismo (?), tradicionalismo, conservadurismo y ‘comodismo’” (p. 7). Además escribió:

*En el Salón Oficial hay un grupo de obras que tiene todos los defectos posibles para la estética yáñezsilvesca. (...) Y éste es el caso de las obras del señor Álvaro Guevara. Estas obras me aparecen, después de atravesar el Salón Oficial, como un cántico de libertad y sinceridad. Y lo que es más meritorio, me aparecen sin esa pretensión de trascendentalismo a la que, tan a menudo, tiende la mayoría de nuestros artistas. En los cuadros del señor Guevara, veo sencillamente a un hombre que pinta como ve,*

<◁ Alvaro Guevara, *Negros*, 1923 MAC a  
<◁ Alvaro Guevara, *Negros*, 1923 MAC b

*como ven dos ojos sin el veneno de los principios escolásticos, olvidando las pequeñas opiniones de taller y recordando su propia sensibilidad* (1923, p. 7).

Como se lee más adelante, Emar insistió en la incapacidad de comprender la propuesta de Guevara por parte de los críticos que desconocían el desarrollo de la pintura moderna,<sup>9</sup> En este sentido para Emar, “la crítica adversa del señor Yáñez Silva, ante las telas del señor Guevara, no es más que la impotencia de poder explicarlas. Ante la naturalidad del señor Guevara (...) la literatura del crítico se declaró en quiebra” (1923, p. 7).

Sin embargo, Yáñez Silva pareció tener una idea y un juicio bastante claro de lo que significaba el arte moderno. Al final de su artículo sobre Guevara sancionó las obras modernas como productos ilegítimos de la imitación acrítica de las tendencias extranjeras, y para ello recurrió a un concepto que el escritor Rubén Darío acuñó para definir la conducta de las clases altas latinoamericanas respecto de las metrópolis europeas.

*Casi todos los pintores modernistas de hoy, y por reflejo el rastacuerismo artístico que va de América a Europa, han dado en decir que la pintura la crea el pintor; que el pintor hace y debe hacer lo que le dé la gana: un ensueño, una abstracción, y todos los que esto dicen, desde Matisse y Picasso, hasta el más moreno sudamericano, empiezan por realizar sus abstracciones y sus metafísicas...* (1923, p. 5).

La discusión que generó la presencia de Guevara en el Salón se vuelve crucial para la comprensión de los diferentes puntos de vista sobre la llegada de la modernidad al arte chileno y las posturas que se adoptaron sobre las influencias foráneas, las que determinaron al fin y al cabo la posibilidad de recepción y asimilación de las ideas del arte *ultra moderno* (Délano, 1923).

El llamado de atención<sup>10</sup> de Guevara que dejó a más de algún crítico sorprendido o espectador *eputado*<sup>11</sup> y fue producido adrede. La obra intencionalmente instaló entre signos de interrogación la definición de una obra de arte y su instancia de legitimación, mediante cuatro movimientos: elegir a la anciana más fea del hospicio;<sup>12</sup> crear una obra en la que por saturación cromática casi no hay figura; titular la obra *Negros* y presentar la obra en una instancia oficial. A través de

estas acciones, la pieza se vuelve un golpe capaz de *noquear* al espectador.

Guevara prefería ser reconocido como boxeador antes que pintor, lo que nos lleva a pensar en el prototipo de actitud dadaísta encarnada por el poeta y también boxeador Arthur Cravan y en la prefiguración teatral y provocativa del arte.<sup>13</sup>

Dos meses después del cierre del Salón Oficial, en el Estadio Ferroviario de Valparaíso, Guevara ganó el campeonato nacional de boxeo en su categoría de peso mediano en una dura pelea de semifondo contra Zózimo López. En el registro consignado por el cronista del diario *La Unión*, se relata el desarrollo de la pelea hasta el último round, cuando:

*(...) su contendor lo recibe con un fuerte tiro de derecha que hace impacto en el mentón de López que cae sobre las cuerdas, para caer luego sobre el ring. El árbitro empieza la cuenta y López no puede incorporarse antes de los diez segundos fatales, siendo declarado vencedor por knockout el señor Álvaro Guevara. El distinguido pintor que en Inglaterra había practicado con entusiasmo el boxeo...* (1924, s/n).

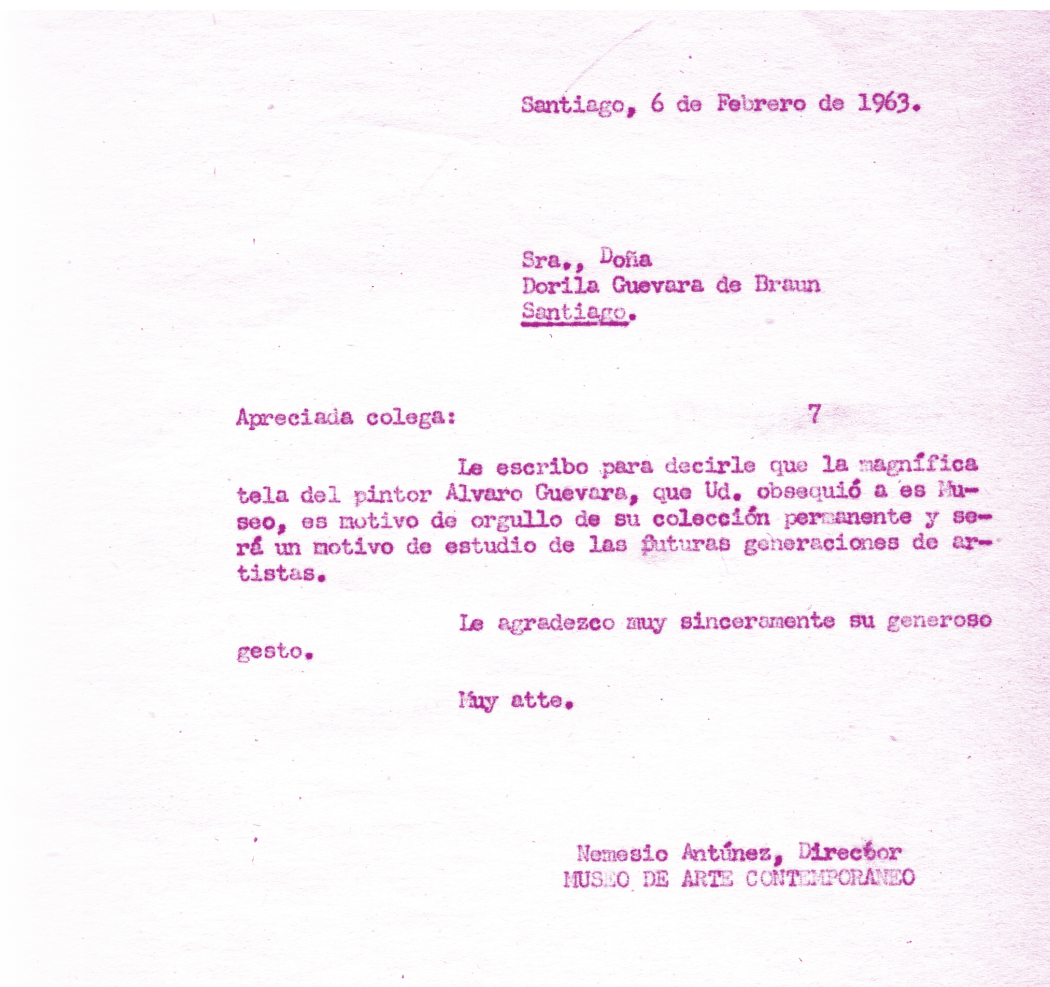
Un mes después de este episodio, Jean Emar publica un texto titulado “Arte y deporte”. En este texto, Emar se vale de la imagen del deporte para hacer un enfático llamado a los artistas a relacionar lo cotidiano y concreto de la vida con el arte, invocando la figura del boxeador, “es por eso que los artistas de hoy —insistentes en cantar lo ya cantado (lo que da un cierto fino aire de aristócrata aburrido)— no ven las bellezas modestas de todos los días”. Esto era para Emar “la belleza del quinto round y la idea de un arte vivo”. (1924, p. 7).

Aunque Emar se refiere explícitamente a otro boxeador chileno, Luis Vicentini (1902-1938), proclamado campeón sudamericano ese año, las relaciones y coincidencias entre el arte, el boxeo y Guevara definen una imagen del artista moderno: quien crea una obra con movimientos de ataque que buscan provocar una reacción, ejecutados con la fuerza, precisión y estilo necesarios para remecer el estado de las cosas y dislocar al espectador de su lugar tradicional. A través del deporte se resitúa la belleza en el presente y en la acción, perfilándose una nueva actitud para el artista en la modernidad, quien de manera

**Amalia Cross Gantes** Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y candidata a Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Ganadora del segundo concurso de ensayos de Investigación sobre Artes Visuales 70 – 80 del Centro de Documentación de las Artes (Ensayo: “Cuerpos Blandos”, En: Ensayo sobre Artes Visuales: Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Santiago: LOM Ediciones, 2013. Vol. II.) y de una beca de postgrados de la Universidad de Chile para realizar estada de investigación en el Archivo de la Tate Gallery, Londres (diciembre 2012 – marzo 2013). Actualmente es investigadora del proyecto Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Investigadora del Seminario Central de Investigación del Instituto de Arte de la PUCV y docente en el Diplomado de Escrituras Críticas de Arte de la misma Universidad.

**Amalia Cross Gantes** Bachelor of Arts from the Pontifical Catholic University of Valparaíso and Master's degree in Theory and History of Art candidate from the University of Chile. Cross was awarded the First place in the second contest of Research Essay on Visual Arts 70-80 from the Arts Documentation Center (Essay: “Cuerpos Blandos”, In: Essay on Visual Arts: Practices and discourses from the 70s and 80s in Chile. Santiago: LOM Editions, 2013. Vol. II) and a post graduate scholarship from the University of Chile to carry out a research residency at the Tate Gallery Archive, London (December 2012 – march 2013). She is currently a Researcher for the Catalogue Raisonné Project from the Museum of Contemporary Art at the University of Chile. Researcher at the Central Seminar of Research from the Art Institute at the Pontifical University of Valparaíso and Professor for the Diploma of Art Review Writing at the same university.





△ Fondo adquisiciones Archivo MAC 1963  
▷ Alvaro Guevara, Dame Edith Sitwell 1919 Tate Gallery

heroica y desafiante asume la confrontación y el conflicto como una exigencia del arte.

El color en *Negros* nos conecta con su obra anterior en Londres, elaborada a partir de la síntesis de las formas por el uso del color en planos. De este modo el color sobrepasa a la figura y con esto se vuelve un elemento autónomo sobre la tela, dispuesto en unidades que modulan el espacio pictórico. El color puro, o el color en sí mismo, ya no se refiere miméticamente a la descripción del objeto representado. Este proceso, en la obra de Guevara y en la pintura moderna en general, constituye el desarrollo anterior necesario para comprender la propuesta de *Negros*, donde el color es el tema porque sobre la tela no hay nada más, ni nada menos, que color. Y el juego provocativo, enunciado en el título de la obra, consiste en que los matices de negro no nos dejan ver la figura de la anciana representada. Con esto se

evidencia el hecho de que primero que nada vemos pigmentos sobre la tela, una definición de pintura moderna.<sup>14</sup>

La operación del artista exige un alto grado de conciencia para lograr decodificar los elementos y el sistema estético de una obra de arte entendida tradicionalmente. El uso arbitrario del color y la arbitrariedad del artista nos exponen una conciencia formal respecto de la autonomía del color ante el objeto que se vincula directamente con la autonomía del arte. La operación de Guevara surge de esa liberación que hace posible crear fuera de los márgenes y sobrepasar los límites de la figuración convencional, tensionando la expectativa del espectador común.

La obra *Negros* se vuelve un cuadrilátero, un ring, donde se enfrentan las posturas críticas y se debaten las ideas sobre lo que la modernidad significa y comporta como amenaza o posibilidad. Lo que para Yáñez Silva no es más que abstracciones deliberadas y metafísicas antojadizas fuera de todo orden, para Emar es expresión de libertad

artística y apertura de nuevos campos exploratorios para redefinir la idea de belleza.<sup>15</sup>

A excepción de Emar, las reacciones y recepciones generadas por la obra de Guevara en la prensa, coinciden y corresponden al efecto de knockout utilizado en boxeo para determinar el fuera de combate. Esta palabra inglesa es el verbo transitivo para definir la acción de dejar sin conocimiento, dejar literalmente boquiabiertos a los espectadores y críticos. Como buen boxeador, Guevara sabía que el impacto del golpe sorprende y aturde, y antes de caer por la pérdida de conocimiento, todo se vuelve negro por efecto de este. La obra posee la condición visual del knockout. Y en 10 segundos, frente al cuadro, las convenciones caen como el cuerpo del boxeador abatido sobre el ring.

El carácter radical y transgresor de la obra fue proporcional a su rechazo, en su doble condición de extraña y moderna, su irrupción en la escena plástica chilena quedó relegada a un hecho aislado, no comprendido del todo. La obra no fue asimilada y su



autor, aun siendo protagonista de las críticas contemporáneas, fue ignorado por la historia del arte local. Luego de constatar la ausencia de Guevara en la historia del arte chileno, su rápido olvido y posterior omisión, resulta interesante rescatar su obra como un nuevo antecedente que nos permite pensar desde otro ángulo el problema de modernidad en el arte chileno y sus relatos.

Esto es posible hacerlo hoy al repensar el ejercicio práctico de la historia con relación al coleccionismo, es decir, a la producción de conocimientos sobre aquello que se colecciona. Investigar las obras de la colección del MAC ha arrojado hallazgos de gran importancia, los que conducen a revisar y redescubrir el valor asignado a ciertas obras y artistas, como es el caso de Guevara. En este sentido las colecciones, especialmente las públicas, deben mediante el estudio y documentación, encargarse de asignar un valor —antes del comercial— artístico e histórico que permita dimensionar y definir correctamente el lugar de las obras en la producción del artista y en la historia del arte.

#### COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Este ensayo es producto de la investigación de tesis de posgrado "Álvaro Guevara: Ejercicios para repensar la modernidad en el arte y sus relatos" y se inscribe asimismo en el trabajo de investigación sobre las obras de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en el marco del proyecto "Catálogo Razonado MAC".
2. En 1912 Guevara ganó una beca para estudiar en la *Slade School of Art* en Londres, donde recibió la influencia de la pintura posimpresionista a través de dos importantes profesores; el pintor Walter Sickert y el crítico de arte Roger Fry, este último tuvo un rol crucial en la formulación de la pintura moderna en Inglaterra, con ideas que marcaron a una generación y repercutieron en la obra temprana de Guevara.
3. Conformado inicialmente por los artistas Luis Vargas Rosas, Julio y Manuel Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti y apoyados por el escritor Jean Emar.
4. En segundo lugar la crítica se concentró en El boxeador de Camilo Mori (1896-1973) presentada en el Salón de 1923. Esta pintura fue considerada por Yáñez Silva como deforme, chata, pesada de empaste y color, y comparable a la figura de un boxeador que ha sido muchas veces noqueado al primer round.
5. En el catálogo del Salón Oficial figuran: 71. Interior, 72. Cristo, 73. Paisaje del sur, 74. Estudios y 75. Negros (Catálogo Salón Oficial: 49).
6. La obra fue donada por Dorila Guevara, hermana del pintor, durante la gestión de Nemesio Antúnez como Director del MAC, quien escribe en una carta de agradecimiento lo siguiente: "...la magnífica tela del pintor Álvaro Guevara, que Ud. obsequió a este Museo, es motivo de orgullo de su colección permanente y será un motivo de estudio de las futuras generaciones de artistas".
7. Edith Sitwell (1887-1964) escritora inglesa y editora de la revista de vanguardia *Wheels* (1916-1921), en la que Guevara colaboró traduciendo poesía del español y realizando los dibujos de las contratapas.
8. De hecho la obra figuró desde 1963 como Anciana del Hospicio, hasta el año 2013 cuando su estudio in vivo reveló que al reverso tenía la inscripción que confirmaba su verdadero título.



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayer fue inaugurada la exposición anual de Bellas Artes. (1923, octubre 29). *El Mercurio*, pp. 17.
- Délano, J. (1923, octubre 29). La Nueva Epidemia. *El Diario Ilustrado*, p. 5
- De la Fuente, Á. (1980). *Retrato de un pintor*. Santiago: Dial.
- Denis, M. (1944). *Teorías*. Buenos Aires: Ateneo.
- El match de semi fondo. (1924, febrero 8). *Revista Los Sports*, 48, p. 10.
- El Salón oficial. (1923, noviembre 3). *Revista Zig-Zag*, pp. 3-4.
- Emar, J. (1923, diciembre 4). Críticos y crítica. *La Nación*, p. 7.
- Emar, J. (1924, abril 8). Arte y Deporte. *La Nación*, p. 9.
- Guevara, Á. (1954). *Dictionnaire intuitif*. Provenza: Impr. Suzie David.
- Holman-Hunt, D. (1974). *Latin Among Lions*. Álvaro Guevara. London: Ed. Michael Joseph.
- La pelea de semi-fondo entre Álvaro Guevara y Z. López. (1924, febrero 3). *Diario La Unión*, s/n.
- Lihn, E. (1963). Museyon. *Revista de Arte del Museo de Arte Contemporáneo*, 18, s/n.
- Lizama, P. (1992). *Jean Emar: Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago: DIBAM.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (1923). *Catálogo Salón Oficial*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Romera, Antonio. "Opinión crítica". Álvaro Guevara. Dibujos y semblanzas. Valparaíso: Impr. Cerro Alegre, 1986.
- Sickert, W. (1916). Álvaro Guevara. *The Burlington Magazine*. Londres, 29, p. 221.
- Sitwell, E. (Ed.) (1918). *Wheels*, Third cycle. London.
- Yáñez Silva, N. (1923, noviembre 12). Álvaro Guevara; apreciaciones sobre sus cuadros. Generalidades sobre los modernistas en pintura. *El Diario Ilustrado*, p. 5.

# INVENTARIOS Y REGISTROS

## RECORRIDO ARQUEOLÓGICO POR LAS PLAZAS DE JUEGO DE ALDO VAN EYCK EN ÁMSTERDAM<sup>1</sup>

[ INVENTORIES AND RECORDS AN ARCHAEOLOGICAL EXCURSION THROUGH ALDO VAN EYCK'S PLAYGROUNDS IN AMSTERDAM ]

NICOLÁS STUTZIN\*

REVISTA 180

\*  
Nicolás Stutzin  
Académico Universidad Diego Portales  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Escuela de Arquitectura  
Santiago, Chile

---

**Resumen:** Entre 1947 y 1978, el arquitecto holandés Aldo van Eyck (1918-1999) estuvo a cargo de convertir más de setecientos espacios residuales de la ciudad de Ámsterdam en plazas de juegos para niños. Si bien cada plaza es un proyecto pequeño, en su conjunto conforman uno mucho mayor: una red de espacios públicos que transformó no solo la faz de la ciudad, sino también los paradigmas de la planificación urbana en la posguerra europea. Entre 2013 y 2014 se realizó un proyecto de registro fotográfico que logró catastrar más de doscientas cincuenta de estas plazas en su estado actual y una revisión de imágenes históricas del Archivo de Imágenes de la Municipalidad de Ámsterdam. El resultado plantea la posibilidad de una arqueología del proyecto.

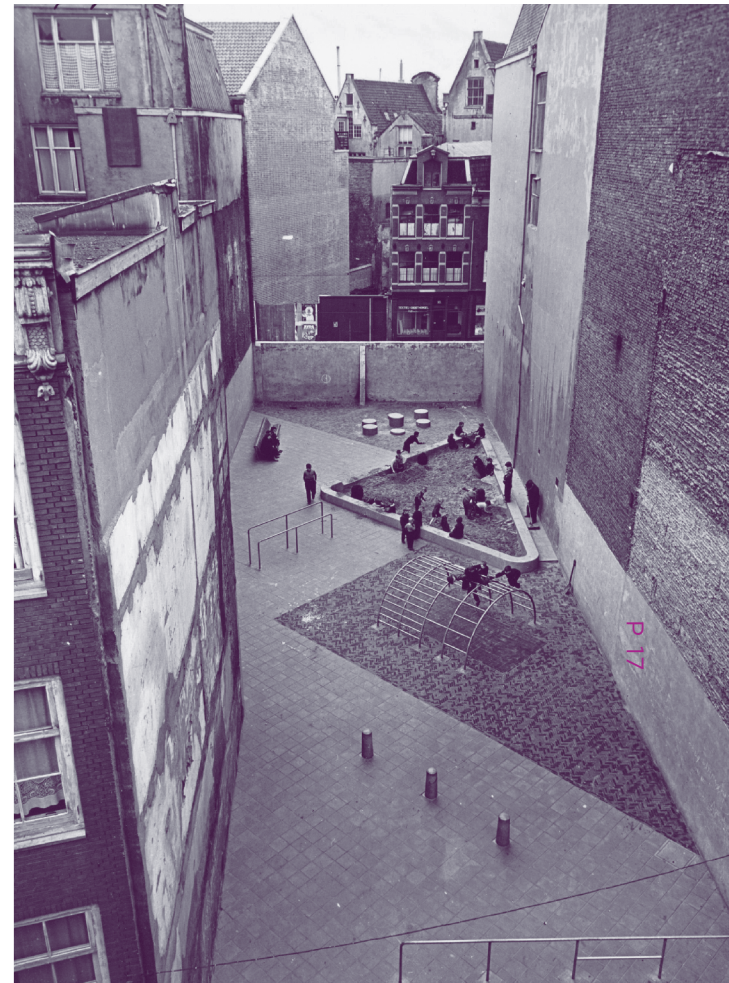
**Palabras clave:** Aldo van Eyck, plazas de juego, Ámsterdam, arqueología, fotografía.

**Abstract:** Between 1947 and 1978, Dutch architect Aldo van Eyck (1918 -1999) led the transformation of more than seven hundred vacant lots into playgrounds in Amsterdam. Even though each playground is a small project, together they constitute a much bigger one: a network of public space that transformed not only the city but also the paradigms of urban planning in postwar Europe. Between 2013 and 2014 a photographic project was carried out, visiting and registering more than two hundred and fifty of these sites in their current condition. This was followed by an inspection of historical images of the playgrounds from the Archive of Images of the Municipality of Amsterdam. The results pose the possibility of an archaeology of the project.

**Keywords:** Aldo van Eyck / playgrounds / Amsterdam / archaeology / photography

---





La historia comienza con la transformación de una pequeña explanada en el sur de la ciudad de Amsterdam. En 1947, el Departamento de Obras Públicas de la ciudad decidió convertirla en una plaza de juegos infantiles. Casi siete décadas más tarde, la plaza de Bertelmanplein permanece prácticamente intacta y una placa instalada frente a ella celebra su noble historia: fue la primera de una serie de cientos que Aldo van Eyck llegaría a diseñar a lo largo de los siguientes treinta años. Van Eyck, un joven arquitecto de veintinueve años que había sido contratado recientemente por el departamento, comenzó a diseñar casi por accidente y sin tener como preverlo, lo que se convertiría en el proyecto más relevante de su carrera y en una de las obras de arquitectura serial más notable del siglo veinte. La transformación de la Bertelmanplein fue seguida por muchas otras que comenzaron a ser planificadas y construidas en rincones perdidos

de la ciudad: sitios baldíos, lotes demolidos tras la segunda guerra mundial, plazuelas, parques, bandejones, rotondas y callejones. Más de setecientas plazas fueron diseñadas por Van Eyck entre 1947 y 1978, de las cuales se construyeron cerca de seiscientas cincuenta, todas realizadas por el Departamento de Obras Públicas, muchas a petición de los mismos vecinos que veían una oportunidad de mejoramiento en sus barrios con la transformación de sus espacios en desuso.

Pese al aspecto banal y cotidiano de estas plazas, que en gran medida ha sido la razón por la cual permanecen relativamente relegadas a los márgenes de la historia oficial de la disciplina, su importancia como objetos arquitectónicos es indiscutible. Su valor es eminentemente ideológico pues representa un cambio radical en la forma de entender la ciudad y sus posibilidades de producción y transformación. Las plazas de Van Eyck

Dijkstraat  
(c) Amsterdam City Archives









<◁ Boerensteeg (c) Amsterdam City Archives  
 <◁ Jac. P. Thijsseplein (c) Amsterdam City Archives

con ambiciosa humildad la tarea de transformar una ciudad completa a partir de intervenciones a pequeña escala, que al ser multiplicables hasta el infinito podrían llegar a suplir las necesidades de espacio público a gran escala. Esta es una manera de concebir el proyecto de la ciudad de una forma radicalmente distinta. El proyecto total, un archipiélago de plazas dispersas, conforma una red consistente de nodos de vida urbana, que supone en sí la transformación de la ciudad a partir de una serie de elementos tan simples como un pozo de arena, una barra para trepar o una piedra prefabricada de hormigón.

Van Eyck es responsable de acuñar muchos términos que ayudaron a reformular el vocabulario de la arquitectura moderna, en un momento en que las ciencias sociales se convertían en las herramientas conceptuales de la arquitectura. Entre sus aportes más significativos está el haber articulado la distinción entre *espacio* y *lugar*, algo que sin duda permitió dislocar el discurso moderno y abrir discusiones sobre la *identidad*, aquella estrecha relación entre el lugar y las personas, que había sido en gran medida ignorada por las visiones funcionalistas. La transformación de los sitios baldíos en plazas de juegos fue la concreción de un proyecto donde los espacios podían volver a ser lugares.

El descubrimiento de la figura del niño en la modernidad es un aporte del proyecto de las plazas de Van Eyck, que arquitectos como Alison y Peter Smithson extenderán con el uso de fotografías de niños jugando en las calles de Bethnal Green, hechas por Nigel Henderson a principios de los años cincuenta. Las plazas de juegos son uno de los primeros ejemplos de la aparición de la figura del niño como un actor relevante dentro de las discusiones sobre la planificación de la ciudad en el siglo veinte. A raíz de su presentación para la décima reunión del CIAM en Dubrovnik (1956), Van Eyck publicó una serie de manifiestos respecto de la importancia de la creación de espacios para los niños dentro de la ciudad, del rol de la infancia en la recuperación de la identidad de las ciudades y sobre el poder del juego de los niños en la transformación del espectáculo urbano.

son un emblema de la puesta en duda de los cánones que comandaban la planificación urbana de la posguerra europea. Obviamente significan una alternativa a los modelos de planificación urbana de gran escala planteados desde la perspectiva de la ciudad moderna y funcional, promovidos por figuras como Le Corbusier, Cornelis van Eesteren, Ludwig Hilberseimer y los demás miembros del Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) quienes se negaban a reconocer valores en las ciudades tal y como eran. Contrario a estos modelos de ciudad como estructura mecanicista y ordenada, el proyecto de las plazas de juegos aboga por la adaptación y transformación de situaciones urbanas existentes; promoviendo una tendencia que apunta a la recuperación de la ciudad como estructura física y social.

Si el ideal de la ciudad moderna era hasta ese entonces el de los grandes órdenes y la *tabula rasa*, el proyecto de las plazas asume

*El ciudadano ha abandonado su identidad. Se ha convertido en un espectador en lugar de un participante, un alma aislada en medio de millones de almas aisladas. Pero el niño se escapa de esta paradoja. Descubre su identidad contra todo pronóstico, dañándose y dañando, sucio y engañando, en constante peligro y bajo el sol incidental. En los márgenes de la atención colectiva, el niño sobrevive, un agente emocional e "improductivo". ¡Mira, la nieve! Un truco milagroso de los cielos, una corrección fugaz. De repente, el niño es el Señor de la ciudad. El niño está en todas partes, redescubriendo la ciudad mientras que la ciudad, a su vez, vuelve a descubrir a sus niños, aunque sólo sea por un rato. Sin embargo, todo lo que necesitamos es algo más permanente que la nieve. Algo que la ciudad pueda absorber sin perder lo que le queda de su identidad, algo no del todo diferente de las cosas incidentales del niño, que se adapte a su imaginación y vitalidad, algo cuidadosamente formado y juiciosamente instalado donde todavía haya un poco de espacio: en innumerables islas sin forma que quedan en el camino de los ingenieros y los trabajadores de demolición, en las parcelas vacías, en lugares más adecuados para el niño que el bebedero público.<sup>2</sup>*

El proyecto pasó de ser un encargo menor a transformarse en un compromiso ideológico con la ciudad y sus ciudadanos, quienes mediante cartas a las autoridades solicitaban intervenciones en sitios vacíos en distintos barrios de Ámsterdam y la construcción de más y más plazas de juegos.

Tanto la figura de Van Eyck como sus plazas han sido estudiadas por diversos académicos holandeses que en los últimos quince años han publicado libros, artículos y montado exhibiciones sobre él y su obra, tales como Francis Strauven, Liane Lefaiivre, Alexander Tzonis y Vincent Ligtelijn. Pese a esto, nada asociado a la figura de Van Eyck ha logrado conmovir tanto ni ha podido dejar plasmada la relevancia de las plazas tan claramente como las imágenes de registro que el Departamento de Obras Públicas de Ámsterdam encargaba a distintos fotógrafos, quienes registraban el *antes* y el *después* de las transformaciones: las fotografías muestran cómo sitios baldíos y espacios perdidos se convirtieron en vivas plazas de juego llenas de niños.





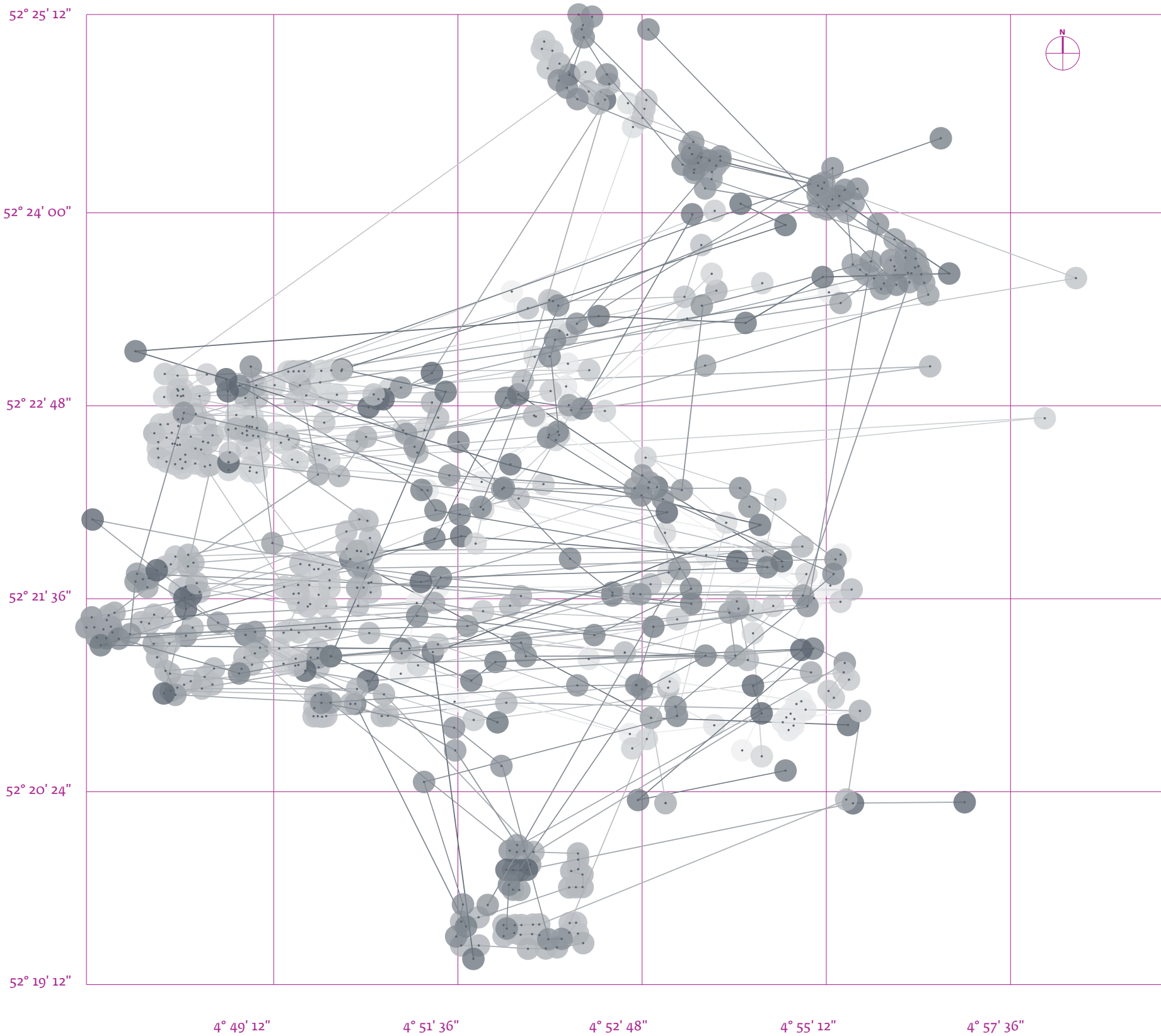








Conexión de plazas construidas en un mismo año



(página anterior) Plazas de Aldo van Eyck, Ámsterdam, 2013

(c) Nicolás Stutzin

<1 Mapa de plazas de Aldo van Eyck, 2014

(c) Nicolás Stutzin / Manuela Garretón

El proyecto de las plazas ha logrado ser conocido y entendido como una unidad, a través de estas fotografías que, de manera casi atemporal, han construido un imaginario retórico del poder que puede tener la transformación del espacio público en la recuperación de la vida urbana. En septiembre del año 2002, con la inauguración de la exhibición *Playgrounds by Aldo van Eyck* en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, la historia del proyecto fue presentada por única vez utilizando estas imágenes del archivo, revalorizando el mito en torno a la recuperación de la vida urbana en la posguerra.

### UN NUEVO REGISTRO Y LA (IM)POSIBILIDAD DE UNA ARQUEOLOGÍA

Tras casi siete décadas desde la construcción de la primera plaza, el proyecto de Van Eyck es una ruina moderna. La gran mayoría de las plazas que alguna vez se construyeron ha sido demolida, remodelada o reemplazada por construcciones nuevas. Algunas nunca existieron más allá del papel pues no llegaron a concretarse. Muy pocas permanecen relativamente fieles a los diseños originales o han sido restauradas de forma respetuosa. Es por ello que hoy resulta casi imposible entender de forma consistente el proyecto que, por lo demás, siempre tuvo un carácter difuso, tanto territorial como temporalmente. Reconstruirlo a través de un nuevo registro, que incluyera no solo los restos de las plazas parcialmente conservadas, sino también aquellos sitios para los cuales se diseñó alguna plaza de juegos que nunca llegó a ser construida, sería quizás la única manera de entenderlo por completo, dado su estado actual.

El objetivo ha sido documentar un *segundo después* en la historia de estas plazas, donde la construcción mayor fue la elaboración de un itinerario que permitiera recorrer el mayor número de sitios en diez días. La primera fase consistió, luego de una investigación de archivo<sup>3</sup> en el mapeo de seiscientos cincuenta sitios y en la distribución de zonas para ser recorridas en bicicleta. Al igual que en el proyecto de las plazas, donde con una serie limitada de elementos se podía generar un

universo más complejo, las reglas eran simples pero ambiciosas.

Un primer intento de revisión arqueológica de las plazas permitió localizar y registrar más de doscientos cincuenta de los sitios originales, elaborando un archivo fotográfico del proyecto en su estado actual. Recorrer una ciudad en busca de lugares y objetos que pueden haber dejado de existir presenta una serie de desafíos. Incluso aunque sigan existiendo, el que resulte imposible saber en qué estado se encuentran, requiere un serio estudio tipológico de los elementos diseñados por Van Eyck; pequeños detalles permiten distinguir los pozos de arena, las trepas de acero, los monolitos, las piedras de hormigón y los pavimentos originales entre sus copias o de sus encarnaciones posteriores. Cuando no se pueden encontrar, ciertos detalles en edificios circundantes permiten reconocer su desaparición.

Es así como se descubre que Zeedijk (1955), una de las plazas emblemáticas por su relativo gran tamaño y ubicación central, se encuentra ahora en medio del Barrio Chino y alberga el Templo Budista He Hua. Gordijnsteeg (1954), que originalmente había sido un callejón en el centro de la ciudad, ha vuelto a ser un callejón pero ahora en medio del barrio rojo; donde antes las fotografías captaron niños jugando, hay travestis que se niegan violentamente a ser fotografiados. Algunas han sido convertidas en patios de colegios o en complejos edificios de juegos infantiles (que incluyen cafeterías y hasta estacionamientos subterráneos). Otras, han dejado de ser plazas de juego y sus pozos de arena se han transformado en jardines de flores. Sobre los restos de la plaza de Van Speijkstraat (1977), hoy inmersos en un barrio de población mayoritariamente musulmana, se construye la mezquita más grande de la ciudad. Muchas de las que fueron instaladas en zonas de expansión de vivienda colectiva, son ahora rincones abandonados en los descampados de la periferia. Una taxonomía del estado actual de estos sitios es prácticamente imposible; una arqueología, sin embargo, es mucho más probable. Doscientos cincuenta pasados, presentes y futuros: una red de historias, de plazas e impredecibles narrativas. De esta manera, las transformaciones históricas de una ciudad completa podrían ser rastreadas a través de sus plazas de juegos.

**Nicolás Stutzin Donoso** Arquitecto de la Universidad de Chile (2006). Master of Science in Advanced Architectural Design + Advanced Architectural Research, Columbia University (2011). Profesor de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.

**Nicolas Stutzin Donoso** Architect from University of Chile (2006). Master of Science in Advanced Architectural Design + Advanced Architectural Research, Columbia University (2011). Professor at the Faculty of Architecture, Art and Design, Diego Portales University. Professor at Faculty of Architecture, Design and Urban Studies, Pontifical Catholic University of Chile.

### COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Esta investigación fue posible gracias a fondos de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de Columbia University, los que fueron obtenidos a través de una William Kinnie Fellowship en 2011 para llevar a cabo el proyecto "Aldo van Eyck's Playgrounds: The (Im)Possible Task of Documenting 700+ Playgrounds in 7 Days".
2. "The citizen has forsaken his identity. He has become an onlooker instead of a participant, an isolated soul amid millions of isolated souls. But the child withdraws from this paradox. It discovers its identity against all odds, damaged and damaging, fouled and fooling, in perpetual danger and incidental sunshine. Edged towards the fringes of collective attention, the child survives an emotional and 'unproductive' quantum. Look, snow! A miraculous trick of the skies – a fleeting correction. All at once the child is the Lord of the city. The child is everywhere, rediscovering the city whilst the city in turn rediscovers its children, if only for a while. Yet all we need is something more permanent than snow. Something the city can absorb without losing its remaining identity, something not altogether different from the incidental things the child adapts to its imagination and vitality, something carefully shaped and judiciously placed where there is still some room: on innumerable formless islands left over by the road engineer and the demolition worker, on empty plots, on places better suited to the child than the public watering place".
3. El itinerario fue construido utilizando como referencia una lista publicada en 2002 con motivo de una exhibición sobre las plazas de Aldo van Eyck titulada: "Design for Children. Playgrounds by Aldo van Eyck, Furniture and Toys" (Stedelijk Museum, Ámsterdam, 2002). Para más información ver: Francis Strauven. (2002). List of Playgrounds 1947-1978 in Amsterdam.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Van Eyck, A. (2008). When Snow Falls on Cities. En Ligtelijn, V. & Strauven, F. (Eds.) Collected Articles and Other Writings 1947-1998, (p. 108). Amsterdam: SUN Publishers.
- Francis Strauven. (2002). List of Playgrounds 1947-1978 in Amsterdam. En Lefavre, L. & de Roode, I. (Eds.) Aldo van Eyck. The Playgrounds and the City (pp. 132-142). Rotterdam: NAI Publishers.



# LA VISUALIZACIÓN DE INFORMACIÓN COMO HERRAMIENTA PARA ACCEDER A COLECCIONES DE DATOS

## EL CASO DE MIRA SANTIAGO<sup>1</sup>

[ INFORMATION VISUALIZATION AS A TOOL FOR ACCESS DATA COLLECTIONS. THE CASE OF MIRA SANTIAGO ]

MANUELA GARRETÓN\*

REVISTA 180

\*  
Manuela Garretón  
Académica e investigadora Universidad Diego Portales  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Escuela de Diseño  
Santiago, Chile

---

**Resumen:** El foco de este artículo está puesto en comprender qué es la visualización de información y cómo esta podría resultar un medio de comunicación efectivo para la publicación de datos estadísticos. Para tales propósitos se abordan distintos conceptos asociados: datos, información, visualización y diseño de información. Luego se analiza la visualización de información bajo tres ideas: la percepción visual, la belleza y la confiabilidad. Estas serían características que posee la visualización de información y que la constituyen como una herramienta efectiva para el acceso a colecciones de datos. Finalmente, se expone el caso de *Mira Santiago* como una propuesta de publicación de datos que utiliza la visualización de información para acceder a un público amplio.

**Palabras clave:** visualización de información, publicación de datos, usuarios, herramientas cognitivas, plataformas web, *Mira Santiago*.

**Abstract:** *The focus of this article is placed on understanding what information visualization is and how this could result in an effective communication channel when releasing statistical data. To do so, various associated concepts such as data, information, visualization and information design are considered. Then, information visualization is analyzed under three premises: visual perception, beauty and reliability. These characteristics make of information visualization an efficient tool when accessing data collection. Finally, the case of *Mira Santiago* is presented as a proposal for data release using information visualization as a tool to access more users.*

**Keywords:** *information visualization, data release, users, cognitive tools, web platforms, *Mira Santiago*.*

---

## INTRODUCCIÓN

*Mira Santiago* es una publicación digital que, a través de una visualización de datos interactiva, busca poner a disposición de un público amplio, los resultados de la Encuesta Santiago Cómo Vamos.<sup>2</sup> En este documento se pretende abordar la visualización de información como una herramienta para acceder a los datos de estudio y por qué esta podría resultar eficaz para involucrar a los usuarios con dicha información.

## COMUNICAR A TRAVÉS DE LA VISUALIZACIÓN DE INFORMACIÓN

Dada las características del proyecto que aquí se expone, y para comprender mejor desde dónde se toman las decisiones para llevarlo a cabo, parece relevante mencionar las diferencias y relaciones que existen entre distintos términos que comúnmente se asocian y vinculan: datos, información, visualización de información y diseño de información

Por un lado, expongamos qué diferencia los datos de la información. En el artículo “Information Interaction Design: A Unified Field Theory of Design”, el diseñador estadounidense, Nathan Shedroff (1999) expone de manera clara la diferencia entre estos términos. El autor señala que los datos son la materia prima para la construcción de la comunicación, pero que en sí mismos no tendrían valor alguno como elemento estructural de este proceso debido a que de manera aislada y fragmentada, no permitirían completar un mensaje. De este modo, sería la información la que da significado a los datos a través de la presentación de relaciones y patrones de vínculos entre estos. Formulado en otros términos, Shedroff argumenta que la información se construye a través de establecer y evidenciar conexiones significativas entre datos. Sería a través de la presentación de información que pueden crearse las experiencias para adquirir conocimiento. Para Shedroff, la esencia de su teoría de campo unificada para el diseño, está en la creación de experiencias que permitan la comunicación efectiva y así, ganar conocimiento.



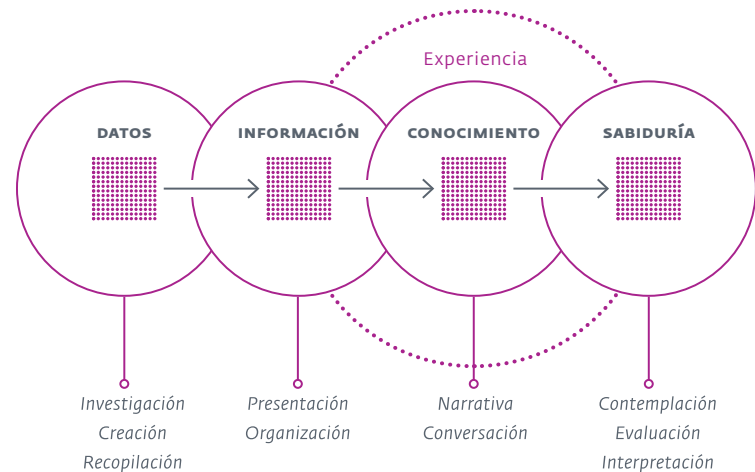
Por otra parte, Lev Manovich (2011), académico de las humanidades digitales y director del Software Studies Initiative, quien en el artículo *What is Visualization?*, nos presenta de manera clara en qué consiste la visualización de información. El autor describe la visualización de información como el mapeo entre datos discretos y una representación visual. Al mismo tiempo señala la importancia de diferenciar entre visualización de información y diseño de información, donde esta última comienza con datos que ya poseen una estructura clara y su objetivo es expresar visualmente esa estructura. Manovich cita como ejemplo de diseño de información el mapa del metro de Londres diseñado por Harry Beck en 1931. El desarrollo de este diseño se inicia con datos estructurados: líneas y estaciones de metro y su ubicación geográfica. Dicho de otro modo, y retomando las palabras de Shedroff, las líneas, estaciones y su ubicación, ya constituyen información en sí misma por lo que el

*Imagen de Mira Santiago. Página de Inicio de la plataforma.*

trabajo realizado por Beck consistiría más bien en diseñar esa información logrando un mapa muy eficaz para comunicar esos contenidos. En contraste, la visualización de información tiene como objetivo descubrir la estructura de un set de datos en donde la estructura no sería conocida *a priori*, por lo tanto, se consideraría exitosa una visualización de información capaz de revelar esta estructura. Una manera de explicar estas diferencias sería diciendo que el diseño de información trabaja con información mientras que la visualización de información trabaja con datos que en el proceso de visualizar se transformarían en información visual.

Dicho lo anterior, resulta importante destacar que la comunicación efectiva de los datos estará dada por la presencia de una estructura definida, lo que permitirá a los





△ Diagrama basado en la teoría de campo unificada para el diseño de Nathan Shedroff.

▷ Serie temporal de exportaciones e importaciones desde y hacia Dinamarca y Noruega. William Playfair, 1786.

▷ ▽ Mapa de metro de Londres. Harry Beck, 1931

usuarios acceder a la información de manera más comprensible. De este modo, bajo el supuesto de que los datos puedan transformarse en información solo una vez que estos han adquirido una cierta estructura, ¿por qué si esa estructura está dada en términos visuales, podría hacer que los datos fueran más accesibles?

Esta pregunta se podría abordar desde tres perspectivas que nos permitirán comprender la visualización de información en términos de percepción visual, belleza y confiabilidad.

### PERCEPCIÓN VISUAL

Ya en el siglo XVIII se podían encontrar ejemplos de visualización de información tal como la reconocemos hoy: gráficos de barra, de línea, circulares, etc. William Playfair (1759-1823), considerado uno de los creadores del diseño de gráficos modernos, fue el primero en publicar una serie temporal usando datos económicos en su libro *The Commercial and Political Atlas* (Londres, 1768). Para este economista escocés, los gráficos eran preferibles a las tablas porque estos mostraban los datos de una forma que permitía compararlos fácilmente. En el reconocido libro de Edward Tufte (2001), *The Visual Display of Quantitative Information* encontramos una cita de Playfair en la que contrasta su nuevo método gráfico con la presentación de datos en tablas:

*La información adquirida imperfectamente, es por lo general también retenida imperfectamente; un hombre, luego de haber investigado cuidadosamente una tabla impresa, se da cuenta que solo tiene una idea débil o parcial de lo que ha leído; y así como una figura estampada en arena, esta se desfigura o borra totalmente (p. 32).*

Dicho de otro modo, Playfair nos sugiere que los datos expresados en tablas serán difícilmente recordados por el usuario, no así los datos presentados en un gráfico, los cuales según el autor “darán una impresión suficientemente distinta para permanecer intactas por un tiempo considerable, y la idea permanecerá simple y completa” (p. 32).

Podríamos decir entonces que tanto para Playfair en el siglo XVIII, como para nosotros hoy en día, los dispositivos de visualización de datos son artefactos cognitivos, los cuales pueden complementar o fortalecer nuestras habilidades mentales. La literatura sobre cognición y visualización de información (Ware, 2012; Norman, 2005), sugiere que los principios básicos subyacentes en los dispositivos visuales son registrar información, transmitir significado, incrementar la memoria de trabajo, facilitar la búsqueda y el descubrimiento, aumentar la detección y reconocimiento y, finalmente, proveer información para la toma de decisiones.

### BELLEZA

Frente a investigaciones en otras áreas del diseño y la psicología cognitiva, nos damos cuenta de la importancia que tiene la estética frente a la usabilidad. Donald Norman (2005) nos presenta la relación entre estética, emoción y cognición, y cómo esta última puede verse fortalecida gracias a las emociones positivas. El sistema emocional cambia la modalidad operativa del sistema cognitivo, y a su vez, la estética es capaz de cambiar nuestro estado emocional. Por ende, “los objetos atractivos hacen que nos sintamos bien, lo cual redundará en hacer que pensemos de un modo más creativo. ¿De qué modo todo esto hace que algo sea más fácil de utilizar? Sencillamente haciendo que nos sea más fácil hallar soluciones a los problemas con que nos encontramos” (p. 35). Tomando las ideas de Norman, podríamos decir que la visualización de datos debiera, en algún grado, ser lo suficientemente estética o bella para permitir el aprendizaje, la curiosidad y el pensamiento creativo.

### CONFIABILIDAD

Una manera efectiva de presentar y comunicar a la sociedad la creciente cantidad de datos generados por distintas instituciones sería a través de herramientas gráficas comprensibles. Esta postura es compartida y profundizada por Mittag (2006) en la conferencia de Estadísticas Europeas de las Naciones Unidas, donde el autor nos invita a reflexionar acerca de lo indispensable que resulta contar con datos estadísticos claros y fáciles de entender para formular políticas basadas en la evidencia. Esta importancia entregada a los datos estadísticos es reforzada por un carácter de confiabilidad que estas deben tener para poder posicionarse como herramientas fiables para la formulación de políticas públicas. Este último punto —acerca de la confiabilidad— resulta clave para la entrega de información. Tal como Mittag plantea: “un usuario no profesional de datos no considerará a un productor de datos creíble y digno de confianza si los datos divulgados no se presentan de forma atractiva, amigable y fácil de entender” (p. 2). En esa línea, el autor nos invita a pensar que la confianza en los datos tiene una relación directa con la manera en que estos son comunicados. Si los datos se presentan de manera clara y comprensible para el usuario, estaremos frente a un factor de mejoramiento de la confianza en las estadísticas entregadas.

Según Mittag:

*Es indiscutible que para que la comunicación sea exitosa, y teniendo en cuenta a un grupo cada vez más importante de usuarios no profesionales, se requiere que las oficinas de estadística vayan mucho más allá de la simple publicación de tablas. La presentación visual de datos a través de herramientas gráficas comprensibles y flexibles (...), contribuyen crucialmente a satisfacer las necesidades de un usuario no experto (2006, p. 2).*

Ante la necesidad de publicar datos estadísticos, la visualización de información

contribuiría positivamente para ganar la confianza de un público general al enfrentarse a la información. Por tal razón, esta herramienta se vuelve atractiva para las instituciones que deseen o requieran involucrar a la sociedad en su quehacer.

Estas tres características descritas permiten que los datos ya no sean simples datos, si no que les otorgan nuevas cualidades que permitirán entregar, bajo una estructura dada, información clara, precisa y eficaz a los usuarios. Estas cualidades son las que el proyecto *Mira Santiago* busca potenciar e instrumentalizar en la forma de una visualización de información interactiva, la cual se describe a continuación.

**EL CASO DE MIRA SANTIAGO**

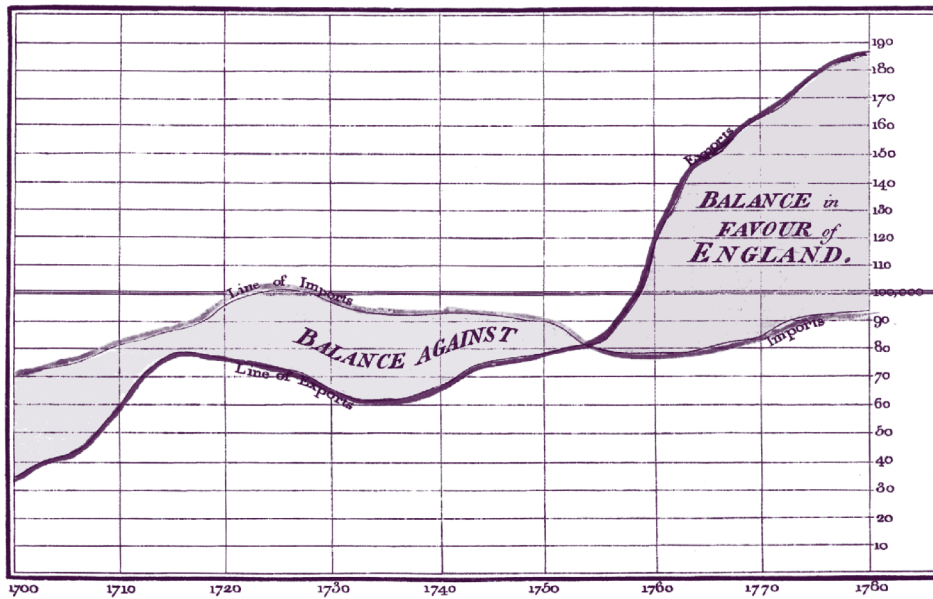
Cuando se obtienen los datos de la primera Encuesta Santiago Cómo Vamos surge la necesidad de publicar los resultados. La pregunta es cómo: ¿cuáles son las características que debiera cumplir esa publicación? Para entender cuáles fueron los criterios con los cuales se decidió responder a estas interrogantes, resulta importante entender en qué consiste y de dónde proviene esta encuesta.

La Encuesta Santiago Cómo Vamos es una herramienta que tiene el consorcio Santiago Cómo Vamos para medir cuál es la percepción de los habitantes de Santiago respecto de su calidad de vida y cómo está siendo gestionada la ciudad por sus distintas autoridades. El consorcio tiene por objetivo mejorar los niveles de transparencia y de participación ciudadana en todo lo que respecta a la toma de decisiones sobre la gestión urbana.

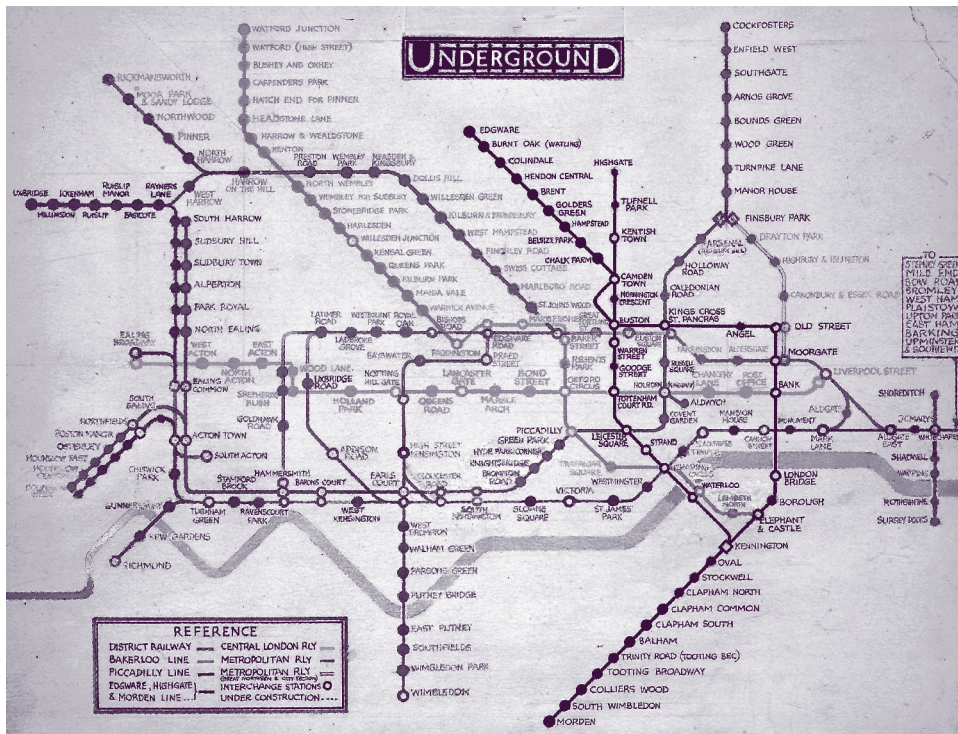
Por consiguiente, debido al espíritu y los objetivos que persigue Santiago Cómo Vamos, cuando surge la necesidad de publicar la encuesta resultó importante preguntarse de qué manera se podría publicar para que fuera un instrumento de vinculación para el debate público. Frente a esto y retomando las ideas expuestas anteriormente, la visualización de información aparece como una herramienta eficaz para acercar a un público general una colección de datos, debido a las características intrínsecas que identifican a la visualización de información: percepción visual, belleza y confiabilidad.

Es así como desde la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales se propone *Mira Santiago*: una plataforma web que a partir de visualizaciones de información interactivas busca poner a disposición de un público amplio los datos de la encuesta de forma abierta, gratuita y a través de un lenguaje visual que rompa de esta manera la lógica tradicional de divulgación de datos estadísticos.

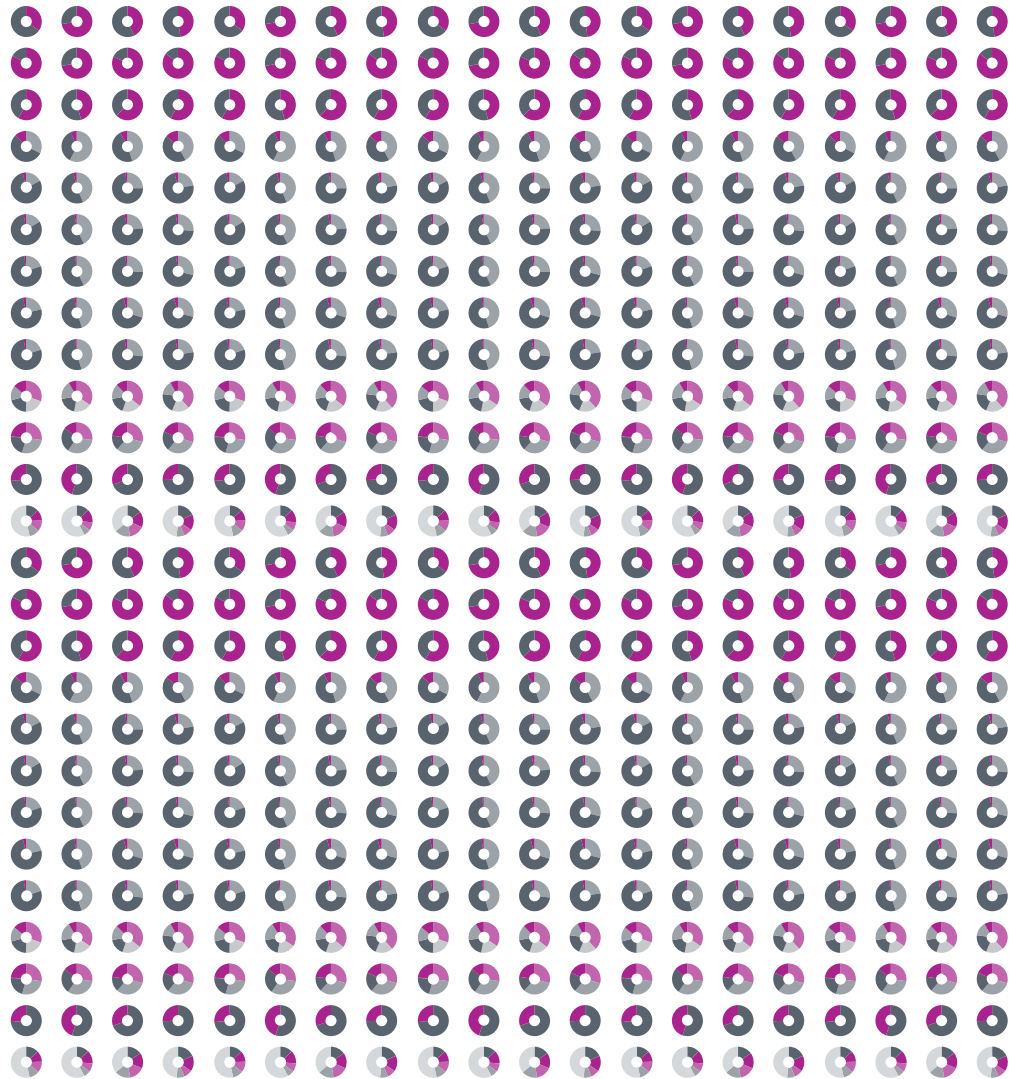
Exports and Imports to and from DENMARK & NORWAY from 1700 to 1780.



The Bottom line is divided into Years, the Right hand line into £10,000 each. Published as the Act drawn, 14 May 1786, by Wm Playfair. Note script 302, Strand, London.







*Mira Santiago* fue desarrollado durante 2013 y se lanzó una versión beta en mayo de 2014. Es un proyecto interdisciplinario que intenta abordar el tema de la publicación de datos estadísticos desde una solución integral. Para el desarrollo de este proyecto se vincularon distintas áreas entre ellas la sociología, la informática, el diseño de interfaces y el diseño de información.

El objetivo central de este proyecto es proveer de información para la toma de decisiones de distintos actores sociales, tanto del sector público como del privado y la sociedad civil.

Consecuencia de esto, todo el desarrollo está centrado en los usuarios, en cómo estos acceden a la información, cómo la entienden y cómo posteriormente podrían utilizarla.

*Mira Santiago* identifica dos grandes grupos de usuarios: los que utilizarán la plataforma para la toma de decisiones y aquellos que la utilizarán con fines educativos o información general. En el primer grupo se

encuentra el sector público (nivel municipal, regional y ministerial); el sector privado (empresas prestadoras de servicios desplegados en el territorio) y la sociedad civil organizada (organizaciones ciudadanas, juntas de vecinos). Mientras que en el segundo grupo se ubica el público general, estudiantes, investigadores y testistas y periodistas.

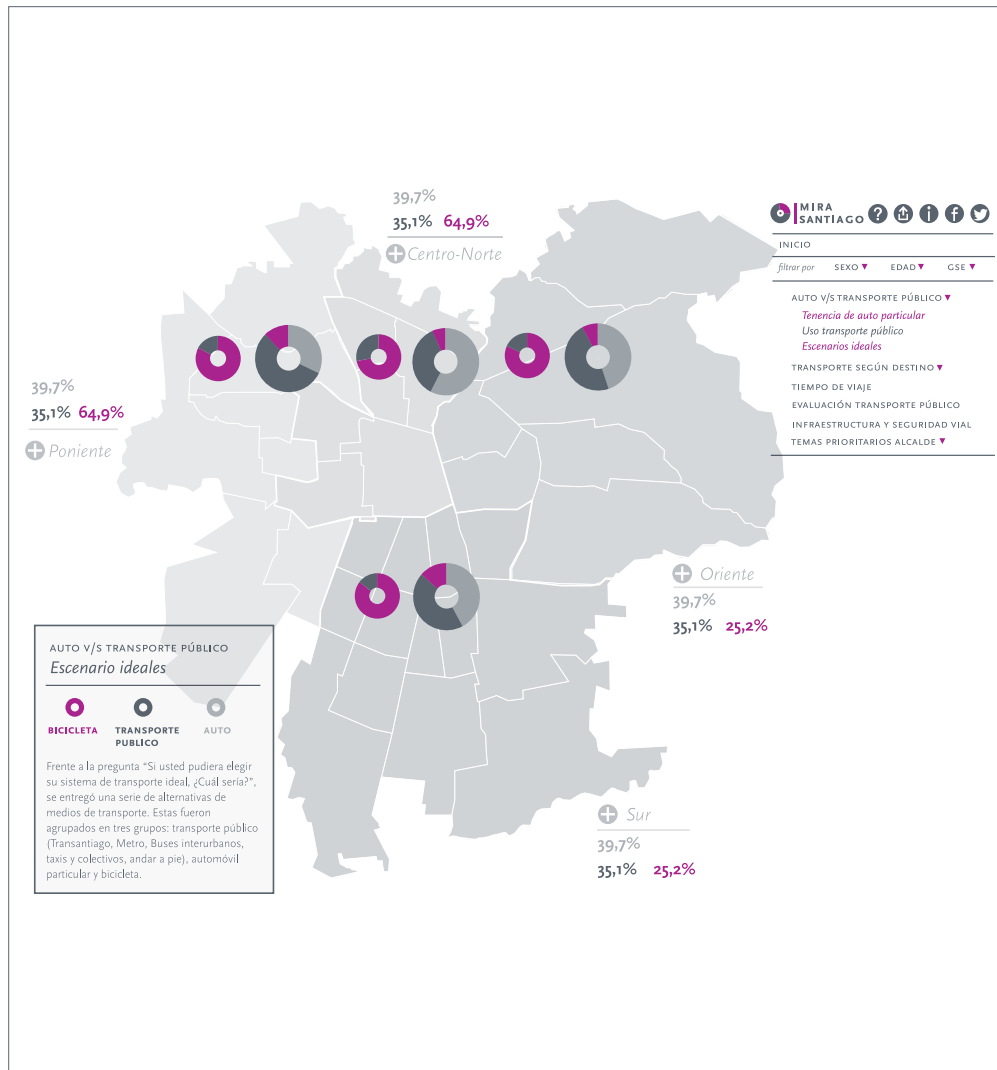
Debido a la variedad de destinatarios que participan del sistema, se integraron distintos niveles de información y distintas maneras de poder acceder a ella. No se pretende que todos los usuarios tengan una comprensión total de los datos, pero sí que puedan acceder a todos ellos de manera que decidan cuál es la información que necesitan abriendo las distintas capas de contenidos. Aquí no se pretende una lectura lineal si no que progresivamente y a medida que se van explorando las opciones, vaya apareciendo la complejidad de los temas que aborda la encuesta.

△ Codificación visual en gráficos circulares de todos los datos del módulo Transporte y movilidad cotidiana de la encuesta Santiago Cómo Vamos.

▷ △ Imagen referencial de la plataforma *Mira Santiago*

Finalmente, y volviendo a la idea de que los datos pueden transformarse en información solo una vez que han adquirido una cierta estructura, resulta interesante detenerse en cómo se construyó la estructura de *Mira Santiago* para poder transformar los datos de la encuesta en información significativa. Para esto el proceso de estructuración de los datos se podría dividir en tres etapas.

La primera consistió en agrupar la encuesta en tres módulos y establecer distintos tipos de indicadores que dieran cuenta de los resultados obtenidos. En este momento está disponible el módulo de transporte y movilidad cotidiana, el cual se constituyó a partir de la creación de 12 indicadores. Una vez obtenidos los datos estructurados en indicadores, se procedió a la segunda etapa donde estos fueron codificados en estructuras visuales; aquí los datos se transforma-



ron en información visual. La tercera parte consistió en agregar interactividad, lo que permitió que los datos transformados en información visual, se volvieran a estructurar esta vez basados en una organización espacial y temporal a la que el usuario puede acceder interactuando con la interfaz.<sup>3</sup>

Uno de los puntos más críticos en el proceso recién descrito, fue abordar la complejidad de los datos en forma consistente y normalizada de manera que tuviera solo una forma de operar tanto en la parte visual como en la parte interactiva de la plataforma. De esta manera, para el usuario sería más rápido de aprender haciendo que la interfaz y la comprensión se volviera más intuitiva a medida que se utiliza (Ware, 2012). Aunque requiere probablemente de un aprendizaje inicial, una aplicación consistente en los distintos elementos e interacciones puede volverse más reconocible, comprensible y usable en el tiempo.

## CONCLUSIONES

La pregunta que ha iniciado este artículo es si la visualización de información podría ser considerada una herramienta eficaz para dar acceso e involucrar a un público amplio con colecciones de datos determinadas, o dicho de otro modo, si la visualización de información es considerada un medio de comunicación exitoso para la divulgación de datos estadísticos.

En resumen, podríamos decir que la visualización de información establece conexiones significativas entre datos, otorgándoles una estructura visual que permite la comunicación efectiva. Por otro lado, dadas las características de la visualización de información aquí expuesta —percepción visual, belleza y confiabilidad—, esta se vuelve un medio que permite que los datos sean más accesibles.

En esa línea, el caso de *Mira Santiago*, en su versión beta, se posiciona como un primer paso en el desarrollo de visualizaciones que buscan entregar información a públicos

amplios de forma eficaz. Sin embargo, aún habría que esperar las reacciones y observaciones de los usuarios. Al ser un proyecto que todavía está en proceso, resulta de gran relevancia saber qué piensan los usuarios frente a esta propuesta: ¿consideran confiable la información entregada?, ¿les es fácil de entender?, ¿pueden usarla para propósitos específicos? Lo importante es poder recoger estas respuestas y comprobar si los datos resultan accesibles para luego poder integrar las modificaciones necesarias en una versión final de *Mira Santiago*. Esta versión debiera ser capaz de mantener una cierta consistencia en el tiempo para publicar los resultados de las encuestas futuras, y convertirse no solo en una publicación visual, sino también en una herramienta que permita comparar las percepciones de los habitantes de Santiago respecto de su calidad de vida en el tiempo.

## COMENTARIOS DE LA AUTORA

1. Al momento de esta publicación, *Mira Santiago* se encuentra en su versión beta (proceso formal de solicitar levantamiento de información y comentarios sobre los resultados del software todavía en programación). Se encuentra disponible en [mirasantiago.udp.cl](http://mirasantiago.udp.cl)
2. La encuesta Santiago Cómo Vamos se realiza de forma bianual y periódica para monitorear la evolución de la percepción ciudadana sobre Santiago habiéndose realizado la primera en diciembre del 2012.
3. La interfaz se refiere al lugar de interacción o superficie de contacto donde el usuario puede realizar acciones y comunicarse con el sistema.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Manovich, L. (2011). What is Visualization? *Visual Studies*, (26)1, 36-49.
- Mittag, H. (2006). Educating the public - The role of e-learning and visual communication of official data. In Economic and Social Council, United Nation, Statistical Commission and Economic Commission for Europe Conference of European Statisticians, junio, Paris.
- Norman, D. (2005). *El diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidós.
- Shedroff, N. (1999). Information Interaction Design: A Unified Field Theory of Design. En Jacobson, R. (Comp) *Information Design*, pp. 267-292. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tufte, E. (2001). *The Visual Display of Quantitative Information*. 2ª ed. Cheshire: Graphic Press.
- Ware, C. (2012). *Information Visualization; Perception for Design*. 3ª ed. Waltham, MA: Morgan Kaufmann.

**Manuela Garretón Izquierdo** Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007. Magíster (M.P.S.) Interactive Telecommunications Program, New York University, Estados Unidos, 2012 (Becas Chile Conicyt). Actualmente se desempeña como académica en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y en la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es fundadora del estudio de diseño Diatomea donde desarrolla proyectos interdisciplinarios y colaborativos para Chile y el extranjero. Su trabajo ha sido destacado en la Bienal de Diseño 2010 y 2012 y sus proyectos exhibidos en Santiago, Nueva York, Zaragoza y Beijing. Su área de interés está en el cruce de disciplinas como la visualización de datos, la tecnología, las ciencias y la estética.

**Manuela Garretón Izquierdo** Designer from the Pontifical Catholic University of Chile, 2007. Master (M.P.S.) Interactive Telecommunications Program, New York University, United States, 2012 (Becas Chile-Conicyt Scholarships). At present, she works as a professor at the School of Design of the Pontifical Catholic University of Chile. She is also the founder of the design agency Diatomea where she develops interdisciplinary and collaborative projects for Chile and foreign countries. Her noteworthy work has been awarded in the Design Biennial 2010 and 2012 and her projects have been exhibited in Santiago, New York, Zaragoza and Beijing. Her area of interest is in the crossing of disciplines such as data visualization, technology, science and aesthetics.



# COLECCIÓN DE COLECCIONES

## LA HEMEROTECA DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANA DEL CEDODAL

[ COLLECTION OF COLLECTIONS: THE NEWSPAPER ARCHIVE OF LATIN AMERICAN ARCHITECTURE OF CEDODAL ]

PATRICIA MÉNDEZ\*

El mayor acierto de las bibliotecas es el existir.  
Gasquez 8

REVISTA 180

\*  
Patricia Méndez  
Dra. Arq.  
CEDODAL - CONICET

**Resumen:** La Real Academia Española de la Lengua define una colección como el conjunto ordenado de cosas de una misma clase que es reunido por su especial interés o valor. En ese sentido, este texto aborda algunos aspectos de la colección de revistas de arquitectura del continente existentes en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana Cedodal y que gracias a la calidad y los cerca de quince mil ejemplares que conserva, lo sitúan como el más completo en su género. Su análisis relata el origen de colecciones directamente relacionado con su promotor, el arquitecto Ramón Gutiérrez; luego se analizan aspectos particulares que enriquecen las características del conjunto atendiendo su procedencia, antigüedad y cambios en sus denominaciones, junto con comentarios sobre algunas revistas que jalonaron las vanguardias. El artículo concluye con la situación de las revistas frente a las nuevas tecnologías, el establecimiento de redes y la valoración de su importancia como canal fundamental de comunicación de la arquitectura.

**Palabras clave:** latinoamérica, arquitectura, revistas especializadas, colecciones.

**Abstract:** *The Real Academia Española defines the word collection as the arranged set of things of the same kind grouped by its special interest or value. In that sense, this text approaches some aspects of the collection of architecture journals from the continent contained in the Documentation Center of Latin American Architecture Cedodal which because of their quality and the nearly fifteen thousand copies it keeps place this Center as one of the most complete in its category. Its analysis describes the origin of collections directly related to its promoter, the architect Ramon Gutierrez to later analyze those particular aspects that enrich the characteristics of the group considering its precedence, antiquity, and changes in denominations, together with comments on some journals that marked the avant-garde. This article concludes with the journals situation facing the new technologies, the networks implementation and the value of their importance as a fundamental communication channel for architecture.*

**Keywords:** latin America, architecture, specialized journals, collections.

Son volúmenes apretujados en las estanterías, el listado de títulos completos redondea poco más de doscientos entre el millar de unidades y, en un vistazo rápido, los ojos se permiten pasear por casi todos los países del continente latinoamericano. Papeles amarillentos, tipografías diversas, plumas y fotolitos, planimetrías y fotos, ediciones encuadernadas y sueltas, cubiertas coloridas enrarecidas por los años, publicidades de materiales, adelantos de confort y hasta tiradas de ediciones únicas se pueden leer en las colecciones de revistas de arquitectura latinoamericana que atesora el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Cedodal).<sup>1</sup> Sin embargo, qué más da cuántos ejemplares o páginas son, sino el espíritu, calidad y pasión profesional que ellas transmiten.

Si el acierto de una biblioteca es el existir, como bien expresara Francisco Colombo,<sup>2</sup> la hemeroteca del Cedodal lo es gracias al entusiasmo personal y al convencimiento de la importancia que, el conductor del centro, el arquitecto Ramón Gutiérrez,<sup>3</sup> intuyó para con las revistas de arquitectura.

Las colecciones como tales empezaron a tomar cuerpo por la década de los ochenta, pero se habían iniciado mucho antes. En los años sesenta, en momentos en que Gutiérrez era estudiante de arquitectura, recibió de regalo de manos de su padrino, el arquitecto uruguayo Elzeario Boix —quien a su vez las había heredado de su padre—<sup>4</sup>, el primer conjunto completo de la revista de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay, *Arquitectura*, y que hasta hoy, según sus propias palabras, es la serie a la cual le confiere su mayor afecto. A esta colección se fueron agregando ejemplares entregados por su padre —D. Ramón L. Gutiérrez Zaldívar, quien había realizado estudios de arquitectura—, en tanto otros llegaron como fruto de sus

frecuentes colaboraciones académicas para distintas editoriales extranjeras y nacionales, como *Anales del Instituto de Arte Americano*, *Nuestra Arquitectura* y *Summa*, además de las realizadas para revistas de historia, arte y arqueología.<sup>5</sup> Poco a poco, las ediciones se fueron completando a través de suscripciones, canjes o compra directa hasta que en 1973, junto con colegas del Departamento de Historia de la Arquitectura<sup>6</sup> de la Facultad de Arquitectura de la UNNE, fundó y dirigió la revista *DAN, Documentos de Arquitectura Nacional* —luego *DANA*— y que desde 1998 edita el Cedodal. (Fig. 1).

Por supuesto, después de casi cincuenta años de aquellas primeras revistas, si no hubiera prevalecido el espíritu personal que lo animó al conocimiento sobre la arquitectura y su amplitud de visión hacia un contexto común como es Latinoamérica, posiblemente no se hubiera formado una hemeroteca tan completa. A estos motivos se le deben sumar también las energías personales y la necesaria tenacidad para mantener el grupo, las ansias de completarlo, el sortear expectativas e intrigas en la continuidad de algunas ediciones y, sobre todo, haber captado y valorado la unicidad que encierra en sí mismo cada conjunto publicado. Pero estas tareas no siempre son solitarias, en los resultados del Cedodal para la formación de sus colecciones, se reconocen también en el ímpetu que cotidianamente acerca una red gigante y solidaria de colegas repartidos en los rincones de América, recolectando ejemplares faltantes o colaborando a través de canjes hemerográficos con otras instituciones.

No resulta ilógico pensar entonces que el acierto en la formación de esta hemeroteca reside en haber detectado el desinterés que otras bibliotecas mostraron cuando, relegando la importancia de las colecciones de revistas, y más específicamente, las de ar-

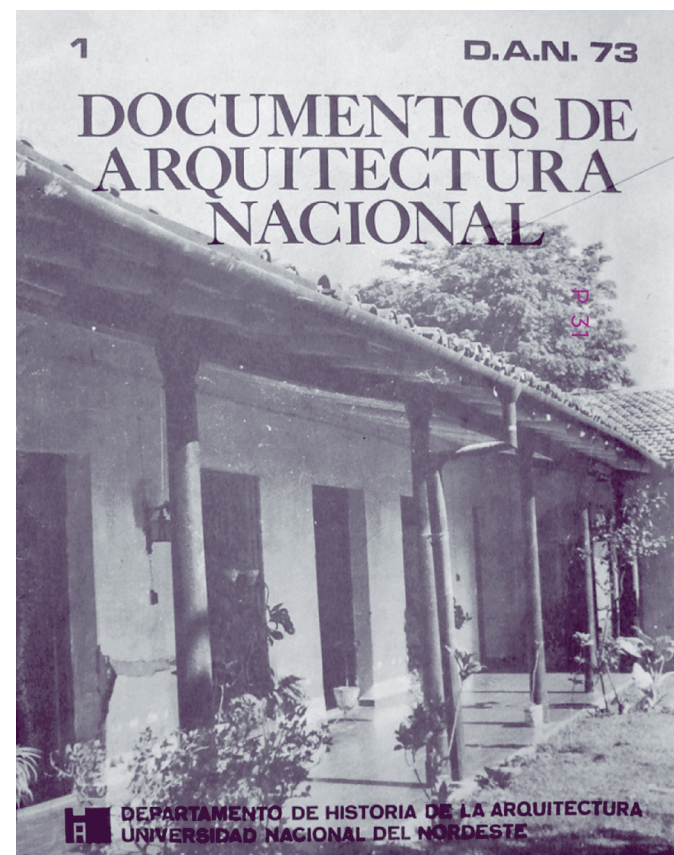


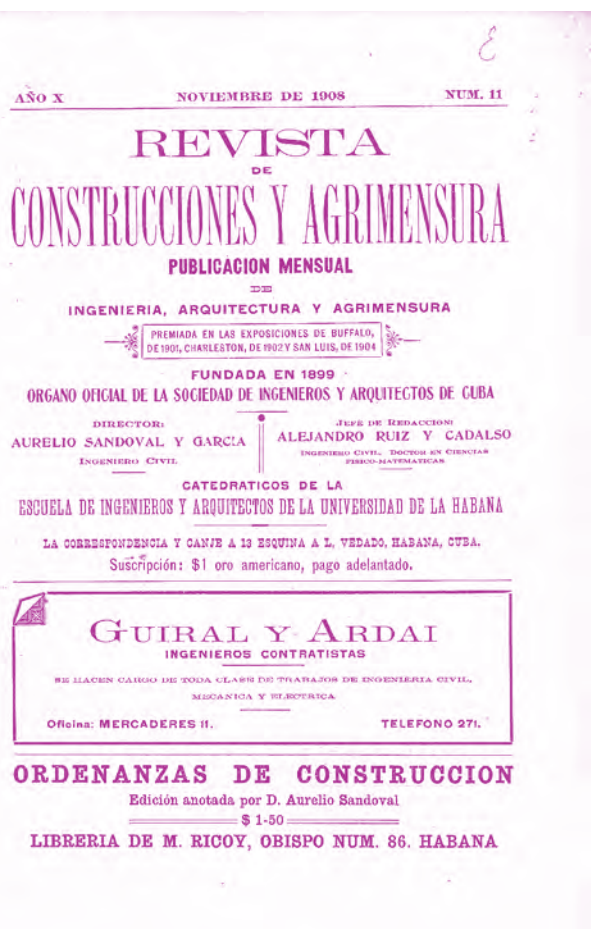
Fig. 1. *Documentos de Arquitectura Nacional*. DAN, 1, Resistencia: UNNE, 1973.

quitectura, demuestran el desconocimiento de que estas piezas resultan ser el termómetro más eficaz de la historia profesional.

#### TODO LO SÓLIDO NO SE DESVANECE EN EL AIRE

Reveladas o renovadas, con artículos anónimos o declamaciones editoriales, textos de discusión y coloquios, relatos de congresos y hasta concursos, sin importar cuáles son sus distintas denominaciones: revistas, *journals*, periódicos o *magazines*, la prensa





△ Fig. 2. Revista de Construcciones y Agrimensura. Publicación mensual de Ingeniería, Arquitectura y Agrimensura La Habana: Año X, N° 11, nov. 1908.

▷ Fig. 3. El Arquitecto. Revista mensual publicada en La Habana, Cuba. Vol. IV, N° 39, mayo de 1929.

periódica de la arquitectura constituye una fuente obligada para la narración arquitectónica. Sus páginas permiten descubrir un espacio de expresión y de difusión de ideas y de obras, dándole una visibilidad que supera siempre la realidad construida. Y fue así durante todo el siglo XX, pues el desarrollo de la prensa arquitectónica acompañado de una eclosión de grupos y de movimientos artísticos, encontraron, en la multiplicación de las revistas y periódicos, la plataforma ideal para la difusión de lo que pensaban y producían (Centre Pompidou, 2011, p. 12).

Por ello, para quienes valorizamos la memoria de la profesión, entendemos, como Gutiérrez que “ningún libro, por abarcante que sea su enfoque, será capaz nunca de suplir el caudal de información que nos brindan las revistas de arquitectura” (2001, p. 6). Así se refleja en el ámbito del Cedodal cuando al momento de escribir este texto, encuentra su hemeroteca organizada geográficamente según el origen de cada publicación. Dentro de las series existentes, los porcentajes de colecciones completas contabilizan un 37 % para las de Argentina; un 13 % para las publicaciones brasileñas y también las mexicanas; en tanto que las de Chile, Uruguay y Venezuela alcanzan el 7 % cada una; Colombia el 4 %, en tanto el 12 % faltante se reparte entre otros países (Perú, Bolivia, Costa Rica, República Dominicana, Ecuador, Paraguay, Cuba, Costa Rica, Guatemala, El Salvador, Panamá y Puerto Rico).

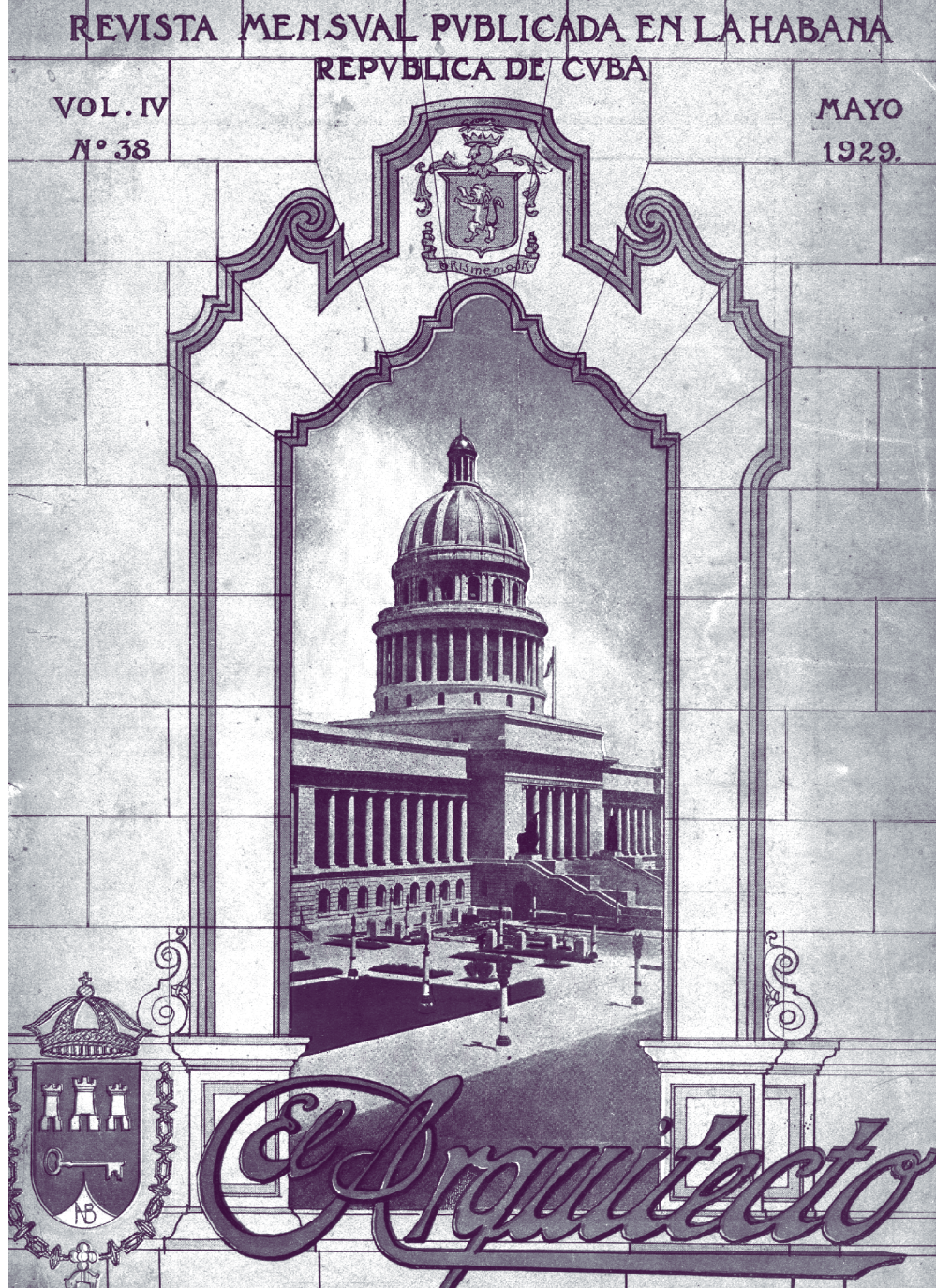
Revisando el origen de las publicaciones con que cuenta el Cedodal, se descubren por lo menos tres procedencias: las académicas (editadas desde universidades), las institucionales (a cargo de asociaciones profesionales de diverso origen) y las comerciales. Al analizarlas, en cualquiera de ellas se percibe el criterio de su editor, y mientras que las comerciales resultan las más flexibles

y sensibles al mercado, las que llevaron la voz de fracciones particulares —como las de centros estudiantiles—, son las más escasas por sus cortas ediciones y la calidad casi artesanal de su impresión, en tanto, entre las más antiguas, la arquitectura llegó de la mano de las disciplinas artísticas más tradicionales.

Dentro de estas últimas se encuentra la revista *Arquitectura y Trabajos Públicos. Periódico de los arquitectos, arqueólogos, industriales y propietarios*<sup>8</sup>, editada en Buenos Aires desde 1874 por Teodoro Juan de Groux de Patty, quien firmaba como ingeniero-arquitecto<sup>9</sup>. La publicación está impresa en formato tabloide sobre un débil pliego de papel y durante los escasos dos años consecutivos que tuvo de vida, informó al público con misceláneas de corte historicista, más cercanas al arte que a la propia arquitectura.

En el estante correspondiente a Cuba sobresale otra de las primeras: *Revista de Construcciones y Agrimensura. Publicación mensual de Ingeniería, Arquitectura y Agrimensura*, que fue fundada en enero de 1899 por los ingenieros civiles Aurelio Sandoval,<sup>10</sup> como director editorial, y Aurelio Ruiz Cadalso,<sup>11</sup> en el cargo de jefe de redacción. Cinco años después de estar en la calle, su contenido se amplió al doble de páginas y el tamaño se redujo a la mitad “adoptando el formato de *magazine* de muchas de las principales revistas extranjeras” para favorecer así la comodidad de su lectura, tal como rezaba su portada de enero de 1904.<sup>12</sup> La publicación exhibió noticias hasta 1912<sup>13</sup> inclusive, cuando era conducida solo por A. Ruiz Cadalso y su aparición era trimestral. En sus páginas se descubren los adelantos técnicos provenientes de la ingeniería y novedades arquitectónicas que incluían temas de vivienda popular y rural. Resulta por demás interesante conocer que la revista fue premiada en las exposiciones





Colegio de arquitectos. *Revista Mensual* (1929-1931); *Arquitectura y Artes Decorativas* (1932-1936); *Arquitectura y Urbanismo* (1936-1937); *Arquitectura* (1937-1959) y finalmente *Arquitectura Cuba* (1960-1968) (Fig. 3).

El análisis onomástico del catálogo de estas colecciones indica —con una imprudente ausencia de originalidad—, que el término *arquitectura* (en sus distintas variantes: castellana o portuguesa, seguida de gentilicios o acompañada de un adjetivo) es el título que más ocurrencias muestra, en tanto que —parejos en cantidades— le siguen *espacio* y *construcción*, luego *casas* y en último lugar, *el arquitecto*. Quedará pues a cargo de los semiólogos revelar las razones que ubicaron en el podio a la disciplina, soslayando el ejercicio profesional a los puestos inferiores.

Otras noticias curiosas surgen al repasar aquellas revistas surgidas en la segunda mitad del siglo XX y que cautivan gracias al ingenio de los diseñadores. La puesta gráfica de entonces optó por revincular las Artes Visuales con la Arquitectura, una circunstancia nada original en la prensa arquitectónica, pero que frente al desarrollo plástico alcanzado en estas páginas, resultó un vehículo de comunicación de vanguardia más que competente. Sin desmedro de otras, podemos mencionar las mexicanas *Arquitectura* y *lo demás* que durante sus catorce ediciones, entre 1945 y 1950, desairó la arquitectura tradicional local en favor de las líneas modernas, cada portada actuó de lienzo

P 33

de Buffalo (1904), Charleston (1902) y San Luis (1904), reafirmando con ello la importancia y consideración que los críticos contemporáneos daban a las publicaciones periódicas de carácter científico (Fig. 2).

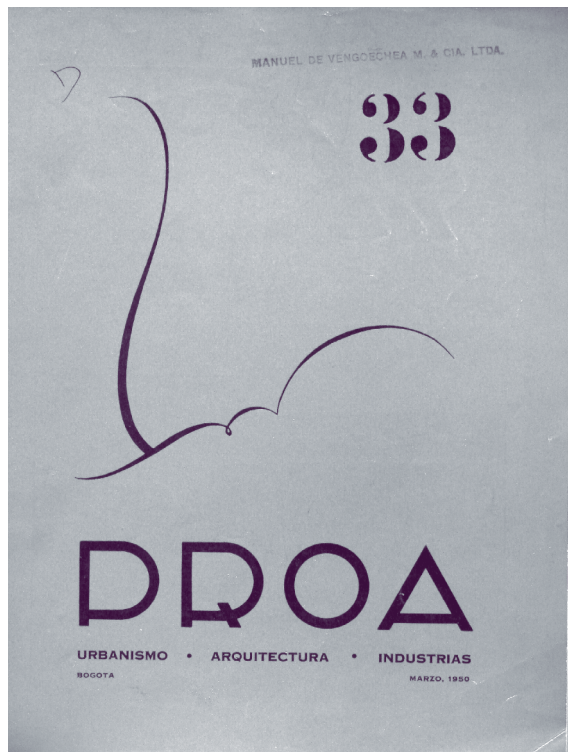
Como en toda colección, para cada serie no solamente hubo que tomar en cuenta el valor que tienen como entidad única, sino que haber llegado a reunirlos es fruto de delicadas y múltiples tareas. Prevalció en su búsqueda el trabajo erudito y la reflexión acerca de la vinculación con su época, lugar y manufactura; la cautela mayor se precisó para las ediciones de vida efímera, concentradas en aquellas que con cambios de su formato desorientan a los investigadores, también se requirió de tiempo para indagar acerca de sus títulos —sobre todo con las homónimas— y prestar atención en los problemas de circulación editorial a menudo derivados en que, muchas de ellas, al publicarse fuera de los circuitos comerciales y por distintos tipos de entidades, o discontinuadas en su frecuencia (por los avatares económicos a los que la industria gráfica fue sometida en varias oportunidades), resultaban difíciles de encontrar.

Es cierto, las colecciones requieren de una especial atención para su conformación y gracias a esto también regalan sorpresas. De entre los galimatías que produce este mundo editorial, el acertijo de los cambios de títulos trajo hallazgos notables, como el caso de la argentina *Áurea*, iniciada como *Arquitectura y Arte Decorativo* y que, a partir de la séptima edición desagregó como subtítulo y menor cuerpo tipográfico este primer nombre, y más tarde volvería a remplazarlo por *Revista Mensual de todas las Artes*. También llevó tiempo recomponer la colección brasilera de *Arquitetura* (1962-1969), el primer ejemplar que se tenía de esta serie arrancaba en la sexta edición y no existían referencias a sus números anteriores hasta que, una revisión de *Guanabara* —publicada desde 1961—, mostró coincidencias entre editores y seriación, confirmando que se trataba de la misma revista. También, en los anaqueles del Cedodal, existe otra revista que acarrearía más de un trastorno a los interesados en compilarla pues arrastra nada menos que ocho transformaciones en su título. Se trata de *Arquitectura*, publicada en La Habana bajo este nombre entre 1917 y 1925, sucesivamente fue continuada como *El Arquitecto* (1926-1929);

**Patricia Méndez** Arquitecta (UBA), máster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona), doctora en Ciencias Sociales por Flacso (Argentina). Investigadora adjunta en Conicet y coordinadora técnica del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Cedodal), donde desarrolla sus investigaciones sobre la difusión de la arquitectura latinoamericana en los medios periodísticos. Directora de la revista DANA (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana) y Cooordinadora de la red ARLA (Asociación de Revistas de Arquitectura Latinoamericana). Ha publicado artículos, participado en congresos y jornadas internacionales e impartido conferencias y cursos de posgrado en universidades argentinas y extranjeras. Es Tribunal en tesis doctorales, miembro de consejos editoriales e interviene en proyectos de investigación internacionales. Exbecaria de AEIC, del Getty y del Fondo Nacional de las Artes y premiada por sus investigaciones en la VIª BIAU (2008), la Universidad de Belgrano (2009). El libro de su coautoría *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX* fue declarado de interés cultural por la Legislatura de esa ciudad.

**Patricia Mendez** Architect (University of Buenos Aires), Master in Cultural Management, (University of Barcelona), Doctor in Social Sciences from FLACSO Argentina (Latin American Social Sciences Institute). Adjunct Researcher CONICET and CEDODAL Technical Coordinator where she conducts her research on the dissemination of Latin American architecture in the media. Director of the journal DANA (National and American Architecture Documents) and Co-coordinator of the network ARLA (Latin American Architecture Journals Association). Patricia Mendez has published articles, participated in international congresses and conferences, given lectures and taught postgraduate courses at universities in Argentina and some foreign countries. She is a member of the theses committee in doctoral thesis, member of editorial boards and participant of international research projects. Former scholarship holder of AEIC, Getty and the National Fund of the Arts. Mendez was awarded for her research in the VIª BIAU (2008), University of Belgrano (2009). The book "Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX" (Swans from Buenos Aires. Heritage of the Twentieth Century) which she co-authored was declared of cultural interest by the Legislature of that city.





expresivo de estas ideas; también *Espacios. Revista integral de Arquitectura, Planificación, Artes Plásticas e Ingeniería*, publicada por Guillermo Rossell durante una década a partir de 1948 y en la cual los textos de crítica, arte y arquitectura, acompañados con fotografías de Nacho López o grabados de Salmerón, nutrieron las ediciones y presentaron cada ejemplar como un objeto plástico y único. (Fig. 5) Finalmente, en este conjunto también encontramos la revista *Arquitecto* ideada y producida en su totalidad por el arquitecto Carlos Somorrostro, quien en sus veintisiete números —entre 1975 y 1986— decidió integrar obras de artistas noveles con la de plásticos consagrados y las enriqueció con la aplicación de distintas técnicas de impresión (serigrafía, collages, grabados, etc.) y diversidad de papeles.

Otras revistas llegaron con la impronta de la novedad arquitectónica o surgieron para la reestructuración de la enseñanza profesional como la argentina *El Arquitecto*, de Squirru y Croce, que se manifestó como defensora del neocolonial; o la mexicana *Autogobierno* que dio origen a las sedes de la Universidad Autónoma Metropolitana en Azcapotzalco y en Xochimilco.

Gracias a la tarea de armadores gráficos, redactores, jefes de secciones y claro, de los propios editores, el universo de las revistas de arquitectura reposa muy a menudo sobre las relaciones profesionales y los grupos a los que pertenece. Resultan frecuentes las trayectorias personales que hicieron explotar una revista, porque si uno de los integrantes era el líder editorial, la convergencia de ideas y de expresiones gráficas surgía de la inspiración de los grupos progresistas acompañantes, consagrando así a los verdaderos autores intelectuales del ímpetu para que la publicación saliera a la calle y perdurara en el tiempo. En este sentido, los

estantes del Cedodal conservan ejemplares canónicos que confirman estos supuestos, entre ellos *Arquitectura México*, creada y dirigida por Mario Pani (119 ediciones entre 1938 y 1980); o la colombiana *Proa* (440 números, desde agosto de 1946 hasta 1998) conducida por Carlos Martínez y Manuel Marchant Lyon; también el estandarte de Oscar Niemeyer, *Módulo*, que se publicó en dos etapas, desde 1955 hasta su interrupción en 1965 y luego desde 1985 hasta 1989 alcanzando 100 ediciones; y la chilena *AUCA* (1965-1986), vocera de un grupo profesional con sólida pertenencia política (Figs. 4 y 5).

Asimismo, Ramón Gutiérrez concede especial relevancia al conjunto de trescientas ediciones de *SUMMA* (1963-1993), una razón que no circunscribe solamente a su prolongación en el tiempo, sino a la calidad informativa que sus páginas ofrecieron para el entendimiento de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX en Argentina y América, y también por la capacidad editorial de haber puesto en el mercado nuevos productos —*Summarios, Summa Colección Temática, Summa Universitaria o Suplementos Summa*—, indudables protagonistas de la prensa que revelaron otros modos de mirar nuestra disciplina: desde la teoría, la práctica y la enseñanza (Fig. 6).

#### EL ACIERTO DEL FUTURO

En contextos como el latinoamericano, donde editar libros muchas veces fue un emprendimiento difícil, la publicación de revistas vino a completar el vacío informativo que la matrícula requería. Casi todos los vaivenes que tuvo la arquitectura en nuestro continente, se reflejan en las publicaciones periódicas —a veces efímeras, algunas casi confidenciales, otras alentadas por personalidades que rompían con la tradición—, pero en todos los casos fueron trayectorias que concedieron a tipógrafos, gráficos, diseña-

<△ Fig. 4. *Proa*, N°33, Bogotá: marzo de 1950.

△ Fig. 5 *Módulo*. Edición 100, dedicada al Memorial de América Latina. Río de Janeiro.

▷ Última edición de la revista argentina *Summa*, N° 300.

dores, redactores, publicistas y arquitectos la posibilidad de materializar su inspiración en páginas que, simultáneamente, dieron lugar al cambio y conformaron un modelo de prensa que fue vector del progreso.

Desde los anaqueles del Cedodal se precipitan sentimientos encontrados. Se añoran, entre muchas otras, las noticias institucionales editadas originalmente en soporte de papel y ahora solo visibles en el espacio digital, que dificultan el seguimiento del pulso académico<sup>14</sup>. Por el contrario, se abrigan esperanzas de nuevos lazos emanados desde las Mesas de Revistas en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) y resaltados con ahínco a partir de la reunión en Panamá en 2009, momento en que un grupo de representantes de editoriales decidió conformar la red ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura) y con ella facilitar mecanismos de cooperación entre sus participantes.<sup>15</sup>

Coincidiendo con Darnton (Burke, 2006, p. 185), la importancia dada a la prensa arquitectónica ha desafiado los lugares comunes de su historiografía. En los últimos años han crecido las investigaciones que consideran las revistas como fuente primaria insustituible, ellas ofrecen un nuevo análisis y consolidan el testimonio de una acción relativa al ejercicio y a la valoración profesional, permitiéndonos medir el alcance periodístico de la arquitectura desde una perspectiva diferente a la que tuvieron sus creadores.

Una colección de revistas es una cita documental y si quienes forman colecciones se verguen como fisonomistas del mundo de

las cosas (Benjamin, 2010, p. 10), claramente de estas colecciones tan particulares es inevitable contagiarse de la pasión que amalgama sus objetos: las palabras con la arquitectura, las imágenes con las obras.

De su materialización surgieron las razones y la curiosidad, el conocimiento se afianzó con la memoria y la perseverancia y, sin duda, la paciencia se fortaleció cada vez que se dificultó el hallazgo de eslabones perdidos. Por eso, esta colección de colecciones es creación; una creación apasionada y profesional emanada del conocimiento de los personajes, de los lugares, de los formatos, pero por sobre todo, es creación porque tiene el acierto de existir.

#### COMENTARIOS DEL AUTOR

1. La colección se mantiene gracias al comodato refrendado entre su propietario y la Asociación Civil Cedodal. Cfr. cedodal.com
2. Reportaje realizado por Eduardo Gazquez (2010: 4-8)
3. Ramón Gutiérrez: Arquitecto (UBA, 1963). Investigador de Conicet en Historia de la Arquitectura y Conservación del Patrimonio. Miembro de Número de las Academias Nacionales de la Historia y de Bellas Artes de Argentina y Correspondiente de numerosas Academias de España, Portugal y América. Ha publicado más de 200 libros y 300 artículos sobre arquitectura y urbanismo iberoamericanos. Entre otros, recibió el Premio América de Teoría y Crítica (San Pablo, 1997) y a la Trayectoria en Arquitectura del Fondo Nacional de las Artes (2003). Fundador de la revista *Dana* y del Cedodal.
4. También de nombre Elzeario Boix, docente de la Facultad de Arquitectura de la capital uruguaya.
5. Además de colaborar para Argentina, sus textos se publicaban en ediciones pertenecientes a asociaciones profesionales como en revistas académicas de EEUU, Paraguay, España, Colombia, Brasil, Bolivia, Perú y México, entre otros.
6. El Departamento de Historia de la Arquitectura lo conformaban los arquitectos Ramón Gutiérrez (dirección y profesor titular); Irene M. Gallo de Silvestri (secretaría técnica); Carmen Leiva (secretaría) acompañados de los profesores Ricardo J. Alexander, Graciela M. Viñuales y Cora Pianetti de Bianchi.
7. Se excluyen de esta investigación los boletines dedicados a las obras públicas, las revistas de ingeniería y las de historia propiamente dicha.
8. En proceso de restauración del papel y digitalización.
9. Teodoro Juan Groux de Patty, de origen francés, es reconocido como autor de la primera sede del palacio municipal de Lomas de Zamora (1876) y registra una activa participación en diferentes escritos de la época editados en Buenos Aires, como por ejemplo "Estudio histórico, teórico y práctico de los Cimientos hidráulicos antiguos y modernos", publicado por la Librería Joly en 1877, o un extenso análisis en la *Revista Pedagógica* (año 2, Nº 38, págs. 326-329, de 1884) bajo el título "Casas para escuelas", firmando con su nombre de pila seguido de la frase "El Constructor".
10. Profesional activo en la matrícula, representó a Cuba y las Antillas en el Comité Ejecutivo del Primer Congreso Panamericano de Arquitectos.
11. Aurelio Ruiz Cadalso era Doctor en Ciencias Físicas y Matemáticas y, además, catedrático de la Escuela de Ingenieros y Arquitectos de la Universidad de La Habana, cargo que compartía con el arquitecto Aurelio Sandoval.
12. *Revista de Construcciones y Agrimensura. Publicación mensual de Ingeniería, Arquitectura y Agrimensura*, La Habana, año IV, Nº1.
13. Otros textos refieren su cierre en 1915. Cfr.: Guerra Díaz, Ramón. "Desarrollo del periodismo y la imprenta (1902-1925)". s/d. [mímeo]
14. Por caso, todas las ediciones que realizaba la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Caracas a través de sus distintos institutos y con cierre en distintos momentos como *Boletín*, *Entre Rayas*, *Espacio y Forma*, *Minibus* y *Punto*.
15. Visitable en [arlared.org](http://arlared.org)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2010). *Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar. Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, 2, 9-16.
- Burke, P. (2006). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Centre Pompidou. (2011). *Le Fonds Paul Destribats. Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Cirvini, S. (2011). Las revistas técnicas y de arquitectura (1880-1945). Periodismo especializado y modernización en Argentina. *Argos*, 28(54), 13-60.
- Gasquez, E. (2010). Bibliotecas: el acierto de existir. Conversación con Francisco 'Pancho' Colombo. *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, 2, 4-8.
- Gutiérrez, R. (1994). Architectural Journals and the Means for Discourse in Latin America. *Design Book Review*, 32-33.
- Gutiérrez, R. y Méndez, P. (2001). *Revistas de Arquitectura de América Latina, 1900-2000*. San Juan: La Nueva Escuela de Arquitectura, Universidad Politécnica de Puerto Rico.



- Gutiérrez, R. y Méndez, P. (2009). Las revistas de arquitectura en Latinoamérica: perfiles de su historia y apuntes para su futuro. *Bitácora Arquitectura*, 19, 6-11.
- Méndez, P. (2013). *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, 43. Buenos Aires: CEDODAL.
- Méndez, P. (2014). Metáforas de modernidad en la fotografía de las revistas de arquitectura argentina, 1929-1955. *Arquitecturas del Sur*, 45.
- Real Academia Española, (Ed) (2001) *Diccionario de la lengua española*. 22ª. Madrid: autor.



# HACER CRECER UN MUSEO:

## ARQUITECTURA Y GUIÓN CURATORIAL EN EL CENTRO DE ARTES VISUALES / MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY

[ ACHIEVING A MUSEUM GROWTH: ARCHITECTURE AND CURATORIAL SCREENPLAY AT THE VISUAL ART CENTER / MUSEO DEL BARRO, PARAGUAY ]

CARLA PINOCHET\*

\*  
Carla Pinochet  
Académica Universidad Alberto Hurtado  
Facultad de Psicología  
Santiago, Chile

---

**Resumen:** La biografía institucional del Centro de Artes Visuales / Museo del Barro (Asunción, Paraguay) nos presenta un modelo alternativo de construcción del museo, en tanto su vocación inacabada se constituye en la medida del paso y en función de los imperativos del contexto. Este artículo busca explorar dicha construcción acumulativa examinando los vínculos entre el proyecto arquitectónico, el guion curatorial del museo y los modos en los que su desarrollo conjunto supone una forma diversa de pensar los límites de lo museal en el contexto artístico latinoamericano.

**Palabras clave:** museo, arquitectura, museología, performatividad

**Abstract:** *The institutional biography of the Visual Art Center / Museo del Barro (Asuncion, Paraguay) shows us an alternative model for the museum construction while its unfinished vocation takes shape as times passes according to the imperatives of context. This article intends to explore such accumulative construction by examining the links between the architectonic project and the museum curatorial screenplay besides the forms its overall development suggests a diverse form of thinking the boundaries of the museal matters in the Latin American artistic context.*

**Keywords:** *museum, architecture, museology, performativity.*

---



Museo en obras. 1987

los modos diversos en que los imperativos de lo local imponen su sello sobre el museo, su guión y arquitectura problematizando a cada paso sus sentidos sociales y culturales.

En el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro convive un conjunto de objetos diversos que nos hablan de un Paraguay multiforme: piezas de cerámica campesina; adornos plumarios indígenas; esculturas precolombinas; figurillas de imaginería religiosa; pinturas de grandes dimensiones e instalaciones de arte urbano. Al recorrer las salas que componen el museo, esa pluralidad de manifestaciones artísticas otorga sentido al guion curatorial que le caracteriza: el de un espacio donde todas las expresiones visuales del Paraguay —arte urbano, popular e indígena— dialogan en pie de igualdad, sentando las bases para una convivencia respetuosa en una región pluricultural y multiétnica. Así, este Centro de Artes es, a la vez, uno y tres proyectos, ya que en sus instalaciones convergen tres museos interconectados: el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo (MPAC), el Museo de Arte Indígena (MAI) y el Museo del Barro (de arte popular y campesino).

Desde el hito fundacional para el museo moderno que supone la construcción del MoMA en la Nueva York de 1939, los vínculos entre museología y arquitectura han sido objeto de múltiples disquisiciones, por lo general relativas a preocupaciones de la pedagogía artística (Herreman, 2009). En la actualidad, la mayor parte de los proyectos museales manifiestan algún tipo de reflexión acerca del entorno que les rodea y, más específicamente, respecto del edificio en el que se materializan. Ya en 1976, un texto de museología que aborda los aspectos infraestructurales de una institución artística, señala que “la arquitectura del museo debe ser la inacabada autobiografía técnica, funcional y estética de la institución museológica”

(León, 2010, p. 201). Inacabada, agrega, porque debe mostrarse siempre susceptible de experimentar ampliaciones, modificaciones o reestructuraciones conforme a las dinámicas cambiantes de la actividad humana y sus objetos crecientes. En este sentido, la construcción física del edificio que alberga el museo puede pensarse en directa analogía con su edificación discursiva. En esta línea, este artículo se propone explorar las relaciones entre arquitectura y museología a partir de las coordenadas específicas que nos ofrece el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, emplazado en la ciudad de Asunción, Paraguay. Muy lejos de los grandes presupuestos metropolitanos, la experiencia de construcción de este espacio nos invita a pensar en

Pero ese libreto institucional tan evidente en la actualidad no fue concebido desde sus orígenes con estas fronteras vocacionales. A diferencia de gran parte de los museos de América Latina, cuyos lineamientos son muchas veces instituidos por decreto, esta iniciativa independiente va edificándose en términos institucionales sobre la marcha, en la medida en que las necesidades y los recursos se encuentran disponibles, y siempre en diálogo con la coyuntura de la época. Nos interesa explorar esa constitución desde el particular diálogo que se establece entre el desarrollo del proyecto arquitectónico del Museo del Barro y la consolidación del guion museológico que otorga sentido e identidad a la institución.



La historia de la arquitectura del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro es también la del modelado de unas ideas. En el camino recorrido desde sus orígenes hasta la actualidad, tanto sus dependencias físicas como los conceptos museológicos que las soportan han ganado en complejidad. Hacer crecer el museo, en este contexto, ha sido una tarea acumulativa desarrollada en diversos frentes: la edificación de su infraestructura, el enriquecimiento de su colección, el desarrollo de una política museográfica para la exhibición de las piezas, la ampliación de su papel en el ámbito cultural local y, sobre todo, la elaboración de un guion museológico capaz de integrar todas estas dimensiones. En este texto indagaremos, tirando del hilo de su historia infraestructural, en la confluencia de procesos que permitieron levantar un singular proyecto museal en los suburbios de la ya periférica ciudad de Asunción; allí donde la tierra roja paraguaya parece no haber sido del todo domesticada por el pavimento.

#### TENER UN DOMICILIO

En el árido contexto del Paraguay de Stroessner (1954-1959), un conjunto de voces críticas deciden hacer frente a la intemperie cultural. A la ausencia de museos, salas de exposiciones, instituciones de enseñanza o centros de investigación sobre las artes contemporáneas, se sumaba una política oficial marcada por la censura, la represión y la persecución de los productores culturales (Colombino, 1987; Escobar, 1992; Escobar, 2007). El Centro de Artes Visuales/Museo del Barro surge, de esta manera, como una forma de resistencia cultural a la dictadura en torno a la cual convergerán los proyectos críticos de tres actores clave de la escena artística de la época: Carlos Colombino, arquitecto; Osvaldo Salerno, artista, y Ticio Escobar, crítico

y curador de arte. Será el encuentro de estas tres miradas el que dará lugar a lo que hoy es este Centro de Artes Visuales.

El primer antecedente del museo nace en la itinerancia. La Colección Circulante, impulsada por Carlos Colombino y Olga Blinder se plantea originalmente como un acervo capaz de transitar por diversas localidades, llevando sus colecciones personales de obras artísticas a escuelas, plazas y otros espacios públicos desprovistos de infraestructura cultural. El afán democratizador de este proyecto comulgó en aquel momento con un interés por parte de sus gestores de negar toda posibilidad de museo fijo, así como con una inquietud por el trabajo directo con las comunidades locales en las afueras de Asunción. Sin embargo, puesto que la Colección Circulante fue creciendo con los años y diversificando los formatos de sus piezas, la necesidad de tener un espacio físico no tardó en manifestarse. Hacia fines de la década del setenta, Colombino decide donar al proyecto un terreno que poseía en Isla de Francia, y la dotación de un premio que había recibido para comenzar a edificar una primera sede. La necesidad de tener un espacio será suficiente para enfrentar las

hostiles condiciones que les esperan en este terreno. Hace tres décadas y media, señala Colombino “era un lugar de víboras, mosquitos y agua. No había nada en este sitio”.<sup>1</sup> Los accesos eran tremendamente difíciles y el terreno se inundaba con facilidad.

La obra arquitectónica de Colombino lidia con esas ásperas condiciones para instalar su domicilio en ese paisaje urbano subtropical de formas deliberadas. El ladrillo descubierto devuelve a la edificación ese color tan característico de la tierra paraguaya, y las fronteras de ese terreno serán delimitadas, como dice Lía Colombino, a la vez sacando la maleza y cuidando de ella: “haciendo de los bordes del círculo un espacio transfronterizo y permeable” (Colombino, 2011). La mirada del arquitecto Colombino, de acuerdo con Laura Malosetti, “es una intervención modernista en el paisaje cálido, húmedo, terroso a veces y otras veces verde intenso, del ambiente paraguayo traducido en líneas rectas netas, planos blancos o de colores vibrantes [...] Introduce moderadas dosis de violencia rectilínea en ese paisaje, aunque rara vez presenta ángulos rectos. Diagonales; ángulos agudos; puntas que se elevan exentas de los muros; filos; abertu-



▷ Colombino en Isla de Francia

▷▷ Construcción sala Josefina Plá.

▷▷▷ Sala Josefina Plá. Montaje de Prueba de artista. Javier Medina. 2011

ras trapezoidales; rajas altísimas introducen algo de irracional, algo de desmesura expresiva en sus formas arquitectónicas que —dimensiones y color mediante—, vibran en armonía con el entorno” (2008). La construcción de la Sala Josefina Plá, primera edificación en el predio, tiene lugar durante 1979. Constará de dos plantas y tendrá por objeto albergar obras periódicas, siempre en la línea trazada por el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo.

#### CONSTRUCCIÓN POR ADICIÓN

Las obras de Isla de Francia van creciendo a la par de las nuevas ideas que van tiñendo el proyecto. Así como en sus inicios el museo no existe como un programa integral a largo plazo, el edificio que hoy lo hospeda no se pensó de una vez y para siempre. “Nosotros construimos a partir de lo que íbamos creando”, explica Carlos Colombino, autor del proyecto arquitectónico. “Este proyecto no se hizo todo de una sola vez. Y jamás pensamos que podía hacerse; era demasiado para nuestra mentalidad de ese momento” (2012). Se fueron edificando pequeños contenedores que encontraban su lugar en el proyecto en una operación aditiva: elementos que se iban agregando y les permitían crecer

a la medida del paso. “No es que fueran estructuras modulares —apunta el arquitecto— pero se pensaron de acuerdo al sistema de la estructura del techo. Fuimos agregando estos contenedores hasta construir todo el círculo” (2012). El primer contenedor, dedicado a obras contemporáneas, abrió una senda constructiva que buscaba hacer frente a las necesidades de aquel momento. El segundo proyecto se edifica pensando en una sala de arte, pero la contingencia irrumpe en aquellos planes imprimiéndole otras vocaciones: tras el cierre por motivos políticos del taller que Colombino impartía en la Universidad Católica (UCA, de Paraguay), la Sala Josefina Plá operó como aula de clases para estos estudiantes de arte. “Desmontamos todo lo que había allí, e hicimos el taller para continuar la enseñanza —apunta Colombino—. Los alumnos dijeron: ‘Vamos a construir algo propio’. Entonces, hicimos lo que hoy es la entrada del Museo” (2012).

El entonces Museo del Barro liderado por Salerno, operaba como una iniciativa totalmente independiente, instalándose en una casona de San Lorenzo de fines del siglo XIX, que debió ser refaccionada para adoptar su papel de galería de arte. Su

colección inaugural puso a disposición de los pobladores aproximadamente 800 piezas de cerámica provenientes de las localidades de Itá y Tobatí, todas ellas elaboradas en los últimos cuarenta años, como también una colección arqueológica de la cultura guaraní (Colombres 1985). Tras diversas dificultades políticas para permanecer en San Lorenzo, la segunda residencia del Museo del Barro será una vivienda doméstica de los años veinte ubicada en un barrio residencial de Asunción. Conforme el diálogo entre Colombino y Salerno crecía, también cobraba sentido la convivencia de estas dos colecciones (arte urbano y arte popular/campesino) en un solo lugar. Así, y con la ayuda de las agencias internacionales, se construyó un pabellón para albergar la colección del Museo del Barro ya montada en la casa de San Lorenzo y la residencia de Asunción, esta vez renovando la puesta en escena con las nuevas adquisiciones y las demandas del momento. La operación arquitectónica, nuevamente, es aditiva.

Mientras la instalación definitiva del Museo del Barro tiene lugar en 1988, al año siguiente, la creciente colección del MPAC lleva a inaugurar un nuevo pabellón destinado al





▷ Fachada del Museo del Barro.  
▷▷ Museo del Barro en la actualidad.



arte contemporáneo, el cual ya desbordaba las posibilidades de la Sala Josefina Plá. Esta materialización progresiva del proyecto va cobrando forma arquitectónica a la par de una reflexión en torno al papel de los museos contemporáneos. Como demuestra Colombino en un texto sobre los museos de la República Federal de Alemania,<sup>2</sup> el proyecto adquiere cada vez más conciencia de que se trata de un “museo en la medida de las posibilidades”, que sin embargo tiene la fuerza para dialogar con las creaciones de los célebres arquitectos del siglo XX.

#### LA FRAGUA DE LA INSTITUCIÓN

Pero la conformación del guion museológico de este Centro de Artes Visuales no terminó de fraguar sino con la introducción de la colección de arte indígena que Ticio Escobar venía formando a partir de su trabajo con las comunidades del Chaco Paraguayo. Es necesario insistir en que el proyecto no tenía una mirada programática *a priori*, que buscara deliberadamente conjugar estas tres partes del Paraguay. Fueron colecciones separadas que, poco a poco, van acercándose en su heterogeneidad. Ticio Escobar recuerda, en este sentido, que su inquietud por las piezas indígenas causó cierto debate en el grupo en períodos iniciales ya que rompían con el esquema de un museo de arte, pero que sin embargo luego será el sello característico del proyecto: “esa propia idea de una textura irregular, donde no se dividen limpiamente los dominios de cada arte, da también buena cuenta de un paisaje promiscuo, en el que se mezclan las formas de orígenes distintos y destino incierto” (2012).<sup>3</sup> La construcción del Museo de Arte Indígena arranca en 1992 y viene a coronar la visión tripartita y plural que articula al CAV/ Museo del Barro.

Sin embargo, durante las obras de construcción del espacio dedicado al arte indígena, tuvo lugar un incidente que transformó los

planes originales. El tornado que azotó la ciudad de Asunción en 1992 causó estragos en las instalaciones del museo; destruyó buena parte de la edificación, arrancó sus techos y los estrelló contra las paredes (Escobar, 2007b). Ante la catástrofe que obligaba a recomenzar desde el principio, el museo logra reunir diversas fuerzas sociales —comisiones de vecinos, grupos de artistas, movimientos ciudadanos, etc.— que colaboran en el proceso de reconstrucción, otorgando al proyecto una visibilidad inédita. La respuesta ciudadana e institucional desbordó las expectativas y permitió no solo reconstruir, sino hacer crecer las instalaciones. Al menos dos cosas habían sucedido en este proceso: por una parte, el momento de cierre había hecho posible poner en perspectiva los años de trabajo, decantando un renovado guión curatorial: el Museo del Barro como un complejo museístico que reúne las diversas manifestaciones artísticas del Paraguay contemporáneo. Por otra parte, el tornado reconfigura el trazado arquitectónico y le imprime una nueva forma, esta vez como un producto directo de la reflexión museológica. Es el diálogo entre el guion curatorial y la arquitectura lo que termina de configurar el espacio —físico y simbólico— del museo.

Las salas reconstruidas fueron pensadas como módulos interconectados a través de los cuales es posible un recorrido continuo y sin jerarquías que refleja el postulado teórico según el cual las expresiones eruditas, campesinas e indígenas se ven exhibidas en una plataforma de igualdad sin distinciones. “La idea del museo y de su recorrido, pretenden borrar las fronteras que separan los distintos lugares de enunciación del arte, como están borroneadas las fronteras entre lo popular, indígena y urbano en el Paraguay mismo” (Colombino, 2011). Es significativo señalar que el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro es el único museo en Paraguay que fue construido deliberadamente para

estos efectos, constituyendo una experiencia de arquitectura de gran relevancia. En este sentido, en el gesto arquitectónico que da materialidad a estas ideas no se adivinan referentes nítidos (locales) con los cuales dialogar o frente a los cuales posicionarse: se trata de una construcción fundacional, que inventa para su contexto específico las formas de lo que puede ser un museo.

En 1995 se reinauguran las nuevas dependencias, incluyendo las instalaciones destinadas al Museo de Arte Indígena. Aunque ya con su forma integrada definitiva, el edificio del CAV/ Museo del Barro continuó creciendo, adicionando al año siguiente las salas dedicadas a los pintores Ignacio Núñez Soler y Carlos Federico Reyes (Mita’i Churi), y el Gabinete Florian Paucke. Ya hacia la década del 2000, se establece una alianza con una fundación local dedicada a las artes,<sup>4</sup> tras la adquisición por parte de esta del terreno adyacente y la apertura de dos salas de exhibición. Al conectar internamente ambas instalaciones, las colecciones de arte latinoamericano —popular, colonial, moderno y contemporáneo— de la Fundación Migliorisi son incorporadas al circuito de exhibición del CAV/Museo del Barro en 2004, potenciando sustantivamente las piezas de ambas entidades (Escobar, 2007b).

Actualmente, el Museo tiene tres entradas alternativas, accesibles desde un patio de distribución. Ello implica que no existe una visita prescrita o un orden correcto para recorrer sus instalaciones, sino que más bien se invita a que el espectador tome sus propias decisiones conforme a sus intereses e inquietudes. El recorrido del museo, apunta Osvaldo Salerno, responde a lógicas diversas que buscan constituirse como un espacio de fricciones y confluencias. “No se pretende agotar el ‘sentido’ del arte de cualquiera de estos sectores en una dirección que lo explique y aclare. Más bien se busca generar



puntos de fricción, encuentro y desencuentro. ‘Encuentro’ en su doble sentido de coincidencia y conflicto” (2005) De este modo, el tránsito libre por las distintas salas de exhibición busca desestimar las direcciones que suelen enmarcar el conocimiento en términos jerárquicos y cronológicos, y hace posible un espacio para la diferencia. Un territorio para miradas —estéticas, artísticas, sociales y antropológicas— no clausuradas.

### MODOS PERFORMATIVOS DE CONSTRUIR UN MUSEO

Narrar la biografía arquitectónica del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro nos permite reconstruir, en un mismo gesto, la historia de su proyecto museológico. Ambas poseen una lógica aditiva, casi modular, que no se explica sino en referencia mutua. La infraestructura crece, así, a la par de las ideas. No se trata, sin embargo, de una estrategia deliberada. El carácter paulatino que distingue a este proceso de construcción institucional es, en muchos sentidos, un producto del contexto en el que surge, ya que tanto las complejas condiciones sociopolíticas como la disponibilidad limitada de recursos económicos, obligaron a la marcha lenta. Pero es precisamente de esa dilación obligatoria que emerge un modo alternativo de construcción del museo que quisiéramos describir como performativo.

Aunque no resulta posible dar cuenta aquí de la amplia discusión en torno al concepto de performatividad,<sup>5</sup> recuperamos en este texto los desarrollos de J. Butler (2007) en torno al género para interrogar una categoría de museos que se constituye en su ejercicio. Así como las identidades de género no poseen una realidad ontológica distinta de los actos que las conforman, ni un referente prístino respecto del cual se puedan considerar derivaciones, también ciertos desarrollos del museo “periférico” pueden entenderse como un producto performativo en la medida en

que reconfiguran la noción de museo a la luz de las dinámicas locales, constituyendo un museo en la práctica, sin referentes museales acabados y sin observar los preceptos del museo metropolitano. Pensar estas instituciones desde la noción de performatividad implica asumir que no constituyen entes clausurados ni estables en el tiempo. Y que las identidades museales, como el género sobre los cuerpos, van inscribiéndose en los proyectos a través del ensayo y la ejecución.

En el caso del CAV/Museo del Barro, como lo atestigua la historia de su arquitectura, esta construcción acumulativa y sin plan previo va moldeando recíprocamente las diversas dimensiones de lo museal. Así como los pabellones independientes de la colección encontraron forma en un circuito integrado, también las distintas vocaciones del proyecto se amalgamaron en un solo discurso. El diálogo entre la arquitectura y el guión museológico puede hacer crecer el museo. Y de paso, pueden conformar prácticas de reflexión paralela en torno a los límites de la institución-museo en su aterrizaje al contexto latinoamericano.

### COMENTARIOS DE LA AUTORA

1. Entrevista a Carlos Colombino por Carla Pinochet, en el marco de la investigación doctoral “Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)”. Junio de 2012. Inédita.
2. Comunicación CAV/ Museo del Barro. Exposición “Nuevas Construcciones Museales en la República Federal de Alemania”. Abril de 1990.
3. Entrevista a Ticio Escobar por Carla Pinochet, en el marco de la investigación doctoral “Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)”. Junio de 2012. Inédita.
4. La Fundación Migliorisi. <http://fundacionmigliorisi.org.py>
5. Para una discusión detallada, ver Pinochet, C. (2013). *Formas alternativas de hacer institución: las experiencias del Museo del Barro (Paraguay) y el Micromuseo (Perú)*. Tesis para optar al grado de doctor en Ciencias Antropológicas. UAM; México. Disponible en: <http://148.206.53.84/tesiuami/207380275.pdf>

**Carla Pinochet Cobos** Antropóloga social de la Universidad de Chile y doctora en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Se desempeña como investigadora y docente en torno a dos áreas de especialización: las políticas, consumo y prácticas culturales en América Latina; y la antropología de los procesos artísticos. En la actualidad es docente de la Universidad Alberto Hurtado e investigadora asistente del proyecto “De la Galaxia Gutenberg a la nube de Android. Cambios en los modos de leer” (2013-2014), coordinado por el Dr. Néstor García Canclini y financiado por Fundación Telefónica España y la Universidad Autónoma Metropolitana (México).

**Carla Pinochet Cobos** Social Anthropologist from the University of Chile and doctor in Anthropologist Sciences from the Metropolitan Autonomous University, Mexico. Carla Pinochet works as a researcher and professor focused on two specialization areas: the policies, consumption and cultural practices in Latin America and the anthropology of artistic processes. Currently, she is a professor at the Alberto Hurtado University and an assistant researcher for the project “De la Galaxia Gutenberg a la nube de Android. Cambios en los modos de leer” (From the Gutenberg Galaxy to the Android cloud. Changes in the reading style) coordinated by the doctor Nestor Garcia Canclini and funded by the Telefonica Spain Foundation and the Autonomous University, (Mexico).

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Colombino, C. (1987). *Apertura de espacios alternativos*. En PSOE, *Jornadas por la democracia en el Paraguay*. Madrid: autor.
- Colombino, Lía. (2011). Este Museo no es un Museo. El museo del barro: ese tercer espacio. Portal guaraní. Recuperado el 1 de marzo de 2014 desde [http://www.portalguarani.com/2128\\_lia\\_colombino/20732\\_este\\_museo\\_no\\_es\\_un\\_museo\\_\\_el\\_museo\\_del\\_barro\\_ese\\_tercer\\_espacio\\_\\_por\\_lia\\_colombino\\_.html](http://www.portalguarani.com/2128_lia_colombino/20732_este_museo_no_es_un_museo__el_museo_del_barro_ese_tercer_espacio__por_lia_colombino_.html).
- Colombes, A. (1985). *Liberación y desarrollo del arte popular. Disquisiciones acerca de la experiencia del Museo del Barro*. Asunción: Ediciones Museo del Barro.
- Escobar, Ticio. (1992). *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia de Cooperación Internacional/ Centro Cultural Español Juan de Salazar.
- Escobar, Ticio. (2007a). *Una interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*. Asunción Servilibro, 2007.
- Escobar, Ticio (2007b). Los desafíos del Museo. El caso del Museo del Barro, Paraguay. En: Gant, M. L. (ed.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Ediciones Trea.
- Herreman, Y. (2009). Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura. *Alteridades* (37)19, 103-115.
- León, A. (2010). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Malosetti, L. (2004). *Nuevos lugares críticos para el arte latinoamericano. Un acercamiento a la obra de Ticio Escobar*. Asunción: Ediciones CAV/ Museo del Barro.



# EL MOBILIARIO METÁLICO Y SU INSCRIPCIÓN EN LA INDUSTRIA DEL MUEBLE TRADICIONAL EN CHILE

## PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

[ METALLIC FURNITURE AND ITS INTRODUCTION IN CHILE'S TRADITIONAL FURNITURE INDUSTRY. FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY ]

RODRIGO VERA\*

\*  
Rodrigo Vera Manríquez  
Académico e investigador Universidad de Chile  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Departamento de Diseño  
Santiago, Chile

REVISTA 180

**Resumen:** El estudio pretende entregar antecedentes historiográficos y documentales sobre el proceso de inscripción del mueble de tubos de metal en Chile en la industria tradicional, dominada durante la primera mitad del siglo XX por la madera. Esta doble dimensión permite enfocar el caso de estudio desde una perspectiva historiográfica amplia, vinculada con la historia cultural, la semiología y las disciplinas afines al diseño en la búsqueda de nuevas herramientas de análisis que aporten a la construcción de la historia del diseño en Chile.

Como antecedentes del problema, se trabajan los conceptos de gusto e industria como posibles puntos de partida de un análisis tanto material como social. La industria del mueble se asoció constantemente a los conceptos de lujo, elegancia y buen gusto limitándose a la copia de estilos históricos, situación que se verifica hasta bien entrada la primera mitad del pasado siglo.

Luego, el texto compara realidades contemporáneas en torno a la industria del mueble tanto en Alemania como en Chile, para dar cuenta de la importancia de esta manufactura en el fomento a la economía en Europa y en nuestro país, advirtiendo semejanzas y diferencias enfocadas en el desarrollo del mobiliario de metal.

A partir de tímidas influencias, hacia la década del treinta comienza un proceso de inscripción del mueble de tubos metálicos en el imaginario moderno compartiendo páginas y menciones en las revistas especializadas con el mueble tradicional de madera, hasta concretarse la realización de un proyecto coherente que situó al mobiliario metálico como un claro exponente de la modernidad.

**Palabras clave:** mobiliario, industria, metal, madera.

**Abstract:** This study intends to provide historiographical background together with documentaries on the inscription process of metal tube furniture in Chile's traditional industry led by wood during the early mid-twentieth century. This twofold dimension enables to approach the study case from an extensive historiographical perspective associated to cultural history, semiology and the disciplines related to design in pursuit of new analysis tools to serve as contributions to the construction of design history in Chile.

As problem background, concepts such as taste and industry are studied as probable starting points for a material and a social analysis. The furniture industry used to be constantly associated to concepts such as luxury, elegance and good taste limited by the reproduction of historical styles resulting in an ongoing situation verified until the early mid-twentieth century.

Then, this text compares contemporary realities regarding the furniture industry in both Germany and Chile to reveal the importance of this manufacture in the promotion of economy in Europe and our country establishing similarities and differences focused on the development of metal furniture.

From subtle influences, by the late 20s, an introduction process of metallic tube furniture begins in modern imaginary. It takes place by sharing -with traditional wooden furniture- pages and appearances in specialized journals until the accomplishment of a coherent project that placed metallic furniture as a clear exponent of modernity.

**Keywords:** furniture, industry, metal, wood.

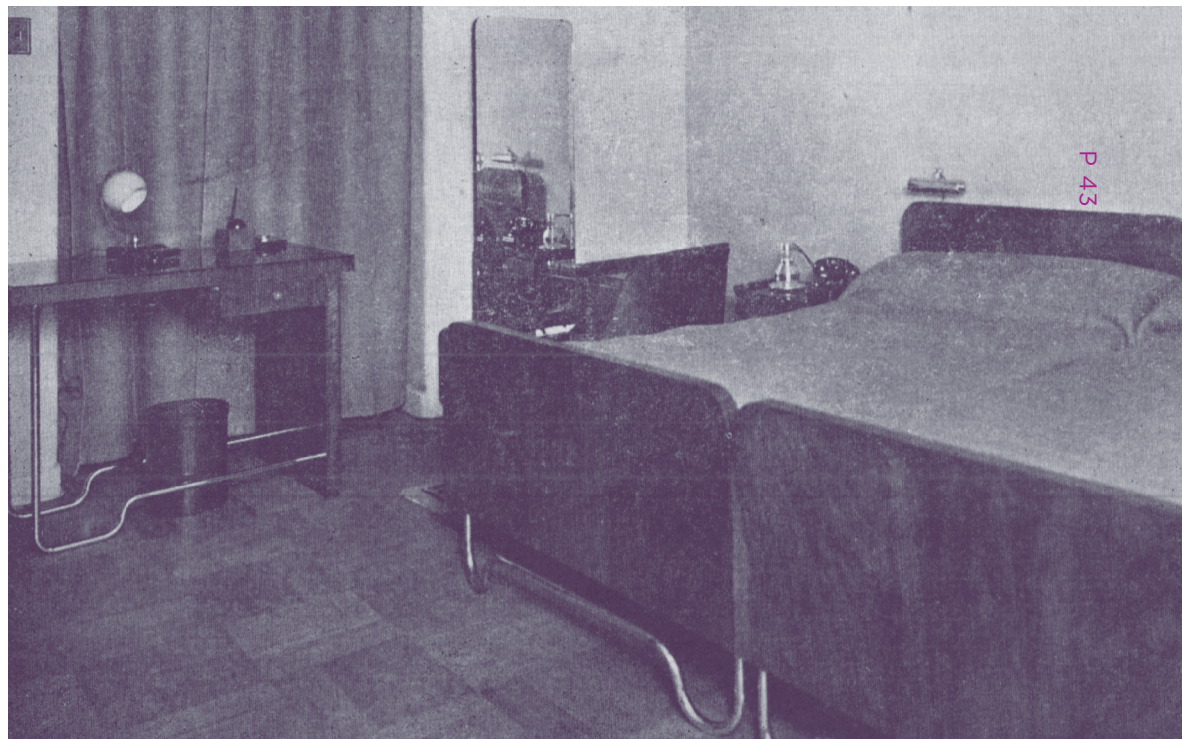
#### ANTECEDENTES PRELIMINARES

Desde el punto de vista metodológico, la ausencia de categorizaciones en la historiografía del diseño en Chile demanda la necesidad de suplir esta carencia mediante la adopción de modelos planteados desde disciplinas afines. El estudio de la historia de la Arquitectura Moderna en nuestro país, instancia que ha alcanzado una madurez metodológica que permite considerar el desplazamiento de sus categorías, se convierte en una posibilidad válida para proponer un punto de partida al presente estudio.

Dentro del marco temporal que implica la primera mitad del siglo XX, las principales características culturales se pueden resumir como un periodo de recepción de tendencias extranjeras, la aparición de otras nacionalistas en el panorama cultural, las primeras tentativa de fomento industrial desde el Estado, y un marcado eclecticismo arquitectónico que iba desde los estilos históricos, pasando por las influencias del art nouveau, el art déco hasta la consolidación del racionalismo.

Este proceso ha sido definido por los investigadores de la arquitectura moderna, Humberto Eliash y Manuel Moreno, como “arquitecturas paralelas” (1989, p. 84), serie de tendencias que se manifestaban simultáneamente en un mismo periodo de tiempo.

Para el caso del diseño y específicamente para el mobiliario, se puede adoptar este concepto y hablar de “diseños paralelos” en alusión a la asimilación de corrientes históricas foráneas en la adquisición y producción de muebles a nivel local.



Es así como al revisar diversas publicaciones de arquitectura de las décadas del veinte y treinta, aparecen diferentes marcas y productores publicitando sus muebles donde de manera recurrente, surgen adjetivos que caracterizan a esta industria: lujoso, elegante, distinguido, todo esto en referencia a los diversos estilos elaborados por la industria nacional: muebles de influencias renacentistas, barrocas o coloniales.

Coincidentemente, Humberto Eliash y Manuel Moreno (1989), para el caso arquitectónico, entregan una respuesta que la

Dormitorio Hotel Ritz.

califican como posible para explicar esta situación de eclecticismo: el gusto.

Incluso antes de la masificación del mueble de tubos metálicos en Europa, en Chile el problema del gusto, el estilo y la originalidad en el mobiliario, ya era tratado y discutido en publicaciones especializadas:

*Lo que le falta para estar en todo al nivel de estas últimas es originalidad, y ello vendrá cuando el criterio del público se transforme.*





*Hasta hoy día los fabricantes, presionados u obligados por sus clientes, se han conformado en reproducir, a la perfección es cierto, muebles de museos o piezas valiosas de las colecciones privadas. El público le ha exigido eso y no otra cosa, pero cuando este quiera algo inédito, cuando quiera muebles que sean concebidos únicamente para él, que lleven el sello del que los creó como la tela lleva la personalidad del pintor, cuando haga confianza a sus artistas como la hace hoy día a sus obreros, entonces habrán en Chile dibujantes en mueble como hay hoy día arquitectos, escultores y decoradores, y esa industria no tendrá nada que envidiar absolutamente a las similares del viejo continente (F. T. 1922, p. 52).*

Tanto el fenómeno del gusto como la capacidad industrial del país, son factores que permiten analizar el panorama del mueble de metal en Chile en la primera mitad del siglo XX.

#### FOCOS DE INFLUENCIA: ALEMANIA Y FRANCIA

La recepción de publicaciones extranjeras fue uno de los principales focos de expansión del ideario de la arquitectura y el diseño modernos. Instituciones como la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile recibía periódicamente libros editados por la *Julius Hoffmann Verlag*, casa editora alemana especializada en la difusión de las nuevas tendencias en las disciplinas proyectuales.

Entre esos documentos, vale la pena destacar la serie de libros *Der Stuhl*, publicaciones dedicadas a exhibir los últimos diseños de sillas de los principales exponentes del diseño moderno del periodo. Es así como una edición de 1928 recibida por esta institución, lleva un timbre que certifica su recepción en la biblioteca en el mes de mayo de 1929. Con apenas un par de meses de desfase, en las páginas de la citada publicación, se podía encontrar mobiliario en tubos metálicos que hoy son considerados paradigmas en este tipo de diseño: a los nombres de Marcel Breuer y Mies Van der Rohe, se sumaban los de Gerrit Rietveld, Mart Stam, Charlotte Perriand o René Herbst. Todo un catálogo de los más reconocidos diseñadores y productos donde el famoso sillón B3 de Marcel Breuer — conocido como Wassily— compartía páginas con reconocidas propuestas vanguardistas.

Para 1929, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile ya contaba con referencias a este tipo de muebles, manifestadas en las publicaciones llegadas desde Alemania, uno de los principales focos de influencia de la vanguardia en diseño.

En el ideario de los representantes de la tendencia alemana, el mueble de metal buscó ser una solución racionalizada para el

equipamiento de la producción de vivienda, también racionalizada, en una consecuencia formal y al mismo tiempo conceptual-productiva que diera solución a la necesidad del abaratamiento de los costos de la vivienda obrera. La reflexión y realizaciones de la Bauhaus fueron el exponente más representativo de esta opción social.

Por otro lado, la revista *Arquitectura y Arte Decorativo* correspondiente al mes de mayo de 1930, contenía un artículo titulado “El mueble de metal y su porvenir”. Firmado por Ernest Tisserand, el texto —traducción de una publicación francesa— se centra en destacar las virtudes del mueble de tubos de metal dentro del concepto de arte decorativo sin un mayor cuestionamiento al cambio de materialidad y los factores sociales y económicos que este cambio implicaba, desde el punto de vista del equipamiento de la vivienda. El espíritu conservador del artículo se demuestra en la constante exaltación de las virtudes decorativas del mueble metálico, en una suerte de justificación de una nueva estética que se muestra respetuosa frente al arte decorativo al mismo tiempo que en armónica convivencia con el material por excelencia en la elaboración de mobiliario: la madera.

#### INDUSTRIA, ECONOMÍA Y MOBILIARIO

En 1927, la ciudad alemana de Stuttgart fue sede de la *Weissenhofsiedlung*, proyecto de urbanización a cargo del arquitecto Ludwig Mies Van der Rohe y promovido por la *Deutscher Werkbund*, la asociación de talleres alemanes responsable de activar el proceso industrial de ese país. El proyecto urbanístico, que reunió a los más destacados arquitectos del movimiento moderno, fue un referente en la disciplina al mismo tiempo que significó una vitrina para el equipamiento interno de las viviendas, donde los muebles de madera convivían con el mobiliario en tubos de metal.

La *Werkbund* reunió a destacados productores de mobiliario metálico como la empresa *Standard-Möbel* de propiedad de Marcel Breuer, pionero en el desarrollo de este tipo de muebles. La vivienda proyectada por Walter Gropius ocupaba exclusivamente mobiliario metálico para el estar y el comedor; Mart Stam, otro pionero en los muebles de tubo de metal, los combinaba con mobiliario de madera, al igual que Le Corbusier, quien reservó el metal para el dormitorio.

El catálogo de la muestra reunía a todos los proveedores de materiales y equipamiento, incluidos los muebles metálicos detallados vivienda por vivienda y sus fabricantes. La intención era mostrar los últimos adelantos de la arquitectura moderna y ser una vitrina para dar a conocer la industria de la construcción alemana. En definitiva, se trataba



de potenciar la economía mediante el diseño y la arquitectura de vanguardia.

En otra exposición, la Iberoamericana de Sevilla en 1929, Chile participó como invitado dando cuenta de sus industrias. El catálogo general consigna un apartado sobre la industria del mueble en Chile cuyo texto introduce al lector de la siguiente manera: “Chile, país de excelentes maderas, ha tenido un progreso notable en la fabricación de muebles. Pero son pocos los que han logrado destacarse hasta ahora como fabricantes de obra fina y elegante” (1929, p. CCCXIX).

Enmarcado en el nacionalismo propio de este tipo de muestras, más el marcado sentido patriótico que inspiró el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) en términos industriales y culturales, la producción de mobiliario para esa fecha no podía ser pensada de otra forma que no fuera por medio de la madera, de preferencia nacional. Las citas del catálogo lo dejan claro:



△ Le Corbusier.

◁ Sillon Wassily.

◁▽ Peluquería Hotel Carrera.

*Hay razón para este florecimiento de la mueblería en nuestro país ya que contamos a lo largo de nuestra faja territorial con abundantes bosques de rica madera, materia prima para la fabricación del mueble. [...] Los muebles chilenos son tan bien contruidos y tan artísticamente confeccionados que pocos países pueden competir con los fabricantes chilenos en el abastecimiento del mercado interno (1929, p. CCCXIX).*

Así como la Werkbund promocionaba su industria de vanguardia, donde el mobiliario metálico se proyectaba como partícipe de su proceso económico, en Chile, casi para la misma fecha, el Estado promovía la industria del mueble de maderas nacionales como símbolo de elegancia, buen gusto y estilo.

Resulta difícil pensar que en el país durante la primera mitad del siglo XX —nacionalismo mediante—, la madera cediera su exclusivo protagonismo a otros materiales a pesar de las influencias expresadas en las publicaciones de arquitectura chilenas y foráneas.

#### LA INSCRIPCIÓN MODERNA

En la década del treinta, desde el punto de vista de la inscripción de un imaginario moderno en Chile y el papel que cumplieron las publicaciones (Aguirre, 2012), algunas revistas hacían algunos guiños al diseño, apareciendo de vez en cuando una que otra referencia al mobiliario metálico.

Destaca un artículo escrito por Waldo Parra-guez en el número 2 de la Revista *ARQuitectura* de octubre de 1935, que trata sobre la habitación y la introducción de conceptos propios del Movimiento Moderno en la práctica del habitar. En el interior del artículo hay un apartado que refiere a la búsqueda de estandarización y racionalización respecto al mobiliario:

*El factor hombre ha determinado la dimensión de todo el mobiliario standard. Este mobiliario soluciona parte de sus necesidades biológicas esenciales. El mismo factor hombre más este mobiliario deben condicionar la dimensión de la habitación, de tal manera que cada uno de sus movimientos dentro de ella signifique la realización de una función tiempo-espacialmente dimensionada de antemano (p. 30).*

Acompañan la reflexión una serie de bocetos de muebles de perfil metálico y en la página opuesta, fotografías de estos muebles.

Si bien la mención al mobiliario es acotada, se refleja el interés por proponer nuevos conceptos de habitabilidad donde el mueble estandarizado es un referente de modernidad, dejando de lado los conceptos de lujo o elegancia, adjetivos recurrentes en la producción de mobiliario en el Chile de la época.

Este llamado a la modernidad del mueble se ve enfatizado en la publicación de otros números de la misma revista, con algunas foto-



grafías de interiores del arquitecto holandés J.J.P. Oud o mobiliario de Marcel Breuer.

En el mismo contexto de promoción de la arquitectura moderna, la revista *Urbanismo y Arquitectura* número 2, de junio-julio de 1939, publicó un artículo sobre las últimas obras construidas en Santiago para esa fecha. Una de ellas era el Hotel Ritz, en calle Estado 250, catalogado como uno de los primeros edificios pensados especialmente para hotel, construido bajo los principios del Movimiento Moderno.

Tanto el *grill-room* del hotel como los dormitorios, estaban equipados con mobiliario de madera con estructura de tubos metálicos, en una clara declaración de modernidad de parte de José Carles y Guillermo Kaulen, los arquitectos encargados del proyecto.

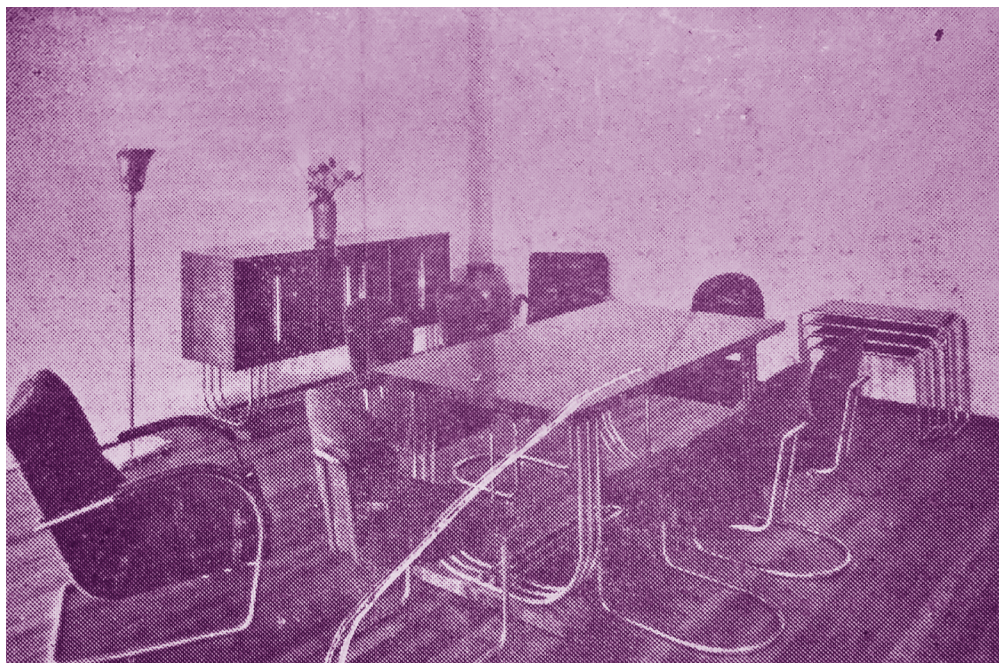
Se advierte aquí una propuesta moderna en todo sentido al reconocer que para determinada espacialidad, corresponde determinado mobiliario. En este sentido, el tubo de metal viene a entregar el aire de modernidad necesario para entender la coherencia del proyecto total. Complementa el conjunto, una lámpara de inspiración Bauhaus y la ausencia absoluta de cualquier elemento decorativo.

Además de la coherencia descrita, hay una evidente madurez expresada en materializar el sentido de modernidad que se buscaba en las propuestas de Parraguez, y superar por medio de la funcionalidad y la estética maquinista las anacrónicas descripciones de elegancia, estilo y refinamiento asociadas a la industria del mueble, que sin embargo seguían apareciendo en la publicidad de la época.

Desde este punto de vista, el mueble metálico se convirtió en símbolo de modernidad en el campo publicitario, ya que para promocionar productos que referían a un aire de modernidad, se ambientaba mediante mobiliario metálico.

Una de las empresas destacadas en este rubro fue la Compañía Industrial de Catres conocida por su sigla, CIC, que produjo gran parte de este mobiliario en el país y lo exponía en su *show room* de calle Estado; en la segunda mitad del siglo XX, esta misma empresa masificará el mueble completamente metálico.

Si bien no se puede hablar de una consolidación, lo que sí es posible advertir es que para inicios de la década del cuarenta, a partir del caso de una industria que producía mobiliario metálico combinado con madera que se promocionaba evitando la adjetivación pomposa, y que se manifestó en diálogo con



el espacio en un proyecto moderno, se había logrado la inscripción de un imaginario moderno en torno al mueble de metal en Chile.

#### CONCLUSIONES

Las conclusiones desde el punto de vista metodológico apuntan a proponer una historiografía que amplíe los horizontes del diseño hacia una perspectiva epistemológica amplia considerando su matriz moderna, donde tanto la práctica de esta disciplina, como sus fundamentos conceptuales, sean posibles de analizar como partes integrantes de su desarrollo en perspectiva histórica.

Esta perspectiva amplia permite centrar el estudio en procesos y cambios tanto infraestructurales como supraestructurales más allá de un desarrollo diacrónico, que corre el riesgo de limitar el estudio a una simple sucesión de nombres y fechas.

En consecuencia, a la escritura de una historia de procesos y cambios, el concepto de inscripción cobra vital importancia como una manera de explicar el desarrollo y asimilación de eventos vinculados con la cultura material y a las posibilidades de su emergencia.

El presente caso representa la oportunidad de estudiar desde una propuesta cultura-



lista, la aparición del mueble de metal en Chile abarcando la mentalidad de época sobre el fenómeno, así como también sus aspectos productivos.

La relación con la industria, tema central en cualquier estudio sobre los procesos del diseño, asume un rol fundamental al enfrentar el desarrollo del mueble metálico a nivel local comparándolo con los referentes europeos.

La tradición de la madera como impulso a la industria del mueble nacional, la constante adjetivación que enfatiza valores como el lujo, la distinción y la elegancia, sumado a la persistencia de la idea de *estilo*, permite concluir que hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX existían preceptos intransables en cuanto a la producción industrial de mobiliario. Uno de estos, era el concebir la industria local desde la perspectiva de la fabricación de una pieza única siguiendo el patrón de estilos históricos, tales como el Renacimiento y especialmen-

te el Colonial, en una práctica historicista que limitaba la creatividad de posibles nuevas propuestas.

La concepción artística de la pieza única aplicada a la producción de mobiliario, y considerada una estrategia de fomento a la industria, permite pensar en una práctica conservadora y tradicional con nulas posibilidades de innovación.

Una consecuencia de esta situación está en la relación oferta-demanda, ya que el gusto del público limitaba la producción a la remittencia constante de los estilos históricos.

En este panorama, el mueble metálico representa una alternativa irruptora que abre una nueva concepción del equipamiento y por sobre todo, se posiciona como un preclaro exponente de la modernidad.

El impulso gremial a la arquitectura moderna y las nuevas teorías sobre la utilización

◁ Grill room Hotel Ritz.  
▽ Comedor CIC.

del espacio, poco a poco fueron validando la aparición del mueble de metal en nuestro país, pero siempre en una clave transgresora a la tradición.

Sin embargo, la apuesta local se verificó como una hibridez entre el nuevo y el antiguo material al masificar piezas que se elaboraron con estructura metálica combinada con madera. A partir de lo expuesto y sobre la base de las conclusiones recogidas, se plantea la necesidad de ampliar los estudios de la historia de la cultura material en general y del diseño en particular, desde una perspectiva que permita abarcar la mentalidad de época en relación con el entorno construido en la búsqueda de los procesos materiales, su devenir y sus cambios.



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, M. (2012). *La arquitectura moderna en Chile (1907-1942): revistas de arquitectura y estrategia gremial*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Amtlicher Katalog Der Werkbundausstelung Die Wohnung Stuttgart, 1927. Stuttgart: Stuttgarter Gesellschaft für kunst und denkmalpflege, 1998.
- Chile en Sevilla. (1929). *El progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929*. Santiago de Chile: Cronos, 1929.
- Eliash, H. y Moreno, M. (1989) *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965: una realidad múltiple*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- F. T. (1922). El mueble en la Exposición Industrial de 1922. *Revista de Arquitectura*, 3, 49-52.
- Obras en construcción. (1939). *Urbanismo y arquitectura*, 2, 67-70.
- Parraguez, W. (1935). Habitar. *ARquitectura*, 2, 25-32.
- Schneck, A. (1928). *Der Stuhl*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag.
- Tisserand, E. (1930) El mueble metálico y su porvenir. *Arquitectura y Arte decorativo*, 10, 441-447.

**Rodrigo Vera Manríquez** Licenciado y magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, ambos grados académicos concedidos por la Universidad de Chile. Doctorando en Historia en la misma casa de estudios; becario Conicyt y becario del Gobierno francés para profundizar sus estudios en la Université de Rennes 2. Su labor académica la desarrolla en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y en el Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde ocupa el cargo de coordinador del área de Teoría e Historia del Diseño y coordina el Diplomado en Estética del Diseño.

**Rodrigo Vera Manríquez** Bachelor of Arts and Master in Arts with a minor in Theory and History of Art both earned at the University of Chile. Doctor candidate at the same institution; scholarship holder by CONICYT and the French government to deepen his studies at the Université de Rennes 2. As a professor, he works at the School of Design of the Diego Portales University and at the Department of Design of the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Chile where he holds the position of Coordinator for the area of theory and history of design by coordinating the Diploma in Design Aesthetics.



# NOTAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE PINTOR Y COMANDITARIO DURANTE EL RENACIMIENTO

[ A FEW NOTES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTER AND CLIENT DURING RENAISSANCE ]

CECILIA BETTONI\*

\*  
Cecilia Bettoni  
Investigadora Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Instituto de Arte  
Región de Valparaíso, Chile

---

**Resumen:** El presente ensayo ofrece una visión histórica de la relación entre pintor y comanditario durante el Renacimiento. A partir de tres cuadros de la época (obras de Botticelli, Ghirlandaio y Van Eyck) se intenta presentar esta relación no solo como depositaria de un contrato económico entre mandante y artista, sino bajo la figura de una pugna por la autoría del cuadro. Dicha pugna se fundamentaría en la habilidad con que el artista es capaz de utilizar para sus fines las distintas restricciones impuestas, ya sea por la normativa eclesiástica sobre la producción y uso de las imágenes, ya sea por el contrato suscrito con el comanditario. Esta habilidad, sostenemos, está orientada a reafirmar creativamente no solo su posición como autor, sino también su posición social como artista. De este modo, la estrategia autoral cimenta el camino hacia el culto al individuo que alcanzará su apogeo durante el siglo XIX.

**Palabras clave:** renacimiento, comanditario, autoría, individuo.

**Abstract:** This essay provides a historical view on the relationship between painter and client during the Renaissance. Based on three paintings of that time (Botticelli, Ghirlandaio and Van Eyck), I intend to present this relationship not only as a depositary of a business contract between client and artist, but under the figure of a conflict over the painting authorship. This conflict could establish its foundation on the artist's ability to use -for their own purposes- the various restrictions imposed by ecclesiastic regulations over the production and use of the images or by the contract signed in conjunction with the client. This ability, certainly, is creatively oriented to reaffirm not only the painter's position as the author, but also their social position as artist. Thus, the authorship strategy builds the foundations towards worshipping the individual to reach its apogee during the nineteenth century.

**Keywords:** renaissance, client, authorship, individual.

---



Botticelli - Adoración de los Reyes Magos (detalle)

Parece ser una opinión común que el Renacimiento italiano acontece en el marco de un movimiento humanista que pretende redescubrir la cultura grecorromana e inscribirse como su principal heredero. También es una opinión común que este movimiento humanista no es más que la expresión de un *culto al individuo*, entendido este en el menos laudatorio de sus sesgos. La Historia del Arte, tal como se nos ha enseñado desde muy temprano, está plagada de opiniones comunes que abordan estos problemas como si fuesen operaciones aritméticas elementales. Ellas también son llamadas prejuicios. A la luz de esta escena, me propongo examinar la relación entre el pintor y su comanditario no solo como depositaria de una estructura socioeconómica de trabajo, sino como germen de un proceso mucho más complejo, identificado por Tzvetan Todorov como el descubrimiento del individuo.

Sabemos que el devenir del individuo en la Historia del Arte está ligado al devenir del retrato. Considerado como un género menor durante muchos siglos, es en el arte flamenco de los siglos XIII y XIV que logra dar por fin el salto que lo encaminará hacia el lugar que ocupó en el Renacimiento italiano y podríamos decir, en la pintura hasta el siglo XIX; en tanto el siglo XX modificará radicalmente la operatoria del género. Como toda investigación responde a una pregunta matriz, Todorov (2006a) se ve obligado de entrada a definir lo que entiende por retrato. Y da con tres condiciones constituyentes: que haga referencia a un modelo que existe o existió realmente, que esté destinado a personas que existen o existieron realmente, que esté al servicio del amor o de la belleza. La primera condición glorifica al modelo, la segunda tiene un objetivo conmemorativo, la tercera articula en el espectador la función contemplativa o estética. Esto no quiere

decir que solo sean retratos los de personajes famosos, sino que, por el contrario, todo retrato produce a su modelo en un espacio otro que el de la pura inmanencia.

Estas tres condiciones gozaron de cierta efectividad hasta el siglo III d.C., cuando el dogma cristiano hace recrudescer la división entre el mundo material y el espiritual, impugnando la producción de imágenes como producción de ídolos: si el cuerpo material carece de dignidad, menos aún la tendrá su imagen. La disputa se extenderá por varios siglos, hasta que se establezca una postura dominante, la cual:

*Exigirá no que se supriman las imágenes, sino que se sometan al sentido. Así como el cuerpo es inferior al alma, así como a la hora de interpretar el texto sagrado la letra debe quedar borrada para que surja el espíritu, se admite la imagen a condición de que esté al servicio de*





Botticelli - Adoración de los Reyes Magos

la doctrina. La representación de lo real debe subordinarse a ilustrar las ideas, a demostrar el dogma cristiano, no debe pretender ser contemplada en sí misma y para sí misma. En este sentido los cristianos se sitúan a medio camino entre los paganos, que admiran las imágenes, y los judíos, que las prohíben. Ellos las aceptan, pero siempre y cuando se utilicen para transmitir ideas religiosas (Todorov, 2006b, p. 38).

Reencontramos esta cuestión radicalizada en el siglo XIII. El *Catholicon*, nos cuenta Michael Baxandall (2000), otorgaba a las imágenes una triple función. Estas debían instruir a la gente simple, básicamente los iletrados, reafirmar los misterios mediante su representación y despertar en los espectadores sentimientos de devoción. Estas tres funciones estaban a su vez al servicio de un proceso necesario para la vida religiosa del medioevo: el cuadro contribuye a la meditación personal del espectador sobre la Biblia

y la vida de los santos. Esta meditación era tanto más efectiva cuanto que el espectador lograba inscribir a personas y acontecimientos sagrados en el ámbito de su vida cotidiana, para así fijarlos en su memoria. Baxandall nos explica que el pintor debía cuidarse de no interferir en este proceso. De ahí, por ejemplo, la indistinción general de los rostros: el pintor debía pintar “personas que eran genéricas, no particularizadas, intercambiables” (2000, p. 67).

Dado que la cuestión de la representación de imágenes había sido zanjada por la Iglesia mediante este pacto que ponía la pintura pública al servicio del dogma, entregándola a la producción de esquemas narrativos fácil y rápidamente reconocibles y en los que nada singular debía manifestarse (para no intervenir con las señaladas representaciones internas de los espectadores), será en la pintura privada —y particularmente en

las miniaturas— que el pintor encontrará un espacio de mayor libertad. Si la pintura religiosa pública estaba sometida al sentido, no debiendo mostrar lo visible, sino lo verdadero y lo justo, en la pintura privada de miniaturas “la imagen deja de estar sometida a un sentido preestablecido que se debía transmitir, y, aunque sigue transmitiendo ese sentido, también comienza a ponerse al servicio de la visión: muestra lo que se ve” (Todorov, 2006a, p. 17).

Lo anterior quiere decir que la pintura comienza a dar cuenta de un mundo real y cotidiano, poniendo en imágenes un tiempo y un espacio determinados:

*En esas imágenes se comienza a representar no ya los objetos en sí mismos, sino esos objetos iluminados por una cierta luz, variable según*

La idea de retrato definida por Todorov y comentada al inicio de este ensayo supone que todo retrato es encargado por alguien con suficiente dinero como para pagarlo<sup>1</sup>. No se trata necesariamente de una persona de fama, pero sí de fortuna, de modo que el desarrollo del retrato se encuentra aparejado a una determinada clase social.

*La condición social y el arte del retrato se hicieron algo absolutamente interrelacionado y casi no existió ningún patrón que no se hiciera representar en las pinturas; figuraban apedreando a las mujeres adúlteras, limpiando el lugar después del martirio, sirviendo la mesa a Emmaus o en la casa del Fariseo (Pope-Hennessy, 1985, p. 30).*

De lo anterior se desprenden dos cuestiones. Primero, que el mandante ya no se contenta con invertir en obras de arte<sup>2</sup>, sino que ahora quiere participar de ellas de manera explícita. En este cambio en las condiciones del contrato opera un curioso giro en el proceso meditativo: no solo el espectador sitúa la escena y los personajes en su entorno inmediato, sino que se incluye a sí mismo en ella. Esto puede leerse de dos formas: o bien el proceso meditativo es llevado un paso más allá, o bien es violado en función de la autopublicidad del cliente que introduce en el cuadro una firma tan potente como la del mismo pintor.

Según Baxandall (2000), un cuadro es el depósito de una relación social entre patrón y pintor, cuestión que podemos observar incluso antes del Renacimiento.<sup>3</sup> Esta relación era reflejo de una sociedad estructurada comercialmente que funcionaba en gran medida a base de encargos. Estaba normada por un contrato que especificaba el tema del cuadro, las formas de pago y las precisiones materiales (colores y metas de calidad) que el pintor debía cumplir. Ahora bien, si a comienzos del siglo la calidad de un cuadro venía dada por el rango de los materiales utilizados en él (particularmente el azul ultramarino y el oro), a finales del mismo el relevo lo tomará la habilidad del pintor. Así, por ejemplo, el patrón ya no encargaba vacuos fondos dorados, sino paisajes llenos de figuras mediante los cuales el pintor pudiera dar cuenta de su maestría y claro está, del rango social y económico de quien costeaba estas obras.

El enfrentamiento entre pintor y comanditario es una cuestión tácita durante esta época. Podemos referir la relación entre ambos a la figura del mecenazgo, institución que favoreció a gran cantidad de artistas, pero también podemos pensar esta relación bajo el signo de una pugna autoral. Evidentemente el autor del cuadro es quien lo ejecuta. Sin perjuicio de lo anterior, el comanditario comparte en cierto sentido

dicha autoría —o al menos sus réditos—, en tanto muchas veces paga por adelantando, haciendo posible que el artista goce de tiempo para ejecutar su obra. Parece que es en parte para zanjar esta cuestión que el artista introduce su autorretrato en obras específicamente comandadas por otros individuos. Casos hay por decenas. Víctor Stoichita (2000) sistematiza estas operaciones de autoproyección en cuatro modalidades: el autor textualizado, donde “el pictor/scriptor se envuelve en el trazo mismo de la letra que está en trance de pintar/escribir; el autor disfrazado donde “el pintor interpreta el papel de un personaje presente en una historia”;<sup>4</sup> “el autorretrato como visitante, en que “el pintor no se apropia ni de los vestidos ni de la apariencia de sus personajes, sino que se presenta como por infracción; la inserción autoral contextual, en la que el creador está presente en la obra no como «personaje» o «visitante», sino como «retrato»” (p. 195 y ss).

La modalidad utilizada con mayor frecuencia durante el Renacimiento es el autorretrato disfrazado. Ya los pintores utilizaban su estructura —la del sujeto contemporáneo tomando el lugar de un personaje histórico— para insertar en un determinado cuadro a sus mandantes. Obra paradigmática es la *Adoración de los Reyes Magos*, pintada en 1475 por Sandro Botticelli. El cuadro fue encargado por Guasparre del Lama, un antiguo recolector de impuestos de no muy buena fama que pretendía impresionar a la familia Médici, para lo cual solicitó a Botticelli la inclusión en la obra de varios miembros de dicha familia, sus amigos, su círculo de eruditos y algunos hombres de negocios. La obra reunió las figuras de Cosme de Médici (el primer mago, arrodillado junto a la virgen); Piero de Médici (el segundo mago, arrodillado abajo y vestido con un manto rojo); Giovanni de Médici (el tercer mago, arrodillado a la derecha de Piero); Lorenzo de Médici; su hermano Giuliano; Pico de la Mirandola y Agnolo Poliziano. Encontramos el retrato del mismo Guasparre del Lama (a la derecha, entre la gente, vestido con una túnica celeste y mirando al espectador) y, en la esquina inferior derecha, el autorretrato de Botticelli apenas disimulado con una fastuosa túnica anaranjada. Botticelli hace aquí gala de una gran habilidad para el retrato en general, ocupando variadas posiciones de cabeza (de perfil, de frente, tres cuartos, de espalda) y distintas inclinaciones (mirando hacia abajo, hacia arriba, de reojo). El tratamiento dado a los dos retratos presentes en la obra (el propio y el del comanditario) da cuenta de la compleja relación entre ambas figuras. Y es que a todas luces, la mejor cabeza del conjunto es la que constituye el autorretrato. Ella parece revelar una inédita “esencia

*las horas del día. Por primera vez en la historia de la pintura europea, se mostrará, pues, la nieve (ciclo anual) o la sombra proyectada por los objetos o las personas (ciclo diario). A esto se agrega el ciclo de la vida: mientras que una visión intemporal muestra los personajes en una edad ideal, la juventud o la madurez, ahora se ven las huellas del paso del tiempo, las arrugas, los rostros demacrados (Todorov, 2006a, p. 17).*

El desarrollo de la pintura alcanzado en estas miniaturas prefigura el auge del retrato como género fundamental en el Renacimiento italiano. Sin embargo, no interesa aquí el llamado retrato autónomo, es decir, el retrato donde se representa a una sola persona, sino el retrato grupal y, aún más, el cuadro donde los retratos parecen colarse, ya sea en la figura de los comanditarios —el encargo— ya sea en la figura del artista —el autoencargo—.



poética del individuo” (Pope-Hennessy, 1985, p. 38). El mismo autor explica:

*Al igual que sucede hoy día, el pintor dependía de un espejo para registrar sus características y podría representarse a sí mismo sólo con el rostro completo o en tres cuartos. En su autorretrato [...] Botticelli convierte en virtud esa limitación al adoptar una posición espontánea que sugiere que su atención está momentáneamente ausente de la escena. [...] no podemos dejar de ser conscientes de que se produce un aumento en la profanidad cuando el pintor busca la identidad que existe tras la máscara... (p. 39).*

El gesto de este autorretrato parece decir *este soy yo y esto es lo que he hecho*, sin embargo, el *este soy yo* es menos transparente de lo que el prejuicio del culto al individuo indica. Está determinado por el complejo proceso de individuación —que se ha venido esbozando—, y coronado por esta espontaneidad gestual del rostro que entrevé Pope-Hennessy.

Pero veamos otro ejemplo. Hacia 1482, Francesco Sassetti encarga a Domenico Ghirlandaio la decoración de su capilla. En el altar, Ghirlandaio pintará la *Adoración de los pastores* (1482-1485). Aquello que nos interesa de esta obra es cómo ella lleva a otro nivel la relación entre el comanditario y el pintor. Hacia la derecha de la composición encontramos al mismo Ghirlandaio personificado como uno de los pastores que vienen a adorar al Niño. Los donantes no están presentes en la tabla. Sin embargo, algo o alguien reclama la mirada del pintor. Es solo en una vista completa del altar que percibimos fuera del panel central, a Sassetti y su mujer, ubicados a la derecha y a la izquierda de este, respectivamente. Probablemente el gesto de Ghirlandaio que con un dedo apunta hacia la escena central y con la otra mano se toca el pecho, indica *esto lo he pintado yo para usted*. Sin embargo, es irrefutable que quien participa de la acción mítica no es el comanditario, sino el artista. Además, las elecciones materiales se inclinan hacia esta lectura: mientras que los retratos de los donantes están pintados al fresco, técnica que no permitía trabajar los detalles pues se secaba rápidamente, la tabla de la *Adoración de los pastores* de la que participa Ghirlandaio está pintada con témpera. El nivel de realismo y expresividad alcanzado por el pintor en su autorretrato, así como la espontaneidad gestual de su cuerpo que gira hacia fuera del cuadro, contrastan con las facciones y poses menos trabajadas de quienes lo rodean.

Un tercer caso —y también una elaboración de la relación patrón-pintor mucho más compleja— es la *Virgen del Canónigo Van de Paele* (1436), de Jan van Eyck. Sobre la figura del comanditario, comenta Pope-Hennessy que



“la cabeza de Van del Paele es el non plus ultra de la observación realista; la reproducción de la textura, sobre todo, es insuperable. [...] es una pieza incomparable de pintura viva” (1985, p. 66). El canónigo parece ser, sin duda, la figura más compleja de toda la composición, al menos en términos de realismo y habilidad técnica. Sin embargo, conocemos la afición de Van Eyck de incluirse en sus obras utilizando ingeniosos métodos —caso paradigmático es el *Esponsorio de los Arnolfini* (1434) —. Stoichita (2000) describe el autorretrato oculto en el cuadro de 1436. La armadura de San Jorge, prolijamente pulida, refleja parte de la escena, incluida la Virgen y el Niño. En el escudo que lleva en la espalda, algo que no es parte de esta escena aparece reflejado: una figura vestida de azul con un gorro rojo, notoriamente similar a uno de los personajes reflejados en el espejo de los Arnolfini.

A partir de lo anterior, se concluyen dos cosas. En primer lugar, suscribíamos con Baxandall que el cuadro es el reflejo de una relación social. No obstante, añadimos a esta afirmación la sospecha de que es también el reflejo de una relación de poder determinada por la forma de representación de cada una de sus partes, al punto que la relación social está supeditada a cómo se resuelva —caso a caso, cuadro a cuadro— este problema. Patrón y pintor instalados en una línea de alta tensión, se precisan uno a otro: el primero sabe que su jerarquía social depende de quién lo represente y cómo; el segundo necesita al primero para poder trabajar. Y es

△ Van Eyck - *Virgen del Canónigo Van der Paele*  
▷ △ Ghirlandaio - *Adoración de los pastores* (detalle)  
▷ ▽ Ghirlandaio - *Adoración de los pastores*

dentro del encargo que el pintor buscará la manera de producir su propio autoencargo.

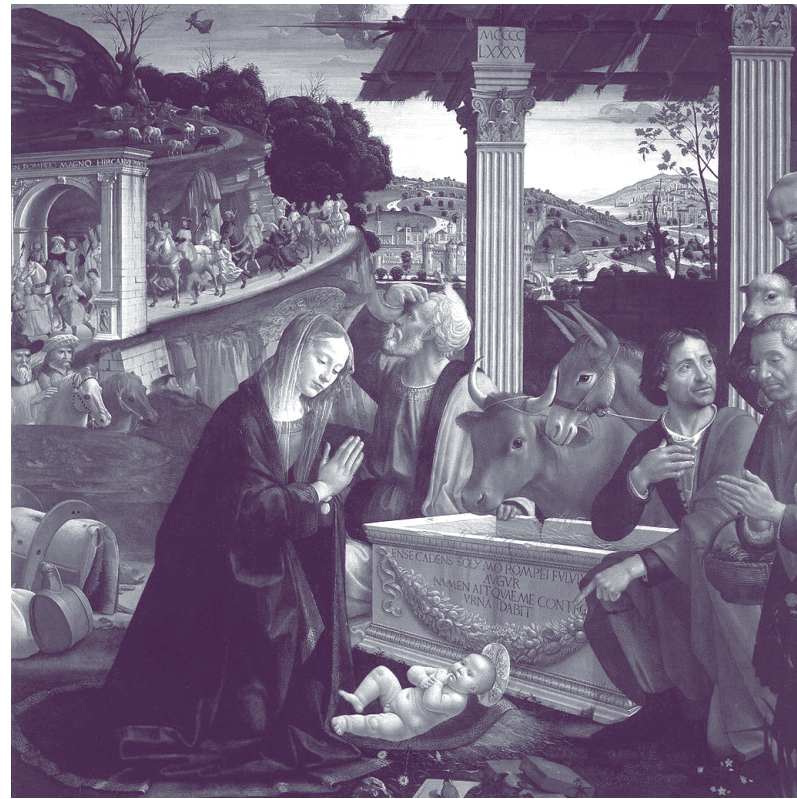
En segundo lugar, el proceso de individuación referido intermitentemente parece evolucionar paralelamente a la relación patrón-pintor. La impugnación dogmática de las imágenes, su puesta al servicio del sentido religioso y la esquematización de las composiciones<sup>5</sup> habían restringido progresivamente los espacios en los que el pintor podía dar curso a su investigación de lo humano, al punto que el propio rostro deviene el único campo de trabajo viable, en tanto no se encuentra normado ni por un dogma ni por un contrato.

La revelación que tiene lugar aquí es también lo que Todorov ha signado como verdadera piedra angular del Renacimiento:

*Esa ruptura [el descubrimiento del individuo] da sentido a lo que llamamos Renacimiento: éste no consiste sólo en el redescubrimiento del arte antiguo y no se limita a los cambios ocurridos en Italia. El advenimiento del individuo es irreversible, pese a que la historia de dicho advenimiento no prosiga, a partir de entonces, de manera lineal y homogénea (2006a, p. 21).*

Habrà que esperar hasta el siglo XIX para formular con propiedad el surgimiento de un culto al individuo, el cual será catalizado por la disociación de la relación patrón-pin-





tor. En este sentido, la comparación que Baxandall hace entre la sociedad renacentista de encargos y la sociedad posindustrial y posromántica es profundamente reveladora: así como compramos muebles ya hechos, compramos cuadros ya pintados, pensados no en función de un cliente sino de lo que el pintor considera que debe pintar (2000:18).

#### COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Con excepción, claro está, de los autorretratos y de los retratos modernos con modelos.
2. Baxandall identifica distintos motivos para esto: "el placer de la posesión, una piedad activa, una conciencia cívica de una u otra clase, la autoconmemoración y quizás la autopublicidad, la virtud y el placer, necesarios para un hombre rico, de la reparación, un gusto por los cuadros..." (2000, p. 17).
3. "...algunas de las prácticas económicas de la época están corporizadas muy concretamente en los cuadros. El dinero es muy importante en la historia del arte. Actúa en pintura no sólo en cuanto a un cliente que desea gastar dinero en una obra, sino en cuanto a los detalles de cómo lo entrega. Un cliente como Borso d'Este, Duque de Ferrara, que hacía cuestión de principio pagar sus pinturas por pie cuadrado [...] conseguirá, generalmente, una clase distinta de pintura que la de un hombre comercialmente más refinado como el comerciante florentino Giovanni de Bardi, que paga al pintor por sus materiales y su tiempo. Las formas del siglo XV para los maestros y los jornaleros, están profundamente involucrados por igual en el estilo de los cuadros tal como ahora los vemos: los cuadros son, entre otras cosas, fósiles de la vida económica" (Baxandall, 2000: 16).
4. "En la mayoría de los casos —continúa Stoichita—, lo descubrimos como autorretrato gracias a indicios propios de la retórica de la imagen, tales como el mirar en dirección al espectador, el ocupar un lugar privilegiado, el estar aislado claramente del conjunto de la imagen o el ostentar una fisonomía muy individualizada, etc." (2000: 195ss)
5. A este respecto señala Baxandall que "[E]l pintor trabajaba con sutilezas: sabía que su público estaba preparado para reconocer, con pocos datos suyos, que una figura del cuadro era Cristo, que otra era Juan Bautista, y que Juan estaba bautizando a Cristo. Su cuadro era habitualmente una variación de un tema conocido del espectador

**Cecilia Bettoni** Licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Becaria Conicyt entre los años 2009 y 2013 para cursar el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, desarrolla bajo la tutela de Pablo Oyarzún una tesis sobre el concepto benjaminiano de aura como condición general de la experiencia. Ha publicado en diversas revistas como *Pensare-Poetizar*, *Letras en Línea*, *Intersecciones*, *Istmo* y la *Revista de Teoría del Arte* de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como investigadora del Instituto de Arte de la PUCV, donde también edita la publicación *Seminario*.

**Cecilia Bettoni** has a Bachelor of Arts from the Pontifical Catholic University of Valparaíso. CONICYT scholarship holder between 2009 and 2013 to study the Doctorate in Philosophy with a minor in Aesthetics and Theory of Art from the University of Chile. She is currently developing her thesis, under the tutoring of Pablo Oyarzun, on Benjamin's concept of aura as a general condition of experience. Bettoni has published in diverse journals such as *Pensare-Poetizar*, *Letras en Línea*, *Intersecciones*, *Istmo* and the *Revista de Teoría del Arte* from the University of Chile. At present, she works as a researcher for the Institute of Art from the Pontifical Catholic University of Valparaíso where she is also the editor of the journal *Seminario*.

a través de otros cuadros, así como por la meditación privada y la exposición pública por los predicadores. Junto con varios motivos de decoro, esto excluía el registro violento de lo obvio. Las figuras de los pintores interpretaban sus papeles con moderación" (2000: 99).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Todorov, T. (2006a) La representación del individuo en pintura. En Focroulle, B., Legros, R. y Todorov, T. *El nacimiento del individuo en el arte*, (pp. xx). Buenos Aires: Nueva visión.
- Todorov, T. (2006b) *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



# OCHOALCUBO

[ EIGHTCUBED ]

PABLO ALTIKES\*

\*  
Pablo Altikes Pinilla  
Director Escuela de Arquitectura  
Universidad del Desarrollo  
Concepción, Chile

REVISTA 180

**Resumen:** Las dos grandes guerras del siglo XX obligaron a repensar el sentido, uso y diseño de la vivienda unifamiliar. Iniciativas *vanguardistas* en Alemania y Estados Unidos, generaron las condiciones para *experimentar* con nuevas propuestas. En Alemania será la *academia* liderada por Walter Gropius y Mies van Der Rohe, y en Estados Unidos la visión del editor de la revista *Arts & Architecture*, John Entenza. Ambas iniciativas tendrán dos factores gravitantes: el primero será para un público de clase media trabajadora que tiene necesidades de una vivienda; el segundo, la reformulación del programa arquitectónico a partir del uso de sus espacios como requerimiento funcional, su tamaño y materialidad que permitirán el acceso de las clases sociales de manera masiva, rompiendo el *paradigma* de la casa propia como un bien inalcanzable. Estos dos hechos históricos marcarán y serán referentes hasta el día de hoy en el quehacer de los arquitectos a nivel mundial y muy fuertemente a nivel local. El caso chileno se diferenciará por ofrecer una segunda vivienda unifamiliar para vacacionar y dirigida al segmento alto de la sociedad. Lo anterior es posible gracias a un Chile que a fines de 1988, y con la inminente llegada de la democracia, comienza a recibir fuertes inversiones internacionales y nacionales junto a un profundo cambio en el crecimiento de las ciudades gracias a los nuevos profesionales.

Ochoalcubo, como fenómeno, refleja un país que tiene un discurso arquitectónico potente, que tiene como aval a una sociedad que se ha empoderado del valor que significa la buena arquitectura y lo que esta propone como el *habitar cotidiano* bajo nuevas premisas en lo que se refiere a la arquitectura y su territorio.

**Palabras clave:** vanguardia, experimento, academia, paradigma.

**Abstract:** *The two world wars occurred in the twentieth century caused a rethinking of the use and design of the single family detached house. State of the art initiatives in Germany and the United States provided the conditions to experiment with new proposals. In Germany, it will be the academy led by Walter Gropius and Mies van Der Rohe whereas in the USA, the vision by the editor of the Journal Arts & Architecture, John Entenza. Both initiatives will be affected by two significant factors; the first one, it will be geared towards a middle/working class sector. The second one, the reformulation of the architectonic program from the use of its spaces as a functional requirement, its size and materiality to allow social classes the massive access while breaking the paradigm of one's own dwelling as an unreachable property. To this day, these two historical cases are a landmark in architects' work both worldwide and, even more intensely, nationwide. The Chilean case will make a difference since it provided a second single-family house for vacations purposes geared towards the society's high segment. This may be possible because of Chile's condition by the late 1988 and the imminent arrival of democracy plus some important international and national investments along with a substantial change in the growth of cities and the structural change by the banking sector so as it is on the level of a new country concerning investments and new professionals.*

*Eighcubed, as a phenomenon, represents a country with a solid architectonic discourse whose guarantor is a society empowered with the value of understanding what quality architecture means and what this proposes as the "daily dwelling" under new premises concerning architecture-territory.*

**Keywords:** *state of the art, experiment, academy, paradigm.*



## Meisterhäuser in Dessau

Stadt Dessau-Roßlau  
Ebertallee 69/71

“Sin sueños se vive muy pobre.” Esta frase de Eduardo Godoy, en una entrevista para *El Mercurio*,<sup>1</sup> suscita la atención tanto como un comentario de Smiljan Radic, “esa cuota de locura incondicional y obsesionada en torno a un proyecto, una amistad o simplemente un gusto”. El poema “Do not let” de Walt Whitman define de manera prístina la forma de vida de Godoy, la mente detrás de Ochoalcubo:

*Do not let the day end without having grown a bit, without being happy / without having risen your dreams / Do not let anyone you remove the right to express yourself / wich is almost a duty / don not forsake the yearning to make your life something special.”<sup>2</sup>*

Algunos hombres ven las cosas como son y se preguntan por qué, otros sueñan cosas que nunca fueron y se preguntan por qué no.<sup>3</sup> Cuando se conversa con Eduardo Godoy,

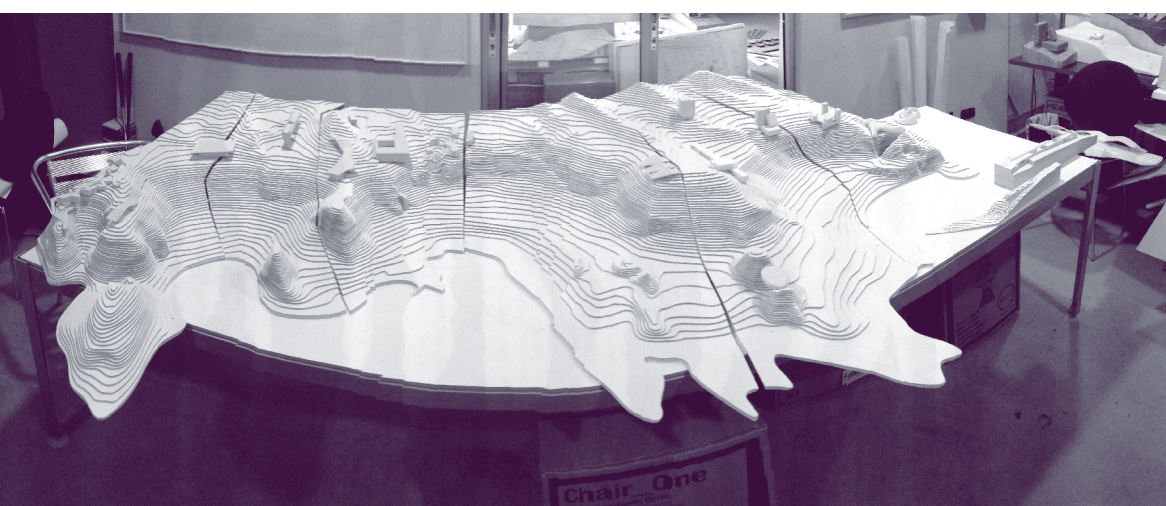
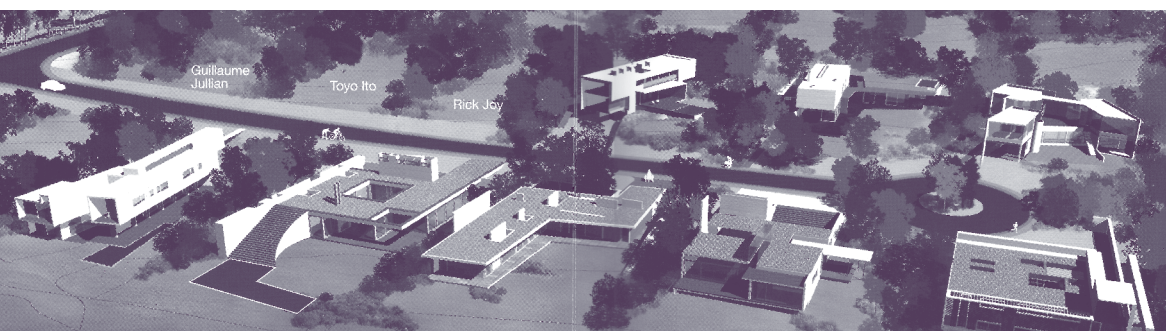
él logra transmitir esa visión y pasión que tiene con respecto al valor de la arquitectura y el rol que esta debe cumplir como enseñanza tanto para los estudiantes como para los arquitectos y la comunidad entera.

Para los efectos de comprender la real dimensión y trascendencia de Ochoalcubo como aportación al pensamiento de la vivienda —ya no solamente a nivel local sino internacional—, se comenzará explicando el desarrollo de la vivienda experimental como un hecho de pensamiento académico luego de la primera guerra mundial. En este período en Alemania, tras la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes (Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst) con la Escuela de Artes Aplicadas o Escuela de Artes y Oficios (Grossherzogliche Kunstgewerbesschule) de Henry Van de Velde, se forma la Bauhaus (Casa de la construcción), liderada por Walter Gropius. Ya formada,

*Ticket de entrada para las casas de los maestros de la Bauhaus en la ciudad de Dessau en Alemania. Viaje Pablo Altikes Pinilla.*

durante su primera etapa, se gestionará en 1923 uno de sus grandes aportes a la vivienda, considerando que dentro de su programa inicial no estaba el ramo de arquitectura propiamente tal. Esto fue producto de la fuerte presión por parte del estado de Turingia para que mostrara sus logros, y de esa manera seguir contando con los aportes financieros. Gropius organiza entonces la Gran Exposición de 1923 y en ella se diseña y construye la gran aportación a la innovación del llamado *espacio doméstico* con la Casa Modelo Haus Am Horn.<sup>4</sup> Este proyecto de Georg Muche fue el resultado de la participación de todos los talleres de la escuela que conformaron una visión unificadora de las artes y del pensamiento, que se tradujeron en una vivienda, aunque humilde en su formato; un paradigma de la casa moderna.<sup>5</sup> Este será





el comienzo del movimiento moderno en la experimentación de la vivienda unifamiliar, pero particularmente en proponer un modelo de casa sin un cliente, permitiendo que se materialice la propuesta arquitectónica original por parte del arquitecto, sin que se modifique el proceso de diseño producto de terceros.

Uno de los primeros ejemplos a nivel mundial fue el Proyecto Moderno de Casas, de mediados de los años veinte, en Frankfurt (Alemania), planeado y diseñado por Ernst May con prototipos típicos de cocinas diseñadas por Margaret Schüttelihotzky.

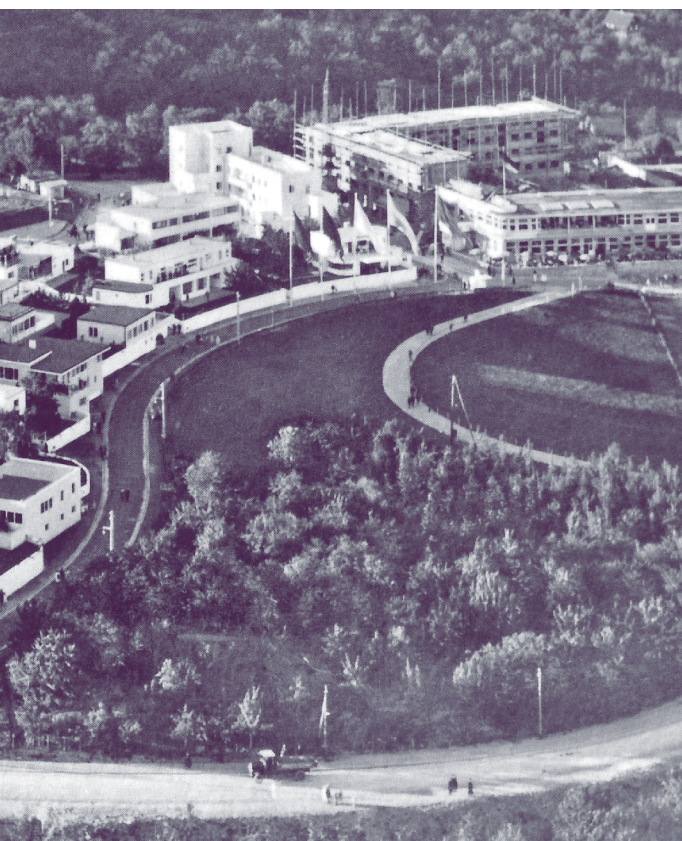
Pasarán solamente dos años de la casa Am Horn, cuando el Werkbund llame a una

exposición bajo el tema *The Dwelling* (o La Vivienda) a desarrollarse en la ciudad de Stuttgart, como parte del programa del municipio de la ciudad. El objetivo fue mostrar conceptos nuevos del Werkbund de Alemania, exhibiendo un camino hacia el futuro, a nivel nacional e internacional. Su principio era construir para las masas a partir de la creación de una nueva arquitectura. Al finalizar la exposición, las viviendas serían cedidas a las personas. En 1927 se abre la exposición y Julius Posener<sup>6</sup> describe la propuesta como “el gran camino por donde avanza la arquitectura moderna”. La llamada Weissenhofsiedlung de Stuttgart 1927 fue todo un éxito, construyendo un conjunto de 21 proyectos, dos de los cuales son edificios de departamentos a cargo de 17 connotados arquitectos.<sup>7</sup>

Sobre una ladera que se abalcona sobre la ciudad y con un antejardín de dimensiones de parque, este conjunto puede ser mirado y entendido en su total magnitud. La aproximación, por supuesto a pie, se hace por calle Friedrich-Ebert-Straße, en donde uno busca un referente para entender que se ha llegado al conjunto. Será justamente la casa proyectada por Le Corbusier y ubicada estratégicamente en la esquina, abalconándose sobre el parque, la que de la bienvenida al recorrido de todos los proyectos, y que actualmente es el museo de esta exposición y la única casa que se puede visitar.

Al igual que Ochoalcubo en Marbella, y por motivos propios del destino, hoy la casa de Toyo Ito<sup>8</sup> da la bienvenida a este conjunto de





casas. La Weissenhofsiedlung se transformará en el paradigma de la experimentación arquitectónica de la vivienda y sentará el precedente futuro de la arquitectura moderna. En paralelo, y ese mismo año, se levanta a unas cuerdas del edificio de la Bauhaus en Dessau un conjunto de cuatro casas para los “maestros de la Bauhaus”. Una de las viviendas será de Walter Gropius y las otras tres serán viviendas pareadas para Moholy-Nagy + Feninger, Mueche + Schelemer y la tercera para Kandinsky + Klee.<sup>9</sup> De esta manera, Alemania sentaba las bases de la vivienda moderna.

Estados Unidos se uniría luego con los llamados Case Study Houses, iniciados por la revista *Arts & Architecture* en enero de 1945, en

Los Ángeles, California. El gestor de dicho movimiento fue John Entenza, quien era un gran admirador del movimiento moderno y editor de esta revista de vanguardia. Entenza quería entregarle al público norteamericano, al igual que su símil alemán, casas de bajo costo y para todos, como una manera de aumentar la demanda de viviendas en un país que salía de la depresión y de la Segunda Guerra Mundial. La idea era crear una suerte de prototipos modernos que luego se masificarían con el uso de materiales de origen industrial, como el acero. Con esta idea se consiguió clientes reales y jóvenes arquitectos que él mismo eligió, lo que reflejó su particular visión de la nueva arquitectura. Gestionó la construcción de cada una de las casas, con donaciones de materiales por parte de varias empresas para que el proyecto tuviera éxito. Se proyectaron un total de 28 casas (no todas se construyeron, algunas solamente quedaron a nivel de planos) y dos edificios de departamentos. Su periodo de diseño y construcción fue entre 1945 y 1966. Los arquitectos encargados fueron jóvenes que comenzaban sus carreras, en un país de la posguerra donde comenzaba un boom de la construcción.<sup>10</sup>

Alemania y Estados Unidos habían sentado las bases de manera empírica con sus laboratorios de vivienda unifamiliar, moderna, económica y para las masas, no solamente como un nuevo lenguaje, sino como una nueva forma de vida, libre de pasados nostálgicos arraigados en la costumbre. Este hecho volverá con fuerza luego del paso del movimiento posmoderno y el deconstructivismo, develando un nuevo norte para los arquitectos a nivel mundial a comienzos de 1990 con la llamada *súper-modernidad*.

En Chile será la Universidad Católica la que lidere en la formación de nuevos arquitectos formados al alero de maestros educados bajo las premisas del movimiento moderno, quienes enfrentaban un país que recuperaba la democracia, y con ello un nivel de inversión

<<Catálogo de venta para la urbanización ochoalcubo. Maqueta de la etapa chileno-japonesa en los vilos. Se contemplan 16 casas iniciales. El orden de los proyectos y autores en la maqueta se lee de izquierda a derecha:

<<Sou Fujimoto, Ryue Nishizawa, Kenzo Kuma, Guillermo Acuña, Kazuyo Sejima (premio Pritzker 2010), Luis Izquierdo + Antonia Lehmann, Akihisa Hirata, Felipe Wedeles, Max Núñez, Junya Ishigami, Felipe Assadi, Cristián Undurraga, Alejandro Aravena, HLPs: Jonathan Holms + Martín Labbé + Carolina Portuqueis + Osvaldo Spichiger, Maki Onishi + Yuki Hyakuda architects y Atelier Bow Wow: Yoshi Tsukamoto + Momoyo Kaijima. Fotografía Pablo Altikes Pinilla.

<Portada libro: Kirsch, Karin. *The Weissenhofsiedlung. Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund Stuttgart, 1927*. Edition Axel Menges, Stuttgart / London, 2013.

interna tanto nacional como internacional, sin precedentes en nuestra historia. Un país que estaba ávido de retroalimentación con lo que pasaba fuera de sus fronteras. Los arquitectos comienzan a proponer un nuevo camino para la arquitectura con ciudades que se expandían y clientes que comienzan a pedir una segunda vivienda para salir a descansar. La banca revoluciona los créditos hipotecarios permitiendo el acceso a nuevas generaciones con capacidad adquisitiva y apetito por invertir frente a estas nuevas posibilidades. Entre 1990 y comienzos de 2000, se forma un grupo de arquitectos que ya cuenta con una masa crítica de proyectos que han ido evolucionando en su propuesta teórica y que se posicionan a nivel internacional como la nueva arquitectura chilena.

Será justamente esta instancia, en un bar del barrio Bellavista, donde al igual que Entenza y Charles Eames, Eduardo Godoy y Mathias Klotz lleguen a proponer el proyecto Ochoalcubo,<sup>11</sup> uniéndose a ellos Christian de Groote.<sup>12</sup> El lugar escogido para emplazar las ocho casas sería el loteo de Marbella, en la costa central del país. Se decide que Klotz escoja tres arquitectos jóvenes con una sólida trayectoria, y De Groote a tres arquitectos consolidados. De esta manera se conformaba el equipo de 8 arquitectos para desarrollar lo que sería la primera etapa de Ochoalcubo. El equipo de arquitectos jóvenes quedó conformado por Mathias Klotz, Sebastián Irrarrázaval, Smiljan Radic y Cecilia Puga; el de arquitectos consagrados por Christian de Groote,





José Cruz Ovalle, Cristián Valdés y Teodoro Fernández. Se sumó al equipo el arquitecto y paisajista Juan Grimm para articular los ocho proyectos a través del trabajo paisajístico. El encargo arquitectónico fue una vivienda de 250 m<sup>2</sup> con un programa de 3 a 4 dormitorios, 3 a 4 baños, cava de vino, garaje para un carrito de golf, sala técnica, living, comedor, salita de estar, cocina, despensa y terraza. No todos los proyectos cumplieron con el metraje, pero sí se mantuvieron por debajo de los 300 m<sup>2</sup>. Los ocho se emplazaron en el sector K del loteo Marbella frente a las canchas del club de golf, postura que hoy no comparte Godoy debido a que todos los que compran casas en la playa quieren tener vista al mar. En el terreno las casas se dispusieron en dos filas separadas por una calle sin salida que remata en una pequeña rotonda.

La primera etapa fueron las cuatro casas que enfrentan la cancha de golf. Estas debían ser de un piso de altura para no obstaculizar la vista de las cuatro de atrás. La construcción de las primeras cuatro fue entre 2003 y 2005, las cuatro siguientes entre 2005 y 2006. En ambas oportunidades, y a modo de lo que fue la exposición de 1923 con la casa Am Horn, y en 1927 con la Weissenhofsiedlung, el proyecto Ochoalcubo hizo dos llamados a los medios de comunicación para que todos vinieran a conocer de manera gratuita cada una de las casas.<sup>13</sup> La convocatoria fue masiva y miles de personas viajaron a la costa a conocer el proyecto. En cada casa, y en ambas instancias, se capacitaron a estudiantes de arquitectura como guías que explicaban la iniciativa. Este ya no era solamente un proyecto privado de arquitectura de vanguardia, sino que se había transformado en un evento educativo para todas las escuelas de arquitectura, los arquitectos y todos los que quisieran aprender y conocer esta iniciativa.

La segunda etapa fue internacional y contempló tres casas de los arquitectos;

Toyo Ito, Rick Joy y Guillaume Jullian. Por distintos motivos, solamente se construye la casa del ganador del premio Pritzker 2013. La casa se expuso con la presentación del arquitecto el 2 de octubre de 2009. Fue una convocatoria épica para la historia de la arquitectura nacional. Asistieron 1.300 arquitectos y estudiantes de arquitectura.

A raíz del terremoto del 27 de febrero de 2010 y el de Japón el 11 de marzo de 2011, Ochoalcubo decide replantear la segunda etapa internacional y adquiere 100 hectáreas ubicadas frente al mar, a 4 kilómetros de la ciudad de Los Vilos, al norte de Santiago. Se invita a 8 arquitectos chilenos y a 8 japoneses,<sup>14</sup> se mantiene el mismo programa arquitectónico excluyendo el estacionamiento para carrito de golf. Esta vez las casas tienen una accidentada topografía junto a una vista privilegiada frente al Pacífico. Esta nueva etapa se llamará 8Quebradas. En el desarrollo de los casos japoneses, Ochoalcubo, entre el 3 y el 7 de octubre de 2012, invita a participar de un workshop a 8 escuelas de arquitectura chilenas, siendo la sede y la organizadora la Universidad Federico Santa María.<sup>15</sup> El workshop consistió en intervenir ocho ascensores de Valparaíso durante 5 días de trabajo con alumnos, profesores y los 8 arquitectos japoneses.

Terminada esta segunda etapa de 16 casas cerca de Los Vilos, comienza un plan sin precedentes a nivel mundial. En las primeras 100 hectáreas se invitará vía internet a participar a todos los arquitectos del mundo a proponer una casa en alguno de los 160 lotes de la urbanización. Cada lote tendrá tantas propuestas como arquitectos participan, y será responsabilidad de un jurado a cargo de Ochoalcubo, elegir qué proyectos quedan seleccionados para ese lote específico de la urbanización, por lo tanto, un mismo sitio podrá tener múltiples opciones de casa y será el sitio Plataforma Arquitectura el encargado de difundir estos proyectos

<|<|Exposición de Toyo Ito en Marbella el viernes, 02 de octubre de 2009, 17:00. Fotografía Pablo Altikes Pinilla.  
<|Portada catálogo de venta de ochoalcubo.

en la red. El cliente escogerá un sitio y una de las múltiples propuestas arquitectónicas previamente seleccionadas por la organización. Al comprarla, esta quedará como la definitiva para ser construida. Posterior a esta etapa, se contemplan 100 hectáreas adicionales para transformar todo el conjunto en la llamada “Ciudad de la Arquitectura”.

La experimentación del uso del programa doméstico en la vivienda unifamiliar fue la búsqueda de una Alemania post primera guerra mundial, y de un Estados Unidos post segunda guerra mundial. En ambos casos primó una búsqueda con sentido de pertinencia en la racionalidad del uso de los materiales, los espacios y un nuevo estilo de vida producto de los trascendentes cambios sociales, económicos y culturales de la humanidad. Estos eventos permitieron la aparición de actores como Walter Gropius, Mies van Der Rohe y John Entenza, quienes reunieron, bajo una propuesta de solución habitacional, a un selecto grupo de arquitectos para llevar a cabo este desafío. En el caso chileno, el fenómeno se produce debido a la situación de un país en vías de desarrollo, con una sociedad que en menos de una década desde la llegada de la democracia estaba abierta a probar nuevas formas de vida, dando un salto social en lo que se refiere a la adquisición de una segunda vivienda y en sus nuevos hábitos de uso y goce del espacio doméstico destinado a vacacionar.

#### COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Revista *Vivienda y Decoración*, número 483, 08 de octubre año 2005.
2. Walt Whitman extracto poema, *no te detengas. No dejes que termine el día sin haber crecido un poco, sin haber sido feliz / sin haber aumentado tus sueños / No te dejes vencer por el desaliento / No dejes que nadie te quite el derecho a expresarte / que es casi un deber / No abandones las ansias de hacer de tu vida algo especial.*
3. George Bernard Shaw: Premio Nobel de literatura de 1925.
4. Paper de sobre los inicios del diseño industrial aplicado a la academia de Mercedes Valdivieso.
5. En 1996 esta casa entró en el programa de preservación de monumentos de la Unesco y fue declarada Patrimonio de la Humanidad del siglo XX como parte del conjunto denominado La Bauhaus y sus sitios en Weimar y Dessau.
6. Arquitecto, historiador y presidente del Werkbund.
7. Mies Van Der Rohe, J.J.P. Oud, Víctor Bourgeois, Adolf G. Schneck, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut, Hans Poelzig, Richard Döcker, Max Taut, Adolf Rading, Josef Frank, Mart Stam, Peter Behrens y Hans Scharoun. Declarado patrimonio histórico nacional por parte de Alemania.
8. Arquitecto japonés, nacido en Seúl (Corea) bajo la ocupación japonesa. Premio Pritzker 2013.
9. El conjunto fue proyectado por la oficina de Walter Gropius y sus colaboradores Ernest Neufert, Carl Fieger, Hans Volger y Heinz Nosselt. Luego de los bombardeos de la segunda guerra mundial la única casa aún no reconstruida es la de Walter Gropius. Declarado Patrimonio de la Humanidad por parte de la Unesco.
10. Los arquitectos más representativos fueron; Pierre Koenig – Craig Ellwood – Charles & Ray Eames – Raphael Soriano y Richard Neutra. Aun cuando el proyecto comienza en 1945, este toma real forma a mediados de los años 50, ya que hubo problemas con clientes, terrenos

y recortes en el presupuesto. Producto de lo anterior el propio Entenza, se hizo una casa al alero de este movimiento, la Case Study House N9 y arquitectos como los Eames, también lo hicieron con la Case Study House N8. Declaradas patrimonio histórico nacional por parte de Estados Unidos.

11. El número 8 para Eduardo Godoy es un número mágico relacionado con el infinito.
  12. Entrevista a Eduardo Godoy el 10 de febrero de 2014 en sus oficinas de la tienda Interdesing ubicada en Av. Isidora Goyenechea 3200, Las Condes, Santiago (Chile).
  13. Revista *Vivienda y Decoración* nº 480, 17 de marzo de 2005, y nº 502, del 18 de marzo de 2006. Las primeras cuatro casas construidas fueron las de Cruz, Klotz, De Groote y Radic, y fueron abiertas al público los siguientes días. Del 17 al 25 de septiembre, el 1 y 2 de octubre, 8 y 9 de octubre, 15 y 16 de octubre de 2005, permitiendo con esto el tiempo necesario para mostrarlas de manera masiva.
  14. Arquitectos japoneses: Sou Fujimoto, Ryue Nishizawa, Kenzo Kuma, Kazuyo Sejima (premio Pritzker 2010), Akihisa Hirata, Junya Ishigami, Maki Onishi + Yuki Hyakuda architects y Atelier Bow Wow: Yoshi Tsukamoto + Momoyo Kajijima.
- Arquitectos Chilenos: Luis Izquierdo + Antonia Lehmann, Cristián Undurraga, Alejandro Aravena, Felipe Assadi, Guillermo Acuña, Max Núñez, Felipe Wedeles (HLPs: Jonathan Holms + Martín Labbé + Carolina Portuqueis + Osvaldo Spichiger). En el proyecto original estaban los arquitectos Mauricio Pezo y Sofía Von Ellrichshausen, quienes se marginaron de la propuesta. Se utilizó el mismo principio de selección: cuatro arquitectos jóvenes prometedores y cuatro arquitectos consagrados.
15. Las ocho universidades participantes junto a sus equipos de alumnos fueron: Universidad Federico Santa María, como organizadora, Universidad Católica de Chile, Universidad del Desarrollo, Universidad Diego Portales, Universidad Finnis Terrae, Universidad de Chile, Universidad San Sebastián y Universidad Mayor.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Joedicke, Jürgen, *Weissenhofsiedlung Stuttgart*. Stuttgart: Karl Krämer Verlage, 2000.
- Kirsch, Karin, *The Weissenhofsiedlung. Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund Stuttgart, 1927*. Stuttgart / London: Edition Axel Menges, 2013.
- Buisson, Ethel and Billard, Thomas, *The presence of the Case Study Houses*. Basel: Birkhäuser-Publishers for architecture, 2004.
- Goldstein, Barbara, Essay by Mc Coy, Esther, *Arts & architecture. The Entenza Years*, Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1990.
- Mc Coy, Esther, *Case Study Houses 1945 – 1962*, Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1977.
- Smith, Elizabeth A.T, *History and legacy of the Case Study Houses*, Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press Editor. Blueprints for modern living, Second Printing, 2002.
- Benévolo, Leonardo, *Historia de la Arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili 7ª edición ampliada, 1996.

- Palmer, Montserrat, *Cecilia Puga*, Santiago: Ediciones ARQ, Serie obras, 2007.
- Palmer, Montserrat, *Sebastián Irarrázaval*, Santiago: Ediciones ARQ Serie Obras, 2009.
- Bennett, Elizabeth y Crispiani, Alejandro, *José Cruz Ovalle. Hacia una nueva abstracción*, Santiago: Ediciones ARQ, Serie monografías de arquitectura chilena contemporánea / volumen #14, 2004.
- Palmer, Montserrat, *Teodoro Fernández. Arquitectura en el paisaje*, Santiago: Ediciones ARQ, Serie monografías de arquitectura chilena contemporánea / volumen #19, 2008.
- Iturriaga, Sandra, *Cristián Valdés. La medida de la arquitectura*, Santiago: Ediciones ARQ Serie monografías de arquitectura chilena contemporánea / volumen #18, 2008.
- Valdivieso, Mercedes, Paper Universitat de Lleida. www.ub.edu/gracmon/capapers/mercedesvaldivieso.pdf

**Pablo Nahum Altikes Pinilla** Arquitecto, candidato a Doctor Universidad de Sevilla España. Profesor en distintas universidades de Chile. Ha escrito artículos para revistas y libros nacionales e internacionales. Miembro fundador DCOMOMO Chile. Organizador en la muestra de edificios para el Día Nacional del Patrimonio en Santiago 2000-2003. Encargado edificio CEPAL Día del Patrimonio Nacional 2006-2009. Colaborador en el capítulo chileno 2011-2012 del Gran Atlas Mundial de la Arquitectura Contemporánea Phaidon Express. Director de secciones en las bienales de arquitectura chilenas 2010-2012. Delegado chileno Bienal Iberoamericana 2010-2012-2014. Vicepresidente nacional asuntos externos Colegio de Arquitectos de Chile. Libro editorial 1:100, N° 19. Libro *Arquitectura Moderna Olvidada 50 viviendas en Santiago de Chile 1940-1970*. Director Escuela de Arquitectura Universidad del Desarrollo Concepción.

**Pablo Nahum Altikes Pinilla** Architect, PhD candidate from the University of Seville, Spain. Professor at various universities in Chile. Nahum has written articles for local and international journals and books. Founding member of DCOMOMO Chile. Organizer of the buildings exhibit on the National Day for Heritage in Santiago 2000-2003. Pablo Nahum was in charge of the CEPAL building on the National Day for Heritage 2006-2009. Collaborator in the Chilean episode of the Atlas of Contemporary Architecture Phaidon Press. Section Director in the architecture biennials in Chile 2010-2012. Chilean delegate for the Ibero-American Biennial 2010-2012-2014. National Vice-President of external affairs for the Institute of Architects. Editorial book 1:100, N° 19. Libro *Arquitectura Moderna Olvidada 50 viviendas en Santiago de Chile 1940-1970 (Book of Forgotten Modern Architecture 50 dwellings in Santiago, Chile)*. Director of the School of Architecture at Universidad del Desarrollo in Concepcion.





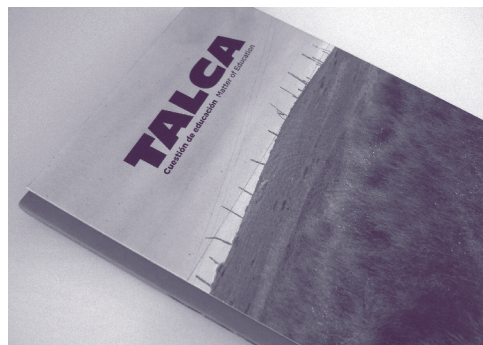
**FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA MODERNA / LA CONSTRUCCIÓN DE SU IMAGINARIO EN LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS. 1925-1955**

Patricia Méndez  
Ediciones CEDODAL - Junta de Andalucía  
ISBN 978-987-1033-43-0  
150 págs.

Este libro es fruto de una tesis doctoral que parte de un concepto radical, las revistas de arquitectura fueron un trampolín para difundir la modernidad. Por eso, es justamente la fotografía, el documento indispensable que contiene muchas capas de desprenderse y comprender una época, desde la imagen quieta.

Esta investigación da cuenta que es posible, partiendo desde un catálogo seleccionado de publicaciones, volver a trazar una nueva historia de la arquitectura. Otra narración que nos devuelve a re-mirar y comprender el entorno construido a través de un ojo mecánico.

Un asertivo título del capítulo final "Construir desde la imagen, revelar desde las formas" acentúa una incógnita permanente en la disciplina proyectual que dura hasta hoy ¿vale complacer un observador con mas imágenes de seductoras arquitecturas que parecen no alcanzar para transformar su esencia?



**TALCA / CUESTIÓN DE EDUCACIÓN**

Editorial Arquine  
ISBN 978-607-7784-47-0  
206 págs.

El paradigma de formación de arquitectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca es quizá, el foco más interesante en América Latina. Este libro recorre esta experiencia de sensibilidad y tesón que nos devuelve una vez más, una pintura de la aldea posible de cambiar el mundo.

Los ensayos de Andrea Griborio, Miquel Adriá y José Luis Uribe abren una puerta para entender este lugar en el mundo. Este paisaje rural está insistido en cada ejercicio-obra, con un excelente material fotográfico. Con el despliegue de lo construido, el libro va desprendiendo poco a poco al lector inmerso en el bullicio urbano.

Una notable labor de enseñar - aprender y hacer que supera este excelente libro.



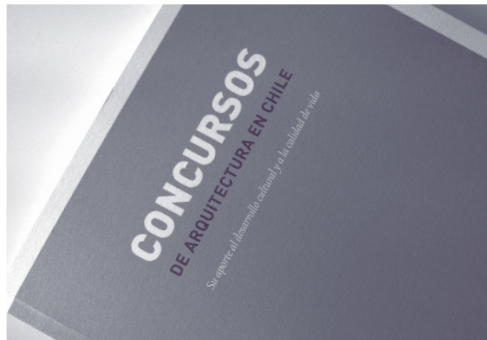
**LIBRO DE DICHOS Y DUDAS**

ARTHUR SCHNITZLER  
Traducción Adan Kovacsics  
Ediciones Universidad Diego Portales  
ISBN 978-956-314-1955  
168 págs.

Este texto curioso se compone de un conjunto ecléctico de capítulos, que van desde *Dichos en verso* a *Dichos breves*, deteniéndose en desarrollar otros como el de acerca de las preguntas, sobre el destino, los milagros o las leyes.

El universo del escritor austríaco Schnitzler recrea un punto de vista inspirador; sitúa al lector en el escenario de principios de siglo XX y sus ideas reunidas, a propósito de este libro, lo devuelven una y otra vez a la observación. Su lectura parece motivar a la detención, para observar el mundo que hoy nos rodea y agudizar los temas esenciales: la religión, la ética, los sueños, la política, las relaciones humanas.

Los aforismos desplegados resuenan, aún vigentes.



**CONCURSOS DE ARQUITECTURA EN CHILE**

Publicaciones Cultura  
Consejo de la Cultura y las Artes  
Investigación a cargo de: Cristóbal Molina Baeza (CNCA)  
ISBN 978-956-352-092-7  
222 págs.

Esta impecable publicación institucional del CNCA parece llenar un vacío meritorio, aquel que la historia de la arquitectura, por lo general, suele omitir. Aquí se nos ofrece un recorrido desde 1895 hasta el año 2013, con todos los proyectos ganadores y los que no resultaron premiados, lo que se concretaron y los que no se construyeron, o mejor, los que todavía permanecen atesorando ideas en el papel.

En la travesía por sus páginas, primero los lectores se darán cuenta de las tendencias o las modas en el transcurrir del tiempo y el espacio, curiosos vaivenes formales. Luego, irán entendiendo a una sociedad en transformación dirigida por la presencia notable del Estado. Después, comprenderán que el libro rinde un justo homenaje al único e irremplazable evento de la arquitectura donde el cotejar las ideas conduce a discutir y a encontrar la mejor propuesta. No siempre.