



sumario_index

- 01▶ | Mathias Klotz
EDITORIAL
- 02▶ | Felipe Taborda
EL DISEÑO EN LATINOAMÉRICA
¿qué es ser un diseñador en esta parte del mundo?
[DESIGN IN LATIN AMERICA | WHAT DOES IT MEAN TO BE A DESIGNER IN THIS PART OF THE WORLD?]
- 04▶ | Rubén Otero
PARAISÓPOLIS:
la materialización de la ciudadanía
[PARAISÓPOLIS | MATERIALIZING CITIZENSHIP]
- 08▶ | Gonzalo Castillo
DISEÑANDO AL SUR DE ESTADOS UNIDOS
[DESIGNING SOUTH OF THE UNITED STATES]
- 10▶ | Alejandro Aravena
ELEMENTAL
[ELEMENTAL]
- 14▶ | Perfectos Dragones
ASTUCIAS PROYECTUALES DE PERFECTOS DRAGONES
[PROJECTIVE INGENUITY BY PERFECTOS DRAGONES]
- 16▶ | Dany Berczeller
WWW.LATINOAMERICA.BLOG
[WWW.LATINOAMERICA.BLOG]
- 18▶ | Claudio Magrini
SEMINARIO ARQUITECTURA LATINOAMERICANA
entrevistas a Milton Braga y Bernardo Gómez-Pimienta
[LATIN-AMERICAN ARCHITECTURE SEMINAR | INTERVIEWS TO MILTON BRAGA & BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA]
- 28▶ | André Marx
EL DISEÑO CON MUNDOS PARALELOS
[DESIGN IN PARALLEL WORLDS]
- 30▶ | Julián Naranjo
REFLEXIONES SOBRE EL SER DISEÑADOR LATINOAMERICANO
[REFLECTIONS ON BEING A LATIN AMERICAN DESIGNER]
- 34▶ | Hernán Garfías
HISTORIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN LATINOAMÉRICA
[THE HISTORY OF INDUSTRIAL DESIGN IN LATIN AMERICA]
- 40▶ | Andrés Téllez
ARQUITECTURAS DE AMÉRICA
experiencias docentes en el cono sur
[ARCHITECTURE IN AMERICA | TEACHING EXPERIENCES IN THE SOUTHERN CONE]

DIRECTOR EDITORIAL_
Mathias Klotz

DIRECTORA EJECUTIVA_
Yuriko Turu

COMITÉ EDITORIAL_
Ricardo Abuaud | Dany Berczeller | Mathias Klotz | Matias Rivas |
Federico Sánchez | Andrés Téllez | Yuriko Turu

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL_
Miquel Adrià (México) | Fernando Diez (Argentina) |
Rubén Fontana (Argentina)

COORDINACIÓN EDITORIAL_
Maritza Guzmán | Yuriko Turu

DISEÑO_
Dany Berczeller

IMÁGENES_
Felipe Taborda (páginas 2, 3 y 18)
Rubén Otero (páginas 4, 5, 6 y 7)
QVID (páginas 8 y 9)
ELEMENTAL (páginas 10, 11, 12 y 13)
Perfectos Dragones (páginas 14 y 15)
Sony BMG Chile (página 17)
Milton Braga (páginas 20, 21, 22 y 23)
Bernardo Gómez-Pimienta (páginas 24, 25, 26 y 27)
André Marx (páginas 28 y 29)
Julián Naranjo (páginas 30, 31, 32 y 33)
Óscar Ríos (páginas 34, 35, 36, 37, 38 y 39)
Andrés Téllez (página 40)

CORRECCIÓN DE ESTILO_
Williams Rivera | Leonardo Sanhueza

TRADUCCIÓN AL INGLÉS_
Thomas C. Whitney

SUSCRIPCIÓN_
Yuriko Turu
revista180@udp.cl

DESPACHOS Y DISTRIBUCIÓN_
Ximena Ormazábal

CONTACTO_
revista180@udp.cl

IMPRESIÓN_
Salviati Impresores

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO_
Alejandro Aravena | Dany Berczeller | Milton Braga |
Gonzalo Castillo | Hernán Garfías | Bernardo Gómez-Pimienta |
Claudio Magrini | André Marx | Julián Naranjo | Rubén Otero |
Felipe Taborda | Andrés Téllez | Perfectos Dragones

Las tipografías utilizadas en el diseño de esta revista corresponden al proyecto Thesis del diseñador Luc(as) de Groot, que comprende las versiones The Sans, The Serif y The Mix, en sus diversas variables. En este número se ha utilizado especialmente la tipografía Yanantin del diseñador Francisco Fuentes.

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 389C (verde) y pantone 433C (gris).

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida, mediante cualquier sistema electrónico, mecánico, fotocopiado, grabación o recuperación o almacenamiento de información, sin la expresa autorización de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

EDITORIAL_ Mathias Klotz

Durante el año académico 2005, nuestra facultad ha privilegiado la difusión y el estudio del trabajo realizado por nuestras disciplinas en Latinoamérica, y en este número de 180 queremos profundizar en lo que fueron una serie de workshops, exposiciones o simples conferencias.

Respecto del arte, la arquitectura y el diseño, surgió el debate de si estas disciplinas debían llevar el adjetivo de “latinoamericanas” o si era más correcto que sólo hubiera una referencia geográfica al lugar de origen, refiriéndose a ellas como disciplinas “en Latinoamérica”.

Este debate surgió durante la intervención de Montserrat Palmer en el ciclo de “Arquitectura latinoamericana”, en que la panelista cuestionó el término.

Pienso que esta pregunta, de si existe o no la arquitectura latinoamericana, el arte latinoamericano o el diseño latinoamericano, es especialmente recurrente, ya que, pese a los innumerables congresos, publicaciones, seminarios, etc., hasta ahora no hay consenso sobre el tema, e incluso genera ciertas desmedidas pasiones.

Tal vez la respuesta no es la misma para las tres disciplinas, o tal vez ni siquiera importa la respuesta.

Sería interesante preguntarse luego de esto, qué sentido tiene que la respuesta sea o no afirmativa, y cuántas acaloradas discusiones al respecto se han generado.

Mencionando únicamente la disciplina en que me desenvuelvo, es decir la arquitectura, pienso que objetivamente no existe la arquitectura latinoamericana, sino únicamente la arquitectura hecha en tal o cual contexto. Creo que sin duda lo local condiciona la obra y no es lo mismo proyectar o construir en medio de una ciudad que en medio de un contexto natural. Tampoco es lo mismo construir bajo unos requerimientos climáticos u otros, o con una determinada tecnología u otra.

Por otra parte, hay que considerar que, incluso en un mismo lugar y con un mismo programa, las condicionantes del presupuesto, la normativa y las aspiraciones del cliente determinan el resultado mucho más que si la obra está hecha en una determinada latitud u otra. También hay que tener en cuenta al profesional y la manera en que éste tiñe el producto de su trabajo por sus propias inquietudes.

Pienso en arquitectos como Bonet, que realiza obras en Sudamérica y Europa a un mismo tiempo, y que estas obras tienen fuerte carga de elementos locales en ambos casos.

¿Habría por esto que catalogar a Bonet en unos casos como arquitecto latinoamericano y en otros como arquitecto español?

Creo que la arquitectura, el arte y el diseño son uno solo, y que, al igual que en el caso del vino, la denominación de origen da cuenta de ciertas particularidades, pero en ningún caso estamos hablando de otro producto: así como no se puede hablar de vino Latinoamericano, tampoco corresponde un término tan vago y extenso a nuestras disciplinas.

During the 2005 academic year, our department has prioritized the diffusion and study of the work of our colleagues in Latin America. In this edition of Revista 180, we want to expound upon the series of workshops, exhibitions and simple conferences we have held.

With respect to art, architecture and design, a debate arose whether these disciplines should be qualified as “Latin American”, or whether it was more appropriate simply to make a geographical reference to their place of origin, adding “in Latin America” following each term.

This debate grew out of a speech given by Montserrat Palmer in the “Latin American Architecture” conference series, when the panelist questioned the series’ title.

I believe that this question about whether or not Latin American Architecture, Latin American Art or Latin American Design exists is particularly recurrent-innumerable conferences, publications, seminars and meetings have been able to reach any consensus and the issue has a tendency to inspire impassioned debate.

Perhaps the answer is not the same for all three disciplines, or perhaps the answer does not matter at all.

It would be interesting, after asking this question, to examine what would be the meaning of a positive or negative answer, and to look at the countless heated discussions that have been generated by this question.

Referring objectively only to the field of architecture in which I work, I believe that there is no such thing as “Latin American Architecture”, but rather that all architecture is made within a particular context. I believe that local factors undoubtedly influence and condition a project – it is not the same thing to plan and build in the middle of a city, as it is to do so within a natural context. There are also climatic, technological, and other requirements, which vary from place to place.

If we think for a moment that, even in the same location and with the same plan, factors such as budget, legal regulations and client expectations determine the result to a much greater extent than the geographic location of the project. We also have to take the professional into account, and consider how personal biases may influence his or her work. Think about architects like Antonio Bonet, who designed projects in South America and Europe at the same time. All of the constructions, on both sides of the Atlantic, contain extensive local influences.

Do we have to catalogue Bonet as a Latin American architect in some cases and a Spanish architect in others? I believe that architecture, art and design are the same worldwide. It is like with wine; a vintage’s region of origin gives the wine particular characteristics but it remains the same product regardless of where the vineyard is located. Just as it is not possible to talk about Latin American wines, such a vague and broad term should not be used when talking about our discipline. 180

EL DISEÑO EN LATINOAMÉRICA

¿qué es ser un diseñador en esta parte del mundo?

[DESIGN IN LATIN AMERICA | WHAT DOES IT MEAN TO BE A DESIGNER IN THIS PART OF THE WORLD?]



Made

resumen_ ¿Cómo seguimos siendo diseñadores en Latinoamérica? ¿Debemos buscar las raíces de nuestras culturas o ceder al maremoto de la globalización? Diariamente nos enfrentamos a esas preguntas, que no tienen una respuesta única. Debemos, eso sí, sentirnos cada vez más latinoamericanos, buscando encontrar nuestras semejanzas y diferencias. Sólo así el resto del mundo nos reconocerá como un continente creativo y efervescente, con una cultura y una productividad que no cesan de sorprender.

palabras clave_ cultura latinoamericana | diseño brasileño | globalización.

Todos nosotros, diseñadores latinoamericanos, con frecuencia nos ponemos a pensar en cómo serían de diferentes las cosas en caso de que hubiésemos nacido en alguno de los llamados países del Primer Mundo: específicamente, en Estados Unidos o Inglaterra, aunque también puede ser en Holanda.

Tenemos un asunto mal resuelto de aceptación, difusión y reconocimiento internacional de nuestros trabajos, ideas y profesionalismo. Nuestro conformismo en relación a ello está atado a nuestra manera de actuar y pensar, y ha sido cultivado, desde los tiempos de la colonización religiosa y política de nuestros territorios, con la “culpa cristiana” pasando de generación en generación. Además, sufrimos la tradicional falta de oportunidades que los medios del Primer Mundo insisten en no concedernos. No hay espacio en las noticias internacionales para nada que no sean nuestras tragedias o escándalos. Allí sí podemos vernos publicados, casi siempre de manera concienzudamente errónea o exagerada.

Las denominaciones “países del Primer Mundo” y “países del Tercer Mundo” siempre me parecieron definiciones estereotipadas y creadas por los propios países del Primer Mundo, para autovalorarse, algo que hacen muy bien. Veamos: no existen “países del Segundo Mundo”, pues se salta directamente del Primer Mundo al Tercer Mundo, sin escalas. Este padrón bastante inferior de jerarquía con que fuimos clasificados les da a ellos la euforia inmediata de la superioridad: “¡Somos incontestablemente el Primer Mundo!”

Para que este concepto quede claro, el mismo criterio de definición, y consecuentemente de interiorización, sucede con el término “sexo frágil”, comúnmente aplicado a las mujeres. Es evidente que éste no fue una expresión creada por una mujer, sino por un hombre.

Toda mujer sabe la fuerza y la dureza que se necesita para ser, justamente, una mujer. Cualquier “ser frágil” sucumbiría en minutos a las exigencias de ese cargo, por pequeña que fuesen tales exigencias: Una tensión premenstrual, una menstruación en sí, la necesidad de una visita regular al ginecólogo, un asedio masculino casi siempre desagradable e intermitente al caminar en las calles, para no citar los cuidados, incomodidades y medidas necesarias para embarazo o un parto. O sea, ningún hombre aguantaría ni siquiera por cinco minutos la incomodidad de la simple y biológica menstruación.

Conscientes de la fuerza de la mujer, los hombres introdujeron el “sexo frágil” para, precisamente, disminuir y menospreciar a sus pares femeninos y darse, a sí mismos, la falsa impresión de superioridad. Es un hecho que ninguna sociedad sobrevive sin la existencia de un chivo expiatorio. La necesidad funcional y psicológica que ello acarrea a sus usuarios es notable. Necesitamos siempre de algo más chico, peor, inferior y mediocre; algo que sea siempre menos que nosotros, para mantener nuestra posición intacta en el estrato que hemos elegido.

Nunca hacemos bromas sobre nosotros mismos, pero sí sobre los demás.



abstract_ How should we continue as Latin American designers? Should we search for the roots of our cultures or cede to the tsunami of globalization? We confront these questions on a daily basis, and no single answer exists. What is clear, though, is that we should feel more Latin American as we try to find our similarities and differences. Only in this way will the rest of world come to recognize us as a creative and vibrant continent that has a culture and productivity that never stop surprising.

keywords_ latinamerican culture | brasilian design | globalization.

El diseño de América Latina está relacionado con ello. No somos, necesariamente, ni mejores ni peores que nuestros pares internacionales. No estoy refiriéndome a los genios, que además de existir (y ser pocos) no forman parte de las estadísticas profesionales: me refiero al trivial día a día, a lo común. En lo trivial podemos hablar de igual a igual. Tenemos algunos genios también, pero eso no cuenta.

“Hacer diseño” en este continente sufre la incompreensión generalizada. A pesar de ser actualmente una actividad que cumplió, en la mayoría de los países, 40 años de existencia, es común encontrar dificultades para explicar alguna definición de lo que hacemos a personas que si siquiera escucharon hablar de esta profesión. Sí, hacemos diseño, y éste está en todas partes: casa, auto, leche, anteojos, libro, televisor, video, zapato, publicidad, vino, queso. Pero como lo ven siempre, empiezan a no verlo nunca. Cuanto mejor el diseño, más invisible se torna, lo que nos torna invisibles a nosotros también.

Y somos invisibles dentro y fuera de nuestros países. Por ejemplo, si por casualidad hacemos un trabajo de diseño espectacular para la carátula de un compact disc de un conjunto de rock local, que además tenga repercusión nacional, lo máximo que nos puede suceder es que otros conjuntos locales nos inviten a crear sus próximas carátulas, lo cual es excelente. Pero, si los medios internos no están a favor, las posibilidades de que esto suceda son mínimas. Si este ejemplo fuera aplicado a una situación igual en Estados Unidos, la historia sería completamente otra. El conjunto de rock ni siquiera necesita ser muy conocido, le basta ser medianamente escuchado en las radios. Habiendo realizado un trabajo espectacular en la carátula, el trabajo y el nombre del diseñador serán inmediatamente conocidos y celebrados en todas partes del mundo,

inclusive aquí, en Latinoamérica. De un día para otro, él estará haciendo trabajos en diversos lugares, principalmente en Japón, que es un megaconsumidor de todo lo que es producido en los países occidentales del Primer Mundo, remunerando muy bien por ello. No existe un equilibrio, ni siquiera un interés de saber lo que se hace en otras partes del mundo. Para romper esta barrera se necesita de un enorme apoyo de los medios internacionales, además de un poco de suerte.

Este texto no se trata de una queja o de una reivindicación de derechos iguales, algo que el mundo capitalista y laboral jamás practicó. Se trata, eso sí, de la constatación de que existe un tratamiento diferenciado real, y ello puede servir como una gran alerta para nosotros, en Latinoamérica y el Caribe. Tenemos que aprender a mirar hacia nosotros mismos y tratar de conocernos cada vez mejor. Sólo tenemos algo que ganar con ello: tenemos el mismo tipo de caos urbano, la misma diferencia social alarmante, la misma cultura explosiva e intensa en las calles, en las ciudades y en los campos, las mismas crisis políticas eternas, la misma violencia aliada a un pasado riquísimo de historias, la misma sensación de distancia del resto del mundo. Conociéndonos mejor nos fortalecemos, nos tornamos más seguros y conscientes de aquello que realmente somos. No puede haber espacio para preconceptos o chivos expiatorios en ese conocimiento mutuo. Hay maneras de cambiar esta eterna posición radical y folclórica con que el mundo insiste en mirarnos. Somos todos iguales, andamos de la misma manera por las calles, tenemos la misma visión del mundo y, lo que es mejor, sabemos perfectamente ser lo que ellos esperan que seamos —o sea, ser ellos— y a pesar de ellos preferimos ser nosotros. Y esa es la gran diferencia de Latinoamérica. 180

FELIPE TABORDA_ Diseñador gráfico brasileño, graduado en la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro. Estudió cine y fotografía en el London International Film School (Inglaterra), communication arts en el New York Institute of Technology, y diseño gráfico en la School of Visual Arts (Estados Unidos). Es catedrático de la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro.

Desde 1990 tiene su propio estudio y trabaja principalmente en el área cultural, editorial y fonográfica. Ha tenido a su cargo proyectos como la coordinación y edición de “Brasil Diseño”, un número especial de la revista americana Print, y la idealización y curatoria del evento “30 carteles para el medio ambiente y el desarrollo”, durante la Eco’92 de Rio de Janeiro. Ha sido director de arte y responsable conceptual del libro y la exposición Paisajes particulares. Ha tenido a su cargo la conceptualización y curatoria de “A imagem do som” (La imagen del sonido), un proyecto que rinde homenaje a los principales compositores brasileños a través de la creación visual de artistas contemporáneos.

Es el único diseñador latinoamericano invitado por la editorial Taschen, una de las más prestigiosas del mundo, a participar en la publicación “Graphic Design for the 21st Century: 100 of the World’s Best Graphic Designers” (Diseño gráfico para el siglo XXI: 100 de los mejores diseñadores gráficos del mundo); y también “World Graphic Design”, editado por Merrell Publishers (Inglaterra).

Brazilian graphic designer who earned his degree from the Catholic University of Rio de Janeiro (PUC/RJ). He was a student of film studies and photography at the London International Film School and of Communication Arts at the New York Institute of Technology before obtaining a degree in Graphic Design from the School of Visual Arts in the United States.

He has been a professor at the University of Rio de Janeiro since 1990 and also has his own firm, which specializes in the cultural, editorial and phonographic fields. He has been in charge of projects including the coordination and editing of “Brazil Designs”, a special edition of the American magazine Print. He was also in charge of concept and served as curator for the 30 Signs for the Environment and Development event held during the Eco’92 event in Rio de Janeiro. He was artistic director and concept coordinator for the book and exhibition, Private Journeys. He was also in charge of concept and served as curator for “A Imagem do Som” (The Image of Sound), a project that paid homage to prominent Brazilian composers through the visual creations of contemporary artists.

Taborda was the only Latin American designer invited by the publishing house Taschen to participate in the book, “Graphic Design for the 21st Century: 100 of the World’s Best Graphic Designers”, and “World Graphic Design”, published by Merrell Publishers of Great Britain.

PARAISÓPOLIS: la materialización de la ciudadanía

[PARAISÓPOLIS | MATERIALIZING CITIZENSHIP]



resumen_ La reurbanización de la favela Paraisópolis representa uno de los más ambiciosos programas de la Prefectura de Sao Paulo. El proyecto, iniciado en 2004, prevé la mejora de las condiciones socioambientales de uno de los mayores asentamientos informales de la ciudad, con una población estimada de 82.000 habitantes.

Implantado sobre una topografía con declividades que llegan al 35%, con presencia de varios cursos de agua, este conglomerado de construcciones de uno a tres niveles está, paradójicamente, localizado en el borde de una de las zonas más valorizadas de la ciudad: el barrio de Morumbí.

La urbanización propuesta supone fundamentalmente crear condiciones de ciudadanía para esa población a través de la mejora de las calidades espaciales del área. Supone además, asegurar las necesarias conexiones entre el barrio y las áreas vecinas que aseguren su real integración física y social.

La propuesta es específica y consiste en la introducción ponderada de una nueva estructura que se intersecta a la existente, estableciendo un contrapunto que simultáneamente valoriza, estimula y da sentido a una nueva morfología, sin destruir la que ya existe. Esa nueva estructura está compuesta por varias soluciones tipológicas que leen la situación geográfica y morfológica del lugar y crean relaciones inusitadas, diferentes de las configuraciones frecuentemente utilizadas en habitación popular.

palabras claves_ favela | urbanización | proyecto urbano | infraestructura urbana | habitación de interés social.

LA FAVELA PARAISÓPOLIS_ La ciudad de Sao Paulo tiene casi un millón y medio de sus habitantes morando en “favelas” y aproximadamente dos millones en urbanizaciones irregulares. Desde los años setenta éstas son las áreas del territorio metropolitano con mayor dinámica y crecimiento, por lo que la informalidad y la irregularidad han dejado de ser la excepción para constituirse en la regla. A pesar de la insistencia de considerar la pobreza urbana como bolsones de excepción en la ciudad, hoy la realidad nos muestra que el crecimiento de las áreas informales supera largamente el de las áreas formales, fenómeno que se repite en la mayoría de las metrópolis de América del Sur y Central.

Paraisópolis, el mayor de estos conglomerados de viviendas irregulares de la ciudad, tiene una población de 82.000 habitantes, 46.000 de los cuales son menores de 14 años. Implantado sobre una topografía con declives que llegan al 35% y con presencia de varios cursos de agua, este conglomerado de construcciones de uno a tres niveles está, paradójicamente, localizado en el borde de una de las zonas más valorizadas de la ciudad: el barrio de Morumbí.

Localizado al sureste del río Pinheiros, Morumbí es uno de los barrios más exclusivos de la ciudad de Sao Paulo. En él coexisten grandes casas particulares, condominios cerrados de lujo con sofisticados sistemas de seguridad, edificios de apartamentos de alto padrón con cuidados parques y la sede del gobierno estadual. En pleno Morumbí, de lado de alguna de estas construcciones, está uno de los mayores asentamientos irregulares de la ciudad, la favela de Paraisópolis.

Morumbí/Paraisópolis es una caricatura de Sao Paulo, de Brasil, y de América en términos más generales. Es el paradigma de la ciudad dual, de dos situaciones que coexisten, que colindan pero que se ignoran mutuamente, aun sabiendo que una depende de la otra. Es la violencia producto de aberrantes desigualdades socioeconómicas.

La favela es leída como un tejido “extraño” localizado en la ciudad. En parte esto es así debido no solamente a su característica morfológica particular sino también a la inexistencia de elementos de conexión franca entre ella y su entorno, producto del ensimismamiento de sus moradores y de su negación por parte de sus vecinos.

Pero el problema que más preocupa a políticos y organizaciones sociales es la presencia de construcciones con alto riesgo de derrumbe. Algunas por estar ubicadas en zonas con declives de terreno mayores del 25% o en áreas de inundación. Otras por estar construidas con materiales de desechos, en general localizadas en áreas de riesgo o en el interior de las manzanas, rectángulos de 100 x 200 metros con bordes relativamente urbanizados y pasajes de ancho insuficiente y en general sin continuidad.

LA CONSTRUCCIÓN DE HABITACIÓN DE INTERÉS SOCIAL COMO CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD_ La habitación de interés social no es un problema de cantidad, ni de costo, ni de tecnología; su problemática se resume en **cómo construir ciudad.**

Es cada vez más común la ayuda internacional para atender este problema. No obstante ello,

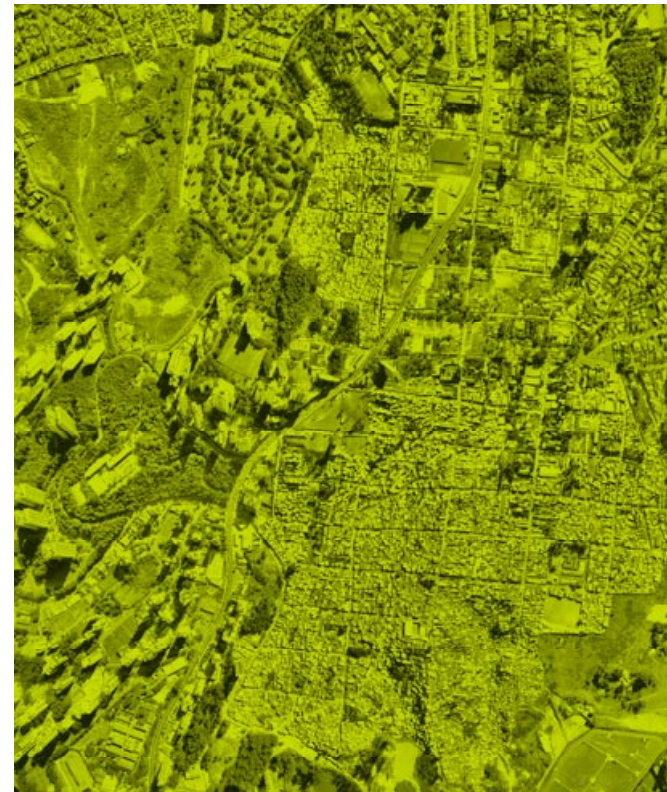
abstract_ The redevelopment of the Paraisópolis favela, or slum, represents one of the most ambitious programs of the Sao Paulo city government. The project, begun in 2004, intends to improve socioeconomic conditions in one of the city's largest informal squatters communities, with a population estimated at 82,000.

Built on inclined topography with slopes reaching 35 degrees, with various waterways throughout the area, Paraisópolis is located on the border of one of the most highly-valued areas of the city, the Morumbi neighborhood.

The fundamental purpose of the proposed redevelopment is to create civil conditions for the population through improving the spatial quality of the area. Furthermore, it aims at strengthening the necessary connections between the neighborhood and the neighboring areas in order to ensure its real physical and social integration.

The proposal is specific and consists of introducing a new structure to intersect with the currently existing infrastructure. The new structure would establish a counterpoint that simultaneously values, stimulates and gives meaning to a new morphology without disrupting the existing structure. The new structure is composed of various typological solutions that reflect the geographic and morphologic situation of the place and create unusual relations that differ from the configurations normally used in subsidized housing.

keywords_ favela/slum | redevelopment | urban project | urban infrastructure | subsidized housing.



en casi todos los casos se ha caído en un equívoco que confunde pacto social con proyecto urbano. Proporcionar agua y saneamiento, asfaltar calles y remover poblaciones que ocupan áreas de riesgo ambiental—sea por inundación o por derrumbe—es simplemente cumplir con un pacto social.

Urbanizar supone, además, crear condiciones de ciudadanía para esa población, e implica mejorar las calidades espaciales de esas áreas. Crear espacios urbanos calificados, nuevas construcciones de calidad. En otras palabras: ordenar, con el mismo esmero y las mismas exigencias de calidad que en cualquier otro programa arquitectónico.

La metodología que utilizamos para definir las directrices de trabajo fue la de formular una hipótesis de ciudad deseable para esta área específica, y generar un modelo a partir de la geografía y de la cultura del propio lugar. Se trata de establecer un diseño definido, base para el reconocimiento indudable de un territorio, que elimine rupturas, establezca escalas apropiadas y solidarias con el contexto, pero sin literalidades, ni modelos apriorísticos.

Este raciocinio no busca una arquitectura contextual, donde los proyectos imitan o se inspiran en las imágenes resultantes de la miseria como paradigma a ser respetado. Iconizar los productos de la pobreza no debe ser un modelo válido de acción.

Para el caso específico de las favelas es difícil descubrir las acciones propias e impropias de estas configuraciones; es tal vez más difícil

encontrar padrones y reglas detrás de esta compleja realidad. Sin embargo, podemos intuir que existen lógicas en las configuraciones de ocupación, resultantes de la superposición de la transposición cultural traída de los lugares de origen y de la construcción de la nueva estructura social; universo del cual tenemos que identificar los valores y minimizar las patologías.

El proyecto de **restitución de urbanidad**, no se basa en la imposición de un modelo preestablecido. La propuesta es específica y consiste en la introducción ponderada de una nueva estructura que se intersecta con la existente, estableciendo un contrapunto que simultáneamente valoriza, estimula y da sentido a una nueva morfología, sin destruir la que ya existe. Esa nueva estructura está compuesta por varias soluciones tipológicas que leen la situación geográfica y morfológica del lugar y crean relaciones inusitadas, diferentes de las configuraciones maniqueístas frecuentemente utilizadas.

LA INCIDENCIA DE LA GEOGRAFÍA_ ¿Cómo transformar y calificar las áreas de ocupación espontánea dentro de un contexto urbano consolidado? En estos casos la geografía define invariablemente la forma de las ocupaciones urbanas, en contraposición con la ciudad de las leyes de Indias, donde la trama ortogonal invariablemente se superpone a la geografía. El reconocimiento de esta lectura contribuye a la reconstrucción de la ciudadanía favoreciendo la apropiación e incorporación social y del sentido del lugar. El proyecto elaborado acentúa los valles, que se transforman en los ejes visibles del conjunto, ejes a

escala del sector que aspiran constituirse en centro de animación barrial apelando a una ocupación con fuerte presencia comercial.

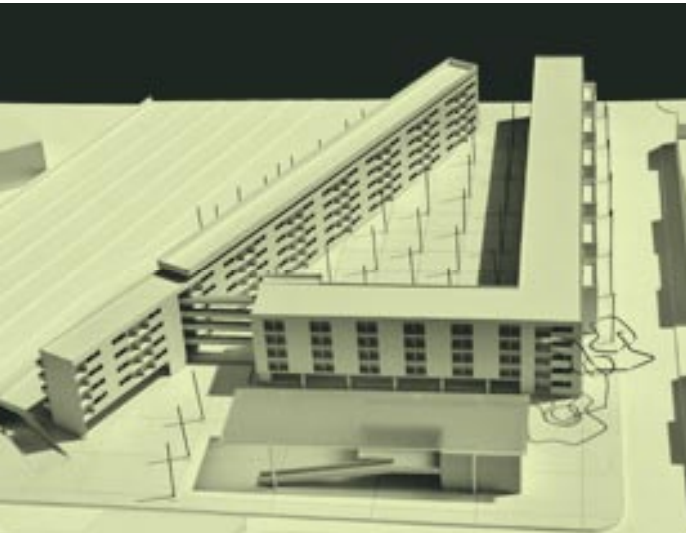
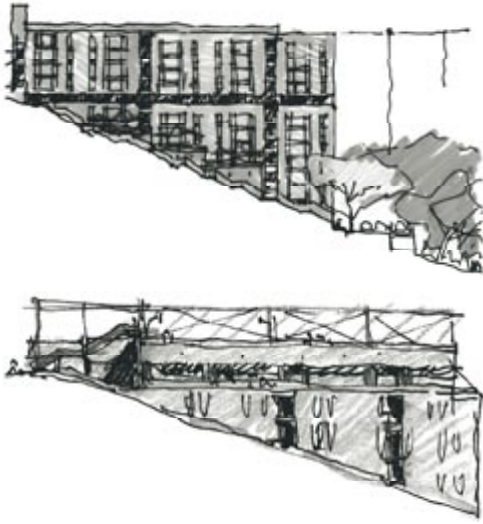
LOS VALORES SOCIALES_ Los valores de intimidad, lazos familiares, cultura original, estructuras de vecindad, son elementos a reconocer y recolocar sobre el soporte de la nueva morfología.

Observamos que existe un proceso de maduración de estos agrupamientos urbanos, un proceso lento que, bien o mal, consolida esa morfología, que al final representa un esfuerzo real y considerable por parte de esas personas en establecer y consolidar sus moradias.

Evitamos el razonamiento que asocia pobreza con colores, como un “jardín de infantes”; un modo grosero de corregir otros valores epidérmicos de arquitectura con la nefasta consecuencia de estigmatizar sus habitantes.

En los casos de inserción de nuevos trazados y nuevas construcciones, se interpreta con ponderación el legado cultural existente, estableciendo nuevos conceptos que definimos como arquitectura solidaria, urbanamente activa: solidaria, respecto a las construcciones vecinas ya consolidadas, y urbanamente activa, porque la intención es clara en cuanto a obtener una calificación e identidad apropiada y definida en cada sector de la intervención.

Existe transformación sin destrucción; la propuesta no es una sustitución de la condición actual, con excepción de las áreas de riesgo por derrumbe



o inundación. El proyecto consiste en un proceso de restitución de la urbanidad, a través de la introducción ponderada de una nueva forma urbana.

EL PROBLEMA LEGAL_ Si se exceptúan los cursos de agua —por legislación de propiedad pública— prácticamente toda la favela está implantada sobre terrenos particulares. El proceso de ocupación obviamente no respetó la base predial precedente, generándose situaciones en las cuales en un terreno original fue implantado un conjunto de moradias o grupos de viviendas que directamente no respetaron los trazados originales.

Las figuras legislativas actualmente vigentes —compra, expropiación— no permiten resolver el problema, fundamentalmente como consecuencia de los desajustes catastrales.

Esta condición da lugar a situaciones muy complejas desde el punto de vista del derecho, debido al desajuste entre propiedad y uso efectivo de la tierra, y desde el punto de vista social, en la medida en que esta situación genera incertidumbres sobre el futuro de las inversiones ya realizadas.

Es necesario crear nuevas figuras normativas que puedan ajustarse a estas nuevas prácticas sociales y permitan la realización de un pacto entre propietarios y poseedores que habilite la transferencia de la propiedad de la tierra a estos últimos. El proyecto apuesta a una solución negociada entre poder público, dueños de la tierra y moradores, para que, a través de un acuerdo concertado, la pertenencia de la tierra pase a manos de quienes

la habitan, respetando los derechos de los dueños originales. En este proceso la Prefectura tendría el papel de garante de la operación.

OPERACIONES DE PROYECTO_ DEFINICIÓN FÍSICA DE LOS FONDOS DE VALLE_ El curso de agua Antonico aparece como una diagonal a la malla cartesiana impuesta. Esta aparente regularidad de implantación es acentuada con un diseño extremo (una vía rectilínea), transformándose en una tensión de valor urbano que coincidirá con una centralidad. Las remociones necesarias serán sustituidas por nuevas construcciones para habitación, servicios y comercios. Sobre el curso de agua Brejo, las remociones darán lugar a un parque que estará en continuidad con la reserva vecina. La avenida colectora propuesta determina el límite este del parque con construcciones nuevas para uso habitacional, comercial y de servicios, estableciendo así una segunda centralidad. Acciones:

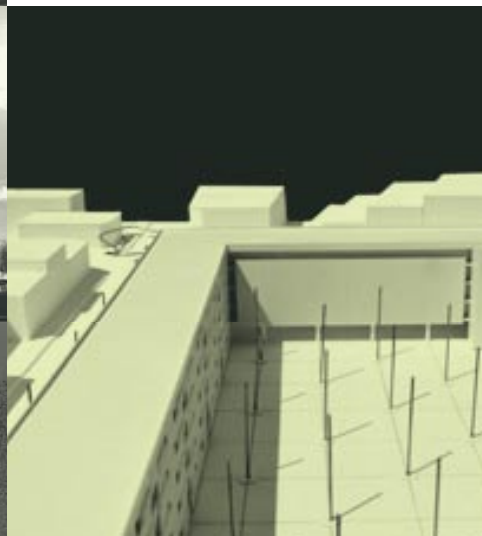
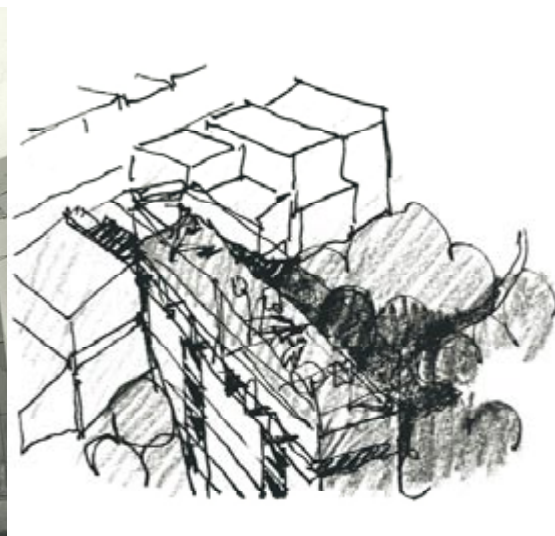
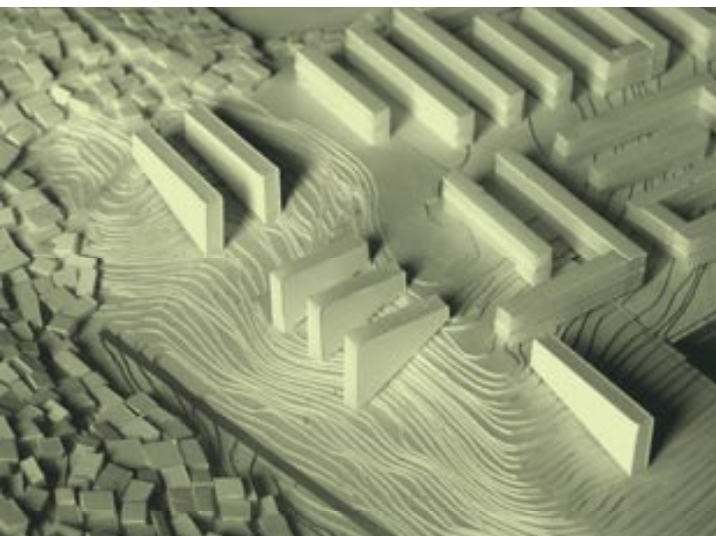
- > Apertura de diagonales siguiendo la traza de los fondos de valle.
- > Canalización de los cursos de agua
- > Remociones de las construcciones en áreas de riesgo.
- > Promoción de actividades mixtas en los fondos de valle.

REDEFINICIÓN DE LA MALLA VIARIA_ A partir de la definición de las centralidades y las acciones de remoción, el viario que las integra estará conectado con

una gran visibilidad con las estructuras viarias transversales y las colectoras. La malla existente estará ahora conectada con esas diagonales que se establecen como estructuradoras y distribuidoras internas. En torno a las áreas con gran declividad, unas calles perimetrales básicamente horizontales actuarán como vías de acceso, permitiendo así una movilidad interna más adecuada.

PERMEABILIZACIÓN DEL ÁREA CENTRAL_ Las áreas que no están afectadas por problemas derivados de la topografía, presentan en muchos casos problemas de hacinamiento y falta de adecuada conexión con la trama urbana principal, producto de un trazado urbano inadecuado y un sistema viario insuficiente: pasajes peatonales sin continuidad, que no tienen el ancho suficiente para albergar infraestructuras. Se constata, no obstante, que las unidades frentistas al sistema viario principal presentan calidades muy superiores a las localizadas en el centro de las cuadras, por lo que se apuesta al poder inductor que representa el espacio público. Se optó por crear nuevos accesos al interior de las manzanas a fin de multiplicar el contacto de sus centros con los espacios públicos, estableciendo un compromiso social que inducirá una autotransformación del área. Acciones:

- > Eliminación de los pasajes peatonales en “cul de sac”.
- > Apertura de plazas públicas en las manzanas en el área central.



NUEVAS EDIFICACIONES PARA HABITACIÓN_ Las acciones derivadas de las estrategias anteriores representan un total de remociones de domicilios existentes del orden del 15%. Esto supone que el proyecto debe contemplar la provisión de aproximadamente 3.000 nuevas habitaciones que, respetando las aspiraciones de los moradores, deberán localizarse en el área. Fue descartada la posibilidad de utilizar los modelos de habitación popular utilizados habitualmente por la administración pública, ya que no presentaban aptitudes para responder a las exigencias que el proyecto urbano impone a la arquitectura. Se desarrollaron cuatro grupos de tipologías edificatorias para responder a otras tantas condicionantes de implantación:

- > Edificios para el área central.
- > Edificios para las áreas con alta declividad.
- > Edificios para los fondos de valle.
- > Edificios para los bordes.

CODA_ El proyecto en vía de implantación no es consecuencia de índices, ni de la mera observancia de las legislaciones urbanas; ni siquiera es un reflejo de una directriz de diagnóstico. La propuesta es muchas veces opuesta a los resultados esperados, porque intenta dar un salto interpretativo que no parte de datos, sino del cuestionamiento de esos mismos datos.

A diferencia de los proyectos urbanos tradicionales localizados en áreas “formales”, aquí jamás sería

posible lograr la ordenación a partir de una legislación normativa. En este caso se obtendrá por la presencia de operaciones de proyecto estructuradoras.

Las calles que vinculan el área con el resto del tejido urbano, los paseos en los fondos de valle, y los nuevos conjuntos de vivienda son los elementos que darán un nuevo orden a ese sector urbano a la vez que lo integran, como un barrio más, al tejido de la ciudad.

Es paradójico que un país como Brasil, que tiene tantas urgencias habitacionales, posiblemente con una de las mayores aceleraciones en la formación de los territorios urbanos en las últimas décadas, tenga tan pocos ejemplos destacados en esta materia.

Resulta interesante, no obstante, observar que las escuelas de arquitectura últimamente están dando más interés a este tema. Esto demuestra una reciente concientización de la academia que puede suponer un extraordinario conocimiento futuro sobre el mismo, sumado a una permanente calificación de los técnicos municipales que reasumen una postura de responsabilidad crítica y una valorización de los proyectos por sus calidades intrínsecas.

En fin, nos cabe a nosotros, profesionales, la responsabilidad de la coherencia del discurso transformador y sus respuestas físicas, o sea, **hacer del proyecto el propio discurso.** 180

RUBÉN OTERO_ Arquitecto formado en 1983 en la Universidad de Montevideo. Actualmente cursa doctorado en la Universidad Politécnica de Catalunya. Es profesor titular de proyectos desde 1994 y fue Decano de la Facultad de Arquitectura de Montevideo de 1997 a 2001. Fue Co-Director del anteproyecto del Plan de Ordenamiento Territorial de Montevideo, actualmente en vigor. Entre otros premios, obtuvo el primer premio ex-aequo en la Bienal de Quito en 2002, silver medal en la Bienal de Miami y el primer premio en la Bienal de San Pablo en 2003.

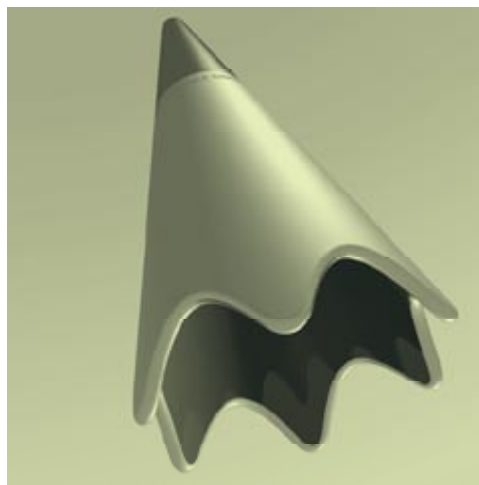
Architect graduated in 1983 from the University of Montevideo. He is currently pursuing his doctorate from the Technical University of Catalonia. He has been a professor of projects since 1994 and was dean of the Montevideo School of Architecture from 1997 to 2001. He was co-director of the Montevideo Territorial Organization Plan pre-project, which is ongoing. Included among his honors are the ex-aequo first prize at the Quito Biennial in 2002, silver medal at the Miami Biennial and first prize at the Sao Paulo Biennial in 2003.

> FICHA TÉCNICA/TECHNICAL DATA

AUTOR/AUTHOR_ CONSORCIO HAGAPLAN/SONDOTÉCNICA CONSULTORES + VIGLIECCA ASOCIADOS
 MANDANTE/CLIENT_ PREFEITURA DE LA CIUDAD DE SAO PAULO (ADMINISTRACIÓN 2000-2004)
 EQUIPO/TEAM_ RONALD FIEDLER | THAISA FROES | RUBÉN OTERO | LUCIENE QUEL | NELI SHIMIZU | HÉCTOR VIGLIECCA
 AÑO/YEAR_ 2004

DISEÑANDO AL SUR DE ESTADOS UNIDOS

[DESIGNING SOUTH OF THE UNITED STATES]



resumen_ La globalización como una realidad irreversible de un complejo proceso de desarrollo, repercute en el ámbito de lo económico y de las tecnologías, y amenaza para algunos la identidad local. En el campo del diseño, esto, lejos de ser una amenaza, debe ser aprovechado para integrar una particular identidad en el concierto global.

La globalización en abstracto no es ni buena ni mala, se trata simplemente de la última fase de desarrollo de la sociedad internacional, y los diseñadores deben apurar el paso y reafirmar la identidad local para crecer como país integrado al mundo.

palabras clave_ globalización | identidad local | sociedad.

Reflexionar sobre el diseño en Latinoamérica exige, ineludiblemente, preguntarse sobre la globalización y sus enormes efectos en aspectos centrales y muy sensibles para nuestra profesión, como la identidad cultural de nuestros pueblos y su desarrollo económico.

La globalización no es sólo un proceso económico. El fenómeno incluye, entre otras cosas, irrupción de nuevas tecnologías, efectos culturales a escalas insospechadas, extraterritorialidad de la justicia, nuevas formas de comunicación y, con ello y por transitividad, nuevos desafíos para el diseño.

De ahí entonces que los diseñadores, más que otros profesionales, nos estemos preguntando permanentemente, en cuanto seminario o congreso en que nos toca participar, sobre este tópico y, particularmente, sobre las amenazas que la globalización nos plantea.

DISEÑADORES AMENAZADOS_ Una visión, oscura por cierto, que parece encontrar muchos adeptos entre los diseñadores latinoamericanos y de otros países que se sienten desventajados o amenazados por el modelo, es el enfoque que plantea que estaríamos ante una globalización no cosmopolita y unilateral, producto de una estrategia de internacionalización planetaria, sin alternativas, del modelo económico dominante en el primer mundo, con apocalípticas consecuencias para nuestras culturas: desmantelamiento de los sistemas de símbolos e imaginarios locales, hibridación, debilitamiento o desaparición de identidades culturales, etcétera.

En consecuencia, se nos advierte que no sólo se trataría de una evolución natural e irreversible del proceso de consolidación del sistema neoliberal, sino que esto vendría asociado a un bien montado y siniestro proyecto político. De lo anterior no estoy tan seguro. Más bien, me niego a aceptarlo.

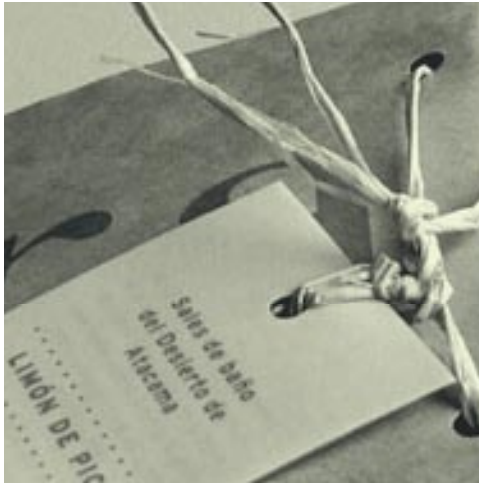
Soy, eso sí, de los que cree que la dinámica del proceso de globalización está determinada, sin lugar a dudas, por el carácter desigual de los actores participantes, ya que en su evolución ejercen una influencia preponderante los gobiernos de los países desarrollados, así como las empresas transnacionales y, en una medida mucho menor, los gobiernos de los países en desarrollo y las organizaciones de la sociedad civil.

Sin embargo, esta medalla tiene otra cara, que no es precisamente la de la defensa cerrada del fenómeno (o estrategia) de la globalización, sino la que postula que la globalización en abstracto no es ni buena ni mala. Se trata “simplemente” de la última fase de desarrollo de la sociedad internacional. Como lo dijo Kofi Annan, secretario general de la ONU, “la globalización es un tren de alta velocidad: sólo se detiene allí donde los andenes están a su altura”.

¿Cuáles serían esos “andenes”, que habría que levantar para que el diseño sea capaz de responder a los desafíos que enfrentamos en Latinoamérica? Propongo tres:

- > Promover y articular políticas de estado e iniciativas público-privadas tendientes al desarrollo del diseño.
- > Integrar profesionales en espacios de colaboración conjunta a nivel local y regional.
- > Capacitar, fundamentalmente en dos temas: innovación y gestión de marcas.

Es ahí donde el esfuerzo de los diseñadores por salir de la periferia debiera estar centrado, y no en el estéril debate sobre las amenazas de una globalización que, percibo, no tiene marcha atrás.



abstract_ Globalization, an irreversible reality of a complex development process, has repercussions in the economy and technology and represents what some see as a threat to local identities. In the field of design, globalization is far from a threat and instead should be seized and used to integrate a specific identity into the global melting pot.

Globalization, in abstract terms, is neither good nor bad. It is simply the final phase of the development of international society, and designers should speed up this passage and reaffirm local identity so as to grow as a globally integrated country.

keywords_ globalization | local identity | society.

LA CRISIS DE IDENTIDAD Y OTRAS DISFUNCIONES_ Hoy las expresiones de las identidades locales están evidentemente amenazadas, por lo que deben ser protegidas y fortalecidas más que nunca, no en reacciones nacionalistas o xenófobas, como ocurre entre países vecinos, ni en un rescate nostálgico de un pasado precolombino, sino en recursos diferenciadores fundamentales para la inserción en el mundo de nuestros propios productos, tanto los económicos como los culturales.

Debemos, pues, parecer más que nunca lo que cada uno de nuestros pueblos es, porque ello, además de rendir beneficios para el imaginario colectivo, es una muy exitosa estrategia de posicionamiento.

La capitalización de las identidades locales es, precisamente, una oportunidad de la globalización, por cuanto hoy no sólo se han revalorizado los productos étnicos, la nobleza de lo auténtico, la originalidad y lo único, sino que, adicionalmente, el refuerzo de las identidades se utiliza, en muchos casos, como mecanismo de control ante una globalización incontrolada. El lema “preferir lo nuestro”, por ejemplo, es uno de esos refuerzos, siempre que sea producto de una oferta de valor de clase mundial y no de la tan penosa euforia chauvinista.

DISEÑO: LA OTRA BRECHA_ Los diseñadores de esta parte del mundo seguimos viendo con indisimulada envidia cómo se promueve el diseño en los países desarrollados. En estos momentos me preparo para asistir al congreso Era 2005 presentado por los tres grandes referentes del diseño mundial unidos: ICSID, ICOGRADA e IFI. El evento, organizado en esta oportunidad por 16 agrupaciones nórdicas de diseñadores, ha convocado a un congreso mundial que consideró actividades paralelas

en Noruega, Suecia y Finlandia, además de un cierre de sesiones en Dinamarca, todo gracias al apoyo decidido de los ministerios locales de Economía, Ciencia y Tecnología, más otras instituciones públicas y la empresa privada.

Asimismo, puede mencionarse que la inversión del estado coreano destinada al desarrollo del diseño alcanza los 40 millones de dólares anuales, mientras que China se prepara —a velocidades que ya no debieran sorprendernos— para dejar de ser sólo la fábrica más barata del mundo, desarrollando en adelante diseño propio y productos con mayor valor agregado.

En contraste con lo anterior, en Latinoamérica es evidente el déficit existente en medianas y pequeñas empresas, sobre todo en cuanto a la aplicación de diseño y estrategias de branding que permitan superar el enfoque puramente productivo de los industriales, logrando así una mayor competitividad y posicionando marcas (no productos) en los mercados internacionales. Además, la sensibilidad de las autoridades parece no estar en sintonía aún con la idea de tomar la iniciativa en lo que ha diseño se refiere.

Así las cosas, entonces, no nos queda otra opción a los diseñadores que apurar el tranco, aceptar el desafío y trabajar por levantar los andenes para que el tren de la globalización no nos pase por encima.

Asumamos, en consecuencia, el rol que nos corresponde en esto y adoptemos un papel más protagónico ampliando nuestro restringido circuito autorreferente, abriendo conversaciones con los industriales mediante propuestas de valor y desarrollando argumentos más convincentes frente a la autoridad. **180**

GONZALO CASTILLO_ Diseñador chileno titulado en 1982, Universidad Católica de Chile. En 1986 funda junto a tres profesionales Proyectos Corporativos Limitada, la cual se especializa en el desarrollo de asesorías y proyectos de infraestructura e identidad corporativa para empresas chilenas y extranjeras. Ha sido profesor titular en la Universidad Católica y Diego Portales, y a dictado charlas y seminarios. El año 2004 es elegido Presidente de la Asociación Chilena de Diseñadores, Qvid. Ha recibido numerosos premios y su trabajo ha sido publicado a nivel nacional e internacional.

Chilean designer and 1982 graduate of the Catholic University of Chile. In 1986, he and three others founded Proyectos Corporativos Ltda., which specializes in developing corporate consulting and infrastructure projects for companies in Chile and abroad. He has been a professor with the Catholic University and the Diego Portales University and has led conferences and seminars. In 2004, he was named president of the Chilean Association of Designers, Qvid. He has received many prizes and his work has been published in Chile and around the world.

PREMIOS CHILE DISEÑO 2005
SÍMBOLO DEL PREMIO (TROFEO)_ proyecto ganador, desarrollado por Roberto Concha y René Medel
CATEGORÍA MOBILIARIO_ Mauricio Leniz | Antonia Moreno
CATEGORÍA IDENTIDAD PAÍS_ Patricio Pozo | Nevenka Marcic
MÓDULO ITINERANTE DE EXPOSICIÓN_ proyecto ganador, desarrollado por alumnos de tercer año de la Universidad Diego Portales
CATEGORÍA EDITORIAL_ Juan Pablo Rioseco | Constanza Gaggero



resumen_ En América Latina 200 millones de personas necesitan vivienda y, en Chile, 2.5 millones. En general, se sabe cómo generar cobertura para este problema. El tema es saber si, por el mismo dinero, sin sacrificar cantidad, podemos tener calidad.

Por calidad entendemos una vivienda social capaz de aumentar su valor en el tiempo. Hay que entender que la vivienda no es un gasto, sino una inversión social. La casa es la ayuda más importante que una familia pobre va a recibir del Estado en toda su vida (y por única vez). Esa ayuda debiera no sólo satisfacer la necesidad de techo, sino funcionar como un piso desde el cual esa familia pueda abandonar la pobreza.

En **ELEMENTAL** identificamos un conjunto de variables de diseño arquitectónico que debieran permitir que una vivienda social aumente de valor en el tiempo.

En la Quinta Monroy de Iquique pusimos en práctica este conjunto de variables, usando el subsidio de 300 UF (US\$7.500), con el que había que comprar el terreno, urbanizar y hacer las casas propiamente tales.

Como Iquique era un caso particular, quisimos enfrentar distintas condiciones geográficas, climáticas y sociales e ideamos un concurso mundial para hacer 7 proyectos a lo largo de Chile, para otras 1000 viviendas. Recibimos 700 proyectos de todo el mundo. Seleccionamos los 7 mejores, que fueron aprobados por las familias y por los municipios, se obtuvieron los subsidios que el gobierno entrega y se licitaron a empresas constructoras. En 2005 se inició su construcción.

palabras clave_ vivienda | Elemental | inversión | Quinta Monroy | arquitectura.

El gobierno de Chile nos encargó resolver una difícil ecuación: radicar 100 familias que durante los últimos 30 años han ocupado ilegalmente un terreno de 0,5 hectáreas en el centro de una ciudad (Iquique) en el desierto.

Debíamos trabajar dentro del marco de un programa específico del Ministerio de Vivienda llamado Vivienda Social Dinámica sin Deuda (VSDsD) que está orientado a los más pobres de la sociedad, aquellos sin capacidad de endeudamiento, y que consiste en un subsidio de 7.500 dólares por familia, con el que se debe financiar la compra del terreno, los trabajos de urbanización y la arquitectura. Este escaso monto, en el mejor de los casos, permite construir sólo viviendas del orden de treinta metros cuadrados.

Esto obliga a los beneficiarios a ser ellos mismos quienes “dinámicamente” transformen en el tiempo la mera solución habitacional en una vivienda. Si, para resolver la ecuación, se piensa en términos de 1 casa = 1 lote, el uso del suelo es extremadamente ineficiente. Para disminuir el impacto del valor del suelo en la fórmula, este tipo de proyectos tiende a quedar relegado a las periferias donde el valor del suelo sea cercano a 0. Por tanto $1c \neq 1l$.

Si, para ser más eficientes, se reduce el tamaño del lote (a) hasta igualarlo con el de la casa (b), lo que obtenemos, más que densidad, es hacinamiento. Por tanto, $a > b$.

Si, para obtener densidad, construimos en altura (h), las viviendas no pueden crecer. Por tanto, $h < 2$.

ELEMENTAL

[ELEMENTAL]



abstract There are 200 million people in need of housing in Latin America, with 2.5 million Chileans, a significant figure, among this group. In general, the country has been able to generate coverage for this problem. The issue at stake, however, is whether we can develop quality housing without sacrificing the quantity of new low-cost housing that is built. It is important in this context to consider housing as an aspect of social investment, not an expense. The home is the most important form of assistance that a poor family can receive from the government, and each family can only receive one home ever. This assistance must satisfy not only the need to put a roof over their heads, but also serve as a springboard out of poverty.

In **ELEMENTAL**, we identify a set of variables of architectural design that ought to enable a subsidized housing unit to increase in value over time. In the Quinta Monroy neighborhood of Iquique, we applied this theory. With a subsidy of 300 UF, we purchased land, developed utility infrastructure and built single-family housing units.

Since Iquique represented a single case, we decided to expand the project to locations with different geographic, climatic and social conditions. To do so, we launched a worldwide competition to design seven projects totaling 1,000 homes throughout Chile. We received 700 proposals from around the world and chose the best seven, with the families and municipalities approving them all. They obtained government subsidies and were awarded to construction companies through a competitive bidding process. Groundbreakings start this year.

keywords_ housing | Elemental | investment | Quinta Monroy | architecture.

Lo primero fue, entonces, cambiar la manera de pensar el problema: en vez de diseñar una unidad por 7.500 dólares y multiplicarla luego 100 veces, diseñamos un edificio de 750.000 dólares, dentro del cual se albergaran 100 familias en viviendas que pudieran crecer.

Las propiedades de un edificio que pueden aumentar son las del primero y último piso. Trabajamos por tanto en un edificio que tuviera sólo el primer y el último piso.

Lo llamamos Edificio Paralelo, debido a su estructura de propiedad: una casa y un departamento en paralelo.

Este edificio debía ser lo suficientemente “poroso”, para permitir que, en el primer piso, la casa

creciera horizontalmente sobre el suelo y, en el segundo, el departamentolo hiciera verticalmente hacia el aire.

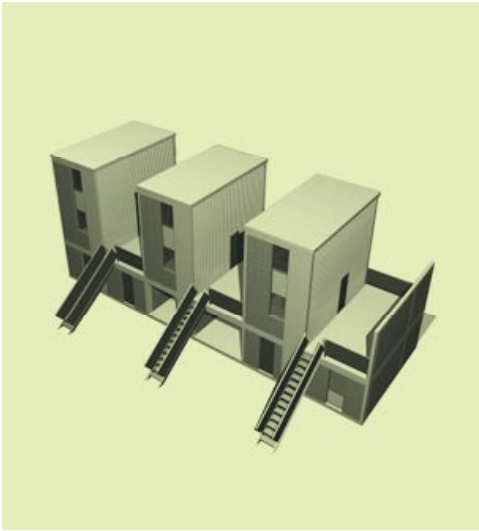
Hay que considerar que el 60% de los metros cuadrados de los conjuntos serán autoconstruidos, es decir, una incógnita. Por lo tanto, el edificio inicial debe ser capaz de enmarcar (más que controlar) la construcción espontánea, a fin de evitar la degradación del entorno urbano en el tiempo. La crítica histórica a la vivienda social ha sido que la monotonía y repetición, consecuencia de la búsqueda de economías de escala, es incapaz de reaccionar a la diversidad de cada familia.

En este caso, la monotonía, así como todo aquello que regule ese 60% incierto, es deseable. Esto hace

que prefabricación e industrialización sean algo por lo que podemos dejar de sentirnos culpables.

Por último, es sabido que cuando nadie puede hacerse cargo del espacio público, es el espacio colectivo (propiedad común pero de acceso restringido) el único capaz de acoger con éxito la vida urbana más allá de la propiedad privada y de garantizar el cuidado de las obras comunes en el tiempo. Este espacio funciona en tamaños cercanos a las 20 familias.

El fundamento de este proyecto es dejar de pensar el problema de la vivienda como un gasto y empezar a percibirlo como inversión social. Y, si somos consecuentes con eso, debemos tratar de garantizar que ese subsidio inicial que reciben las



familias se valorice cada día más. Hoy, la compra de una vivienda social se parece más a la compra de un auto que a la de una casa: cada día que pasa, esas viviendas pierden valor. Esto no deja de ser relevante si se mira tanto a la escala del país (10 billones de dólares en los próximos 20 años), como a la escala de la familia (lejos la ayuda más importante que recibirán, por una única vez en la vida además, por parte del Estado).

Este proyecto detectó un conjunto de condiciones de diseño que permiten esperar que esa inversión se valorice en el tiempo.

Primera condición: lograr densidades suficientemente altas para poder pagar por suelos bien ubicados en la ciudad: quedar cerca de la red de oportunidades que una localidad ofrece (trabajo, salud, educación, transporte) es clave para superar la pobreza. Lo que queremos es entender la vivienda no sólo como un fin en sí mismo, sino como un vehículo para superar la carencia.

Segunda: diseñar adecuadamente el barrio, con espacios colectivos entre lo público y lo privado; es en estas zonas donde tiene lugar la familia extensiva, una entidad social clave en entornos sociales frágiles.

Tercera: llegar a lo que hemos llamado conquistar la arista, es decir, poner los núcleos construidos iniciales de forma que armen las aristas de los perfiles urbanos futuros. Esto no sólo debe ocurrir por temas de regularidad formal, sino porque estamos dotando de medianeros seguros (contra los sismos y el fuego), capaces de cuidar la intimidad de cada familia.

Cuarta: colocar estratégicamente los espacios más dificultosos de cada casa: baño, cocina y escalera.

Quinta: dejar de pensar en una casa pequeña (que es lo único posible cuando se tiene presupuesto ajustados) y entregar más bien una vivienda de clase media, de la cual podemos entregar por ahora sólo una parte (llegar a más de 70 m² una vez que cada familia complete sus ampliaciones). Dicho de otra manera, el proyecto de arquitectura debe hacerse cargo de todo aquello que una familia individualmente nunca podrá lograr, por tiempo, esfuerzo o dinero que invierta.

El proyecto de la Quinta Monroy fue un encargo directo, por lo tanto es una puesta a prueba de los principios enunciados más arriba. Conscientes de que Iquique es sólo uno de los posibles casos, intentamos enfrentarnos a otras circunstancias

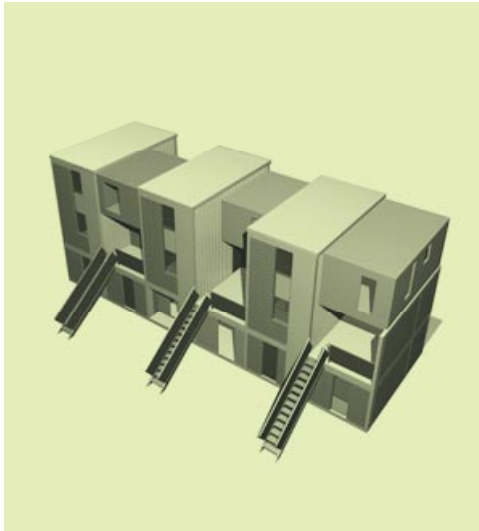
diferentes. Nos planteamos la necesidad de construir otros 7 proyectos que pudiesen abordar los desafíos de esas distintas condiciones: grandes ciudades, nuevas periferias de clase media, terrenos en pendiente, climas lluviosos, sitios bien localizados pero con suelos con necesidad de ser recuperados, etcétera. Manteniendo lo estricto de la pregunta, buscábamos otras alternativas para resolver la ecuación, de tal forma que nuestra contribución pudiese cubrir una mayor cantidad de escenarios.

Por otra parte, siempre supimos que cualquier ayuda en relación a la manera de resolver esta difícil fórmula tenía que satisfacer al menos dos condiciones:

> Primero, teníamos que probar nuestro punto, construyéndolo. Los proyectos en papel, en las pantallas o los prototipos experimentales son particularmente inofensivos en este campo y los actores son especialmente escépticos.

> Segundo, teníamos que construirlos siguiendo las mismas reglas del juego que usan todos.

La dificultad y complejidad de la pregunta a la cual la vivienda social debe responder nos hizo



enfrentar la posible respuesta desde al menos tres puntos de vista: buscamos el mejor diseño urbano y arquitectónico posible, que pueda hacer un uso estratégico e inteligente de la forma; buscamos la mejor ingeniería y tecnología de la construcción posible, que consiga hacer un uso eficiente de la estructura; y, por último, buscamos el mejor trabajo social posible, que logre hacer un buen acompañamiento del proceso antes y después de la construcción de los conjuntos.

Para tener los mejores arquitectos resolviendo el problema, organizamos un concurso internacional de arquitectura, tanto para profesionales como para estudiantes, el cual tuvo lugar entre julio y noviembre del año 2003. Se presentaron más de 730 equipos de todo el mundo. El jurado fue presidido por Jorge Silvetti, chairman de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard y jurado del premio Pritzker (equivalente al premio Nobel en arquitectura), e incluyó además al arquitecto español Rafael Moneo, premio Pritzker (2000), al arquitecto brasileño Paulo Mendes da Rocha, premio Mies van der Rohe (2000), al arquitecto español Luis Fernández-Galiano, editor de las prestigiosas revistas *Arquitectura Viva* y *Monografías de Arquitectura y Vivienda (A&V)*, al ingeniero Fernando Echeverría, presidente de la

Cámara Chilena de la Construcción, a José Ramón Ugarte, presidente del Colegio de Arquitectos de Chile, a Jaime Ravinet, ministro de Vivienda y Urbanismo de Chile, y el ingeniero Mario Navarro, representante de ese ministro y director de política habitacional del Ministerio.

Entre los ganadores hubo arquitectos y estudiantes de Chile, Uruguay, Venezuela, España, Italia, Alemania, Estados Unidos e Irán. Ellos se encontraron en Chile en marzo del año 2004 para iniciar las sesiones de trabajo que habrían de incorporar tanto a las comunidades beneficiadas como a los otros actores locales (municipalidades, empresas constructoras y profesionales), incluyendo en las propuestas las condiciones específicas de los terrenos y de sistemas constructivos disponibles. A partir del año 2005 se inició la construcción de las viviendas. **180**

> FICHA TÉCNICA/TECHNICAL DATA
 AUTORES/AUTHORS_ ALEJANDRO ARAVENA | TOMÁS CORTESE | EMILIO DE LA CERDA | ALFONSO MONTERO | ANDRÉS IACOBELLI
 MANDANTE/CLIENT_ GOBIERNO REGIONAL DE TARAPACÁ/PROGRAMA CHILE-BARRIO DEL GOBIERNO DE CHILE
 INGENIEROS/ENGINEERS_ JUAN CARLOS DE LA LLERA | MARIO ALVAREZ | TOMÁS FISCHER | ALEJANDRO AMPUERO | CARL LÜDERS | JOSÉ GAJARDO
 AÑO DE CONSTRUCCIÓN/CONSTRUCTION DATE_ 2004
 SUPERFICIE CONSTRUIDA/BUILT SURFACE_ 3.500 M²
 UBICACIÓN/LOCATION_ IQUIQUE/CHILE

ALEJANDRO ARAVENA_ Arquitecto de la Universidad Católica de Chile, 1992. Abre su propia oficina de arquitectura en 1994. Realiza estudios de postgrado en teoría e historia en el Instituto Universitario di Architettura di Venezia. Es Profesor Adjunto de la Universidad Católica de Chile y Visiting Professor en la Universidad de Harvard. Su trabajo profesional ha sido premiado en diversas ocasiones: en el Venice Prize de la Bienal de Arquitectura de Venecia (1991), en el Premio Mies van der Rohe (finalista, Barcelona, 2000), en la XII Bienal de Arquitectura de Santiago (1º Premio) en la Bienal de Arquitectura e Ingeniería Iberoamericana (accesit); acaba de ser elegido entre los Design Vanguard Architects 2004 por Architectural Record como uno de los 10 arquitectos con mayor proyección en el mundo. Ha sido publicado en numerosas revistas y es autor de varios libros. En el 2000 fue elegido el mejor arquitecto menor de 35 años por el Colegio de Arquitectos de Chile y el 2002 fue nominado como uno de los 25 arquitectos más promisorios del mundo por la Fundación Rolex en Suiza.

Graduated in architecture from the Catholic University of Chile in 1992. Two years later, he opened his own architecture office. He completed postgraduate studies at the Instituto Universitario di Architettura di Venezia and is currently an adjunct professor at the Catholic University of Chile and a visiting professor at Harvard University. His professional work has earned prizes on various occasions, including the Venice Prize at the Architecture Biennial of Venice (1991), the Mies van der Rohe Prize in Barcelona (finalist, 2000), first prize at the 12th Architectural Biennial of Santiago, and the Accessit prize at the Ibero-American Biennial of Architecture and Engineering. He was recently selected as one of the 10 architects with greatest potential in the world by Architectural Record from among the Design Vanguard Architects of 2004. He has been published in numerous journals and has written various books. In 2000, he was chosen as the best architect under 35 years old by the Association of Architects of Chile, and he was nominated as one of the 25 most promising architects by the Rolex Foundation in Switzerland.

ASTUCIAS PROYECTUALES DE PERFECTOS DRAGONES

[PROJECTIVE INGENUITY BY PERFECTOS DRAGONES]



Perfectos Dragones es un estudio de diseño formado en 1999 por cinco jóvenes diseñadores argentinos, que viniendo de diferentes disciplinas del diseño se unieron con el objetivo de armar una marca. Situado en el barrio de Núñez, en Buenos Aires, el estudio Perfectos Dragones ha ido desarrollando unidades de negocios principales: una línea propia que consta de accesorios de moda, objetos y mobiliario, y el desarrollo de productos y servicios para otras marcas.

Perfectos Dragones es una muestra de la propuesta de la marca, en la cual se puede apreciar una búsqueda constante hacia la innovación en el uso de materiales y una estética diferente que resalta en el contexto donde se sitúa. Esta constante mirada hacia lo no convencional ha hecho que la línea de productos de Perfectos Dragones se posicione en el mercado como una propuesta diferente y atractiva, disparando en otras marcas la inquietud de contratar los servicios del estudio en búsqueda de la diferenciación. La promoción nacional de la marca se ha construido por medio de la participación en los eventos de diseño locales, mientras que a nivel internacional la marca se ha mostrado en 100% Design (Londres, 2003), ICFF (Nueva York, 2004) y Accesorios The Show (Nueva York, 2004).

Actualmente la línea de productos de Perfectos Dragones se comercializa en países como Italia, España, Inglaterra, Japón y Canadá, mientras que el desarrollo de servicios se ha expandido desde el merchandising especial para empresas hasta el desarrollo de productos de venta masiva como utensilios de cocina y lentes.

Esta apertura hacia otros mercados ha hecho que la idea estética de la marca se vea plasmada en cada vez más ámbitos y que el campo de acción

no se vea condicionado desde ningún punto de vista por la centralización y especialización.

Este grupo creativo se ha presentado con mucho éxito en el Buenos Aires Fashion Week durante el mes de agosto con su desfile Tribu. Como diseñadores de accesorios imaginamos este desfile con piezas que avanzan sobre el cuerpo y que toman lugares nuevos. Piezas exuberantes, experimentales, femeninas e innovadoras, en las que reinterpretemos y explotamos al máximo las texturas y materialidades de nuestras propias líneas. Tribu surge cuando pensamos en los diferentes tipos de mujer, en el momento de "adornarse", de salir al mundo, de diferenciarse. Son imágenes ornamentadas que se deslizan por un paisaje artificial. Durante octubre y noviembre presentaremos en casa Foa "Un local perfecto", un proyecto sobre lo que será la primera boca de venta al público de la marca. Un espacio configurable pensado para poder mostrar diferentes productos cuya morfología y tamaño mutan fácilmente con las temporadas. Un local donde productos tan variados como lámparas, bolsos y collares conviven y potencian la estética arquitectónica.

Otras de las novedades de Perfectos Dragones es "pequeños dragones", un taller donde la marca ha trabajado con quince niños entre 5 y 10 años en el diseño de un producto para adultos. Este taller, basado en recorrer un camino desde la forma hasta la función, dará lugar a un nuevo producto que Perfectos Dragones sacará al mercado a principios del año próximo. Un producto diseñado por un niño para un grande.

Actualmente se está expandiendo el estudio, pudiendo contar con otros diseñadores dentro de la marca, por lo que Perfectos Dragones proyecta un crecimiento considerable en el año 2006.



"Perfectos Dragones" is a design studio founded in 1999 by five young Argentine designers from different areas of the field who came together with the objective of starting a brand. Located in the Núñez neighborhood of Buenos Aires, the "Perfectos Dragones" studio has been developing two main lines of business: its own line of fashion accessories and the development of products and services for other brands.

"Perfectos Dragones" is an example of the brand proposal, in which it is possible to appreciate a constant search toward innovation in the use of materials and a different aesthetic that highlights itself within its context.

This constant gaze toward the unconventional has caused the "Perfectos Dragones" product line to be positioned in the market as an alternative and attractive option, calming the fears of other brands about contracting their services to seek something different. The brand's national promotion has taken place through participation in local design events, and it has also shown at 100% Design (London, 2003), ICFF (New York, 2004) and Accessories The Show (New York, 2004).


The "Perfectos Dragones" product line is currently being sold in countries like Italy, Spain, England, Japan and Canada. Meanwhile, the firm's development of services has been expanded from special

merchandising for companies to the development of kitchen utensils, eyewear and other products for mass sale.

This new openness toward other markets has made it possible for the brand's aesthetic idea to be expressed in more and more areas and for the field of action to avoid being conditioned in any way by centralization and specialization.

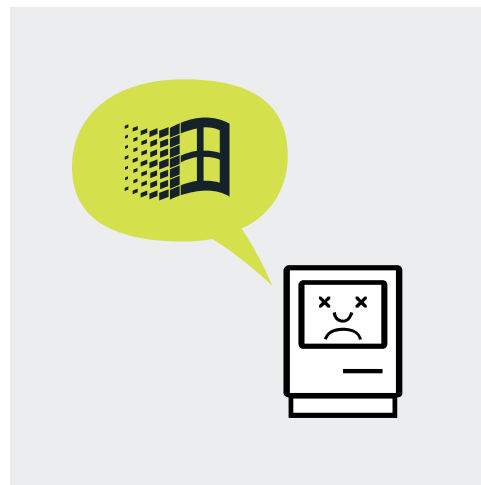
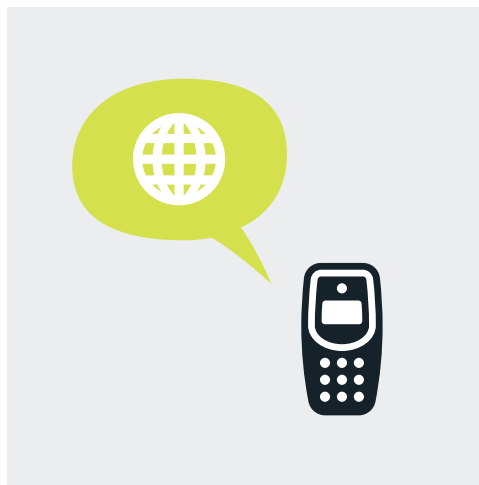
This creative group had great success at the Buenos Aires Fashion Week in August with its Tribu show. As accessory designers, we imagine this parade with pieces that advance across the body and take new places. Exuberant, experimental, feminine and innovative pieces, in which we reinterpret and exploit the textures and materials of our own lines to the maximum. Tribu surges when we think about different types of women, at the moment of self-decoration, of going out into the world, of differentiating themselves. They are decorated images that slide across an artificial landscape. In October and November, we will present a show at the Foa house titled, "A Perfect Place", a project with which we will begin selling the brand to the general public. It is a configurable space designed to be able to show different products with morphology and shape that change easily with the seasons, a place where products as varied as lamps, handbags and necklaces can coexist and promote the architectural aesthetic.

Another novelty of "Perfectos Dragones" is "Pequeños Dragones", a workshop where the firm has worked with 15 children between five and 10 years old to design a product for adults. This workshop, based on going over the process from form to use, will reveal a new product that Perfectos Dragones will take to the market at the beginning of next year. It will be a product designed by a child for a grown-up.

The studio is currently expanding so as to incorporate more in-house designers. Perfectos Dragones thus predicts considerable growth in 2005. 

PERFECTOS DRAGONES El estudio de diseño Perfectos Dragones esta conformado por un equipo de 5 personas: Leticia Churba y Debora Hirsch, diseñadoras graficas de la Universidad de Buenos Aires (UBA); Mara Zuckermann, diseñadora textil de la ORT; Matias Zuckermann y Gustavo Stekolschik, diseñadores industriales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Composed by a group of 5 designers: Leticia Churb and Debora Hirsch, graphic designers UBA, University of Buenos Aires; Mara Zuckermann, textile designer ORT; Matias Zuckermann and Gustavo Stekolschik, industrial designers UBA, University of Buenos Aires.



resumen_ La aparición de nuevas tecnologías ha permitido que lo lejano sea cada vez más cercano. Al no existir límites ni distancias, surge la pregunta por saber quiénes somos, qué significa ser latino, cómo nos ven y cómo nos vemos. La posibilidad de reconocernos a través de nuestras experiencias, construyendo así nuestra propia historia, a partir de las cosas simples, los detalles, las singularidades.

palabras clave_ tecnologías | ser latino | identidad | memoria.

Los tratados de libre comercio son las vías de apertura con que los países aseguran su ingreso a la “aldea global”. Desde mucho antes, la creatividad y la tecnología se han preocupado de acercar a las personas, haciendo de la distancia una palabra obsoleta.

Así como en su tiempo, la aparición de la imprenta generó la envidia y la desconfianza de quienes custodiaban —hasta ese momento— el conocimiento, tratándola incluso de demoníaca, en el siglo que recién dejamos, la creación de nuevos medios infor-mativos, tales como la radio y la televisión, reactivaron la creencia de que cada nueva tecnología iba a enterrar, sin compasión, a la desarrollada previamente.

Con el despegue de internet, se dijo incluso que el libro había muerto. El impacto fue tal, que a mediados de los noventa, algunos como el diseñador gráfico y sociólogo estadounidense David Carson, hicieron suya esta aseveración¹. Junto al naciente siglo veintiuno el auge de las punto com despertó el hambre de todos: quien se preciara de importante o exitoso, debía tener junto a su tarjeta de presentación impresa, una página web.

Hoy nos enfrentamos a una nueva realidad, donde comunicarse pareciera ser cada vez más fácil. Es imposible andar desconectado cuando los teléfonos celulares reciben y envían e-mails, mensajes de texto, además, a la vez son cámara fotográfica, agenda, radio, reloj, calculadora y despertador, transformándose, incluso, en un objeto de deseo. Ya nos hemos acostumbrado a

todo un universo de sonidos polifónicos. Las redes son inalámbricas y nos permiten navegar desde cualquier parte. Conclusión: Nuestra vida ahora es portátil.

De esto, los gurúes mediáticos hace tiempo que se dieron cuenta, es por eso que nos bombardean con infinitas posibilidades de interconectividad, desde el popular Hotmail con su ilustre Messenger, pasando por Google o Kaza. La oferta es literalmente al gusto del consumidor. Si eres devoto de “Mr. Jobs” o “Mr. Gates”, si tu religión es Mac Os o Windows, esto es sólo el comienzo.

Si lo lejano está cada vez más cerca; si los límites ya no son geográficos, sino que son en directa relación al ancho de banda de la conexión a internet que cada persona tenga. ¿Valdrá realmente la pena hablar de países o continentes? ¿Podremos hablar de una identidad nacional o regional? ¿Importa, más allá de lo obvio, nacer en este momento “acá” o “allá”? ¿Existe realmente alguna diferencia?

LATINOAMÉRICA ES UN PUEBLO AL SUR DE ESTADOS UNIDOS²
Han pasado más de veinte años desde que Los Prisioneros entonaran por primera vez esta canción. Desde esa fecha hasta ahora, casi sin quererlo, Estados Unidos ha debido aprender a hablar en español. El crecimiento sostenido de los latinos, durante estos años, ha permitido que su voto se convierta en voz. Una voz que incluso da vuelta elecciones, algo que supo aprovechar sin problemas George W. Bush. Tal ha sido su penetración en el mundo el fenómeno de lo latino, que artistas





abstract_ The appearance of new technologies has brought what used to be far away much closer. Without the limit once created by distance, the question arises about who we are. What does it mean to “be Latin”? How are we seen and how do we see ourselves? We have the possibility to recognize ourselves through our experiences, thus constructing our own history based on the simple things, such as details and singularities.

keywords_ technology | being Latin | identify | memory.

como Ricky Martin o Shakira, son referentes mediáticos en cualquier rincón conectado a MTV. Estamos de moda, a todos les parecemos atractivos, inclusive sexies (no olvidemos el mito del latin lover). Ahora, cuando nos preguntan a nosotros, “los latinos”, quiénes somos, cómo nos identificamos... ¿qué contestamos finalmente?

Siendo ambos latinos, ¿es igual un argentino a un brasilero? Basta con dejarlos hablar un rato de fútbol. ¡Para qué preguntarles por el Diego o Pelé! Ciertamente, lo que nos reúne también nos separa.

Tuve la dicha de conocer este año a Felipe Taborda. Dentro de lo mucho que conversamos me contó una frase de un colega brasileño, que recuerdo al momento de escribir estas líneas: “mientras más se estire la onda, más lejos llegará la piedra”. Vale decir, mientras más miremos hacia atrás, hacia nuestro pasado, veremos finalmente más lejos, hacia nuestro futuro.

Quizás ahí está la respuesta, la esencia de la pregunta. Pero no se trata de ponerse chauvinista, sino todo lo contrario. La idea es, uno es un ser esencial, por sobre un apellido y una nacionalidad: historia y memoria. Aquellos preciados intangibles que construyen nuestras vidas. Tal como lo plantea un viejo dicho popular: uno es fruto de sus propias experiencias.

Vivir “de extranjero” es un buen ejemplo. Ser un ciudadano universal nos permite atesorar aquellos detalles que son esencialmente particulares de cada cultura y país. ¿Qué añoran nuestros amigos y

familiares que viven fuera, cada vez que se acuerdan de Chile? Más que las imágenes de postal, lo que realmente les hace falta son aquellas cosas simples, los detalles, las singularidades. La marraqueta, la chirimoya, el super 8... un sinfín de pequeños pero a la vez grandes productos, que condicionan la personalidad de una nación. Bien lo entendieron Eugenio García y Guillermo Tejeda para la Expo Sevilla de 1992, cuando realizaron sus cajas/objetos, las que contenían una parte de ese Chile, que junto al polémico iceberg, todavía se encuentra presente dentro del imaginario colectivo nacional³. Recientemente, la multinacional Interbrand⁴, se ha hecho cargo de nuestra nueva imagen país⁵. Presentada a fines de noviembre pasado, esta marca apela a sorprender, publicitando en su eslogan “Chile sorprende, siempre”. Debo reconocer que lo logra y de qué manera: de manera negativa, ¡lamentable! 150 mil dólares costó la primera parte de este experimento, que se traduce en la palabra Chile coronada con una constelación de estrellas de cuatro puntas. Una suerte de Frankenstein corporativo, al que a la fuerza, trataron de armar por partes, cada una representada por un color y una frase cliché⁶. Sólo a modo de ejemplo: ¿es el color ocre anaranjado el color de la gente emprendedora de este país? Habría que preguntarle a la famosa señora Juanita, quien por estas fechas de elecciones, es el referente obligado de todos los bandos y colores políticos.

Crear conciencia es tarea de todos y no de unos pocos. Al igual que un blog⁷, todos tenemos algo que decir. **180**

DANY BERCZELLER Diseñador de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomado en Administración Cultural de la misma universidad. Integrante del Departamento de Estudios Tipográficos de la PUC. Profesor de Taller de Diseño Gráfico, tercer año, de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y Coordinador del Área Editorial de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la UDP. Ha organizado diversos seminarios, exposiciones y publicaciones, destacándose “El afiche chileno: Expresión gráfica de un país”, “Proyecto Elemental”, “IndoSans, la familia” y “Proyecto Demo: Australis”.

Designer from the Catholic University of Chile. Diploma in Cultural Administration from the same university. Member of the Department of Typographic Studies of the same university. Teacher of the Graphic Design Workshop in the 3rd year in the School of Design at Diego Portales University, and Coordinator of Publishing at the Faculty of Architecture, Art and Design of Diego Portales University. He has organized various seminars, exhibitions and publications, including “The Chilean Poster: Graphic expression of a country”, “Elemental Project”, “IndoSans, the family” and “Proyecto Demo: Australis”.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Lewis Blackwell editó el año 1995, un libro recopilatorio sobre el trabajo de Carson, titulado “The End of Print” (el fin de la impresión). El nombre de esta publicación, un ácido juicio a la realidad imperante, caló tanto o más que el celebrado trabajo deconstructivista que aquí se presentaba, catapultando la fama de este ex surfista, al punto de convertirlo en uno de los iconos del diseño gráfico de los noventa.
2. El popular tema del mismo nombre, autoría del grupo nacional Los Prisioneros (La voz de los 80’s, 1984), refleja sin tapujos ni remordimientos la mirada “sudaca” de los años 80’s. Será, paradójicamente, el video “We are Southamerican Rockers”, el encargado de dar inicio a las transmisiones del canal por cable MTV Latino, casi 10 años después.
3. Guillermo Tejeda escribe, en su página web, sobre esta experiencia: <http://www.guillermotejeda.cl/hazanas4.html>
4. www.interbrand.com
5. Para mayor información más detallada: <http://www.prochile.cl/noticias/noticia.php?sec=5612>.
6. Es interesante visitar este e-zine, en el cual se ha debatido sobre el tema: <http://www.colormagenta.cl/?p=58#more-58>
7. Un blog o weblog es un sitio web fácil de usar (ya que no se requieren conocimientos de programación), en el cual se puede expresar rápidamente opiniones e interactuar con otros usuarios, entre muchas otras cosas.

SEMINARIO ARQUITECTURA LATINOAMERICANA

entrevistas a Milton Braga y Bernardo Gómez-Pimienta

[LATIN-AMERICAN ARCHITECTURE SEMINAR | INTERVIEWS TO MILTON BRAGA & BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA]



Milton Braga de Brasil y Bernardo Gómez-Pimienta de México han sido los dos arquitectos invitados de la segunda edición del Seminario Arquitectura Latinoamericana organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales, que tuvo lugar entre el 22 y el 26 de agosto. Aparte de las conferencias dictadas, ellos participaron en workshops con dos talleres de arquitectura. Milton Braga se incorporó al Taller 6, de Ricardo Abuauad, dedicado al estudio del Anillo del Bicentenario de Santiago, mientras que Gómez-Pimienta propuso una vivienda para un buzo, a desarrollarse en el Taller 4, de Pablo Saric.

Bernardo Gómez-Pimienta actualmente es director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Anáhuac y, junto a Enrique Norton, fue fundador y socio de TEN Arquitectos, despacho con el que recibió el primer premio Mies van der Rohe Latinoamericano, en 1998.

Milton Braga forma parte de MMBB arquitectos, un grupo que en conjunto a Angelo Bucci y Paulo Mendes da Rocha constituye uno de los máximos exponentes de la Escuela Paulista.

Los siguientes textos son fragmentos de entrevistas más extensas que serán recogidas en un libro que dé cuenta de la condición arquitectónica de Latinoamérica. Estas fueron realizadas por el arquitecto Claudio Magrini.

ENTREVISTA A MILTON BRAGA_

CLAUDIO MAGRINI_ En vuestro trabajo (MMBB) noto dos tendencias principales: una a escala arquitectónica, que tiene directa relación con el modernismo y con su tradición histórica, y otra a escala urbana, que reivindica las grandes y complejas infraestructuras como paisajes artificiales y como detonantes de grandes transformaciones urbanas. Me gustaría empezar con la escala arquitectónica y el modernismo. En la conferencia de ayer, refiriéndote a la condición latinoamericana de la arquitectura, evidenciaste la diferencia de Brasil con respecto al continente, no sólo por el idioma sino también por la escala y la extensión enorme de vuestro país. A estos factores se agregan un clima favorable para la utilización de los elementos de la arquitectura moderna y una cierta actitud mental, especialmente de la Escuela Paulista, que concibe el proyecto como ciencia, contrapuesto a una aproximación empírica.

¿Podrías explicar en que consiste la Escuela Paulista y cómo se justifica la actual tradición moderna? Además, ¿cómo se manifiesta o cómo se articula este mayor grado de científicidad?

MILTON BRAGA_ Creo que ayer esa consideración fue un poco simplificada, porque en verdad Brasil tiene esa extensión, es un continente casi y hay algunas diferencias, pero en general pienso que en Brasil no tenemos una tradición muy fuerte, al menos no más fuerte que en los países hispánicos. Lo mismo si hay esas diferencias. Por ejemplo, en Bahía, en Pernambuco, en los estados más influenciados por la cultura africana, hay una cultura más brasilera, más reconocida como brasilera: la música, las fiestas populares, el carnaval, las danzas. Todo eso está en esa parte de Brasil. En Río también, porque, siendo la capital, en ella se encuentra de todo. Por esta razón el carnaval está hoy en día más en Río.

Pero aquellos son los estados donde hay más tradición brasilera.

Y este tipo de cultura es una cultura sincrética, más que las culturas hispánicas. No porque tuviéramos, como los peruanos o los mexicanos, una cultura precolombina fuerte, sino porque es una mezcla de cultura europea y africana sobre todo.

A partir del siglo XX, especialmente en Sao Paulo, hay también una cultura oriental, árabe; tenemos muchos japoneses, muchos árabes. Una cultura muy sincrética. Entonces, creo que eso hace del empirismo, de la práctica, del saber hacer, un saber hacer más difuso, menos claro, menos evidente. Especialmente en Sao Paulo, y eso es la segunda profundización del comentario de ayer, está la situación donde la cultura es más cambiante, porque Sao Paulo, hasta la mitad del siglo XIX, no era un punto muy importante económicamente en Brasil. Fue importante como un punto de partida para las entradas, para las "banderas" (expediciones para conquistar nuevas tierras, para buscar riquezas mineras, para buscar indias como nuevos esclavos), principalmente por esta curiosidad geográfica. De hecho, la parte portuguesa creció muchísimo con estas entradas. Pero básicamente Sao Paulo era sólo eso en el periodo colonial: un puerto seco. Era también un estado, una región donde se producía bienes de subsistencia para otras partes próximas de Brasil, donde se tenía una actividad económica más pujante, como Minas Gerais.

Muchas cosas salían de Sao Paulo para Minas.

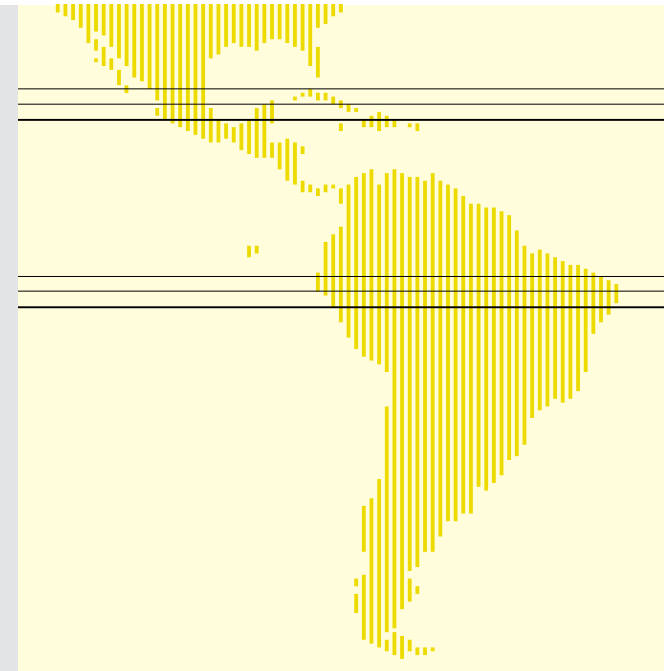
Pero era eso, no era muy importante. Y después, con el café y con la riqueza de café y toda la infraestructura que esta riqueza pudo construir, sobre todo las vías ferroviarias, empezó la industrialización en Sao Paulo, más que en las otras partes de Brasil. Y Sao Paulo, en el siglo XX, se convirtió en el gran centro económico brasilero. Y en este siglo mucha gente de Europa y de Oriente con los japoneses y los árabes llegó a vivir a Sao Paulo y construyó una ciudad muy mezclada, muy sincrética, más aun que en el resto de Brasil. Entonces,

Milton Braga of Brazil and Bernardo Gómez-Pimienta of Mexico were the two architects invited to the second Latin American Architectural Seminar, organized by the Diego Portales University School of Architecture, which was held from August 22 to 26. In addition to the conferences they led, the two men took part in architectural workshops. Braga participated in Workshop 6, led by Ricardo Abuauad, which addressed Santiago's Bicentennial Ring, while Gómez-Pimienta proposed a home for a diver in Pablo Saric's Workshop 4.

Bernardo Gómez-Pimienta is the current director of the Anáhuac University School of Architecture and, together with Enrique Norton, is a founding member of TEN Arquitectos, the architectural firm with which he received the first Mies van der Rohe Latin American Prize in 1998.

Milton Braga, along with Angelo Bucci and Paulo Mendes, is part of the MMBB architectural firm, one of the main proponents of the Paulist school.

The following texts are excerpts from extensive interviews conducted by Claudio Magrini for a book exploring the architectural condition of Latin America.



INTERVIEW OF MILTON BRAGA

CLAUDIO MAGRINI *I detect two main tendencies in the work of MMBB: one on the architectural scale, which is directly related to modernism and its historic tradition, and the other on the urban scale, recovering the great and complex infrastructures as artificial landscapes and as triggers for great urban transformations. I would like to begin by talking about modernism and the architectural scale. In yesterday's conference, referring to the condition of architecture in Latin America, you stressed Brazil's differences from the rest of the continent, not only in terms of the language spoken there but also because of the enormous scale and the expanse of the country. On top of that, Brazil has a climate that is favorable for using elements of modern architecture and a certain mental attitude, especially in the Paulist school, that views the project as a science as opposed to an empirical approximation.*

Could you explain a bit about what the Paulist school consists of and how the current modern tradition is justified? Also, how does this greater degree of "scientificness" manifest or articulate itself?

MILTON BRAGA *I think that this issue was simplified a bit yesterday. Brazil truly has that extension and is almost a continent of its own and there are some other differences, but in general, I do not think that we have a very strong tradition in Brazil, at least not any stronger than in the Hispanic countries. It is the same, although there are some differences. For example, in Bahia and Pernambuco, in the states that are more heavily influenced by African culture, there is a more Brazilian culture, a culture that is more recognized as being Brazilian: the music, the street parties, Carnival, the dances. All of that is part of Brazil. In Rio, too, because everything happens in the capital. That is why Carnival is biggest in Rio.*

But those are the states where there is the most Brazilian tradition. And this type of culture is asyncretic culture, more so than the Hispanic cultures.

Not because we, like the Peruvians and Mexicans, had a strong Pre-Columbian culture, but rather because it is a mixture of European and African cultures more than anything else.

And beginning in the 20th century, especially in Sao Paolo, there has also been an Oriental and Arabic cultural presence – We have many Japanese, many Arabs. It is a very syncretic culture. So I think an understanding is created from empiricism and practice that is more diffuse, less clear and less evident. Especially in Sao Paolo, and that is the second aspect of yesterday's comment upon which I would like to expound. Sao Paolo, up until the middle of the 19th century, was not a very important economic center in Brazil. Because of its geographic location, it was important as a starting point for the "banderas" (expeditions to conquer new land, search for mineral wealth, and capture Indians for slaves). In fact, the Portuguese population grew quite a bit with these expeditions. But Sao Paolo was basically just that in the colonial period – a dry port. It was also state, a region where subsistence goods were produced for other parts of Brazil with stronger economies, such as Minas Gerais.

Many things were sent from Sao Paolo to Minas Gerais.

But that was all; it was not very important. And then later on, with the coffee and the wealth from coffee and all of the infrastructure that that wealth could build, especially the railroads, industrialization began in Sao Paolo, more so than anywhere else in Brazil. And Sao Paolo in the 20th century became the great center of the Brazilian economy. And during that century, many people from Europe and Asia, like the Arabs and Japanese, settled in Sao Paolo and constructed a very mixed, very syncretic city, even more than in the rest of Brazil. So we might say that our tradition in Sao Paolo is to not have a tradition.

It is always changing, always a very receptive city, although we often have the problem of not looking

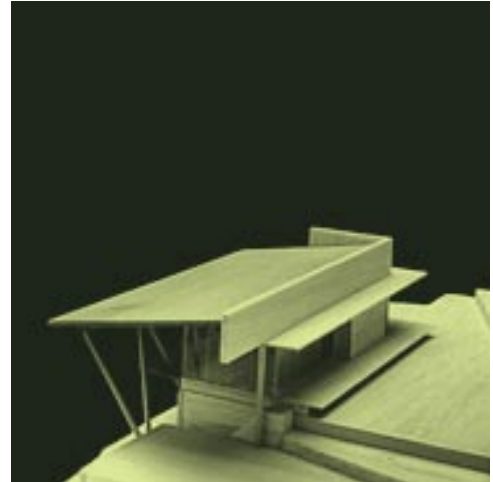
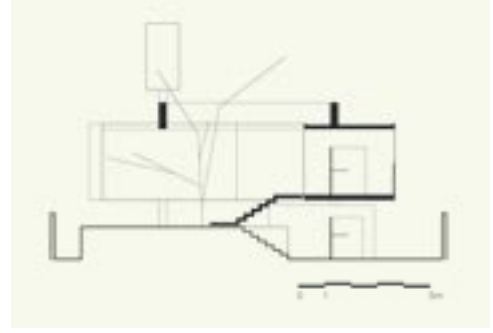
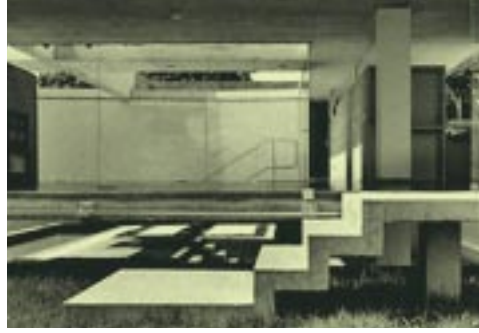
beyond ourselves, especially of not looking at other parts of Brazil.

This is a condition and also an accusation that the other states make against us – that we are a little self-absorbed. Well, I think that this even explains a bit about the paradoxical presence of the recent architectural tradition that the Paulist school represents, because we are very self-absorbed. But it is a modern, rationalist tradition. It is a modern attitude that I consider to be more scientific than empirical, although now it is becoming somewhat empirical because it is becoming a tradition. There are many solutions that are devoted...

CM *I want to come back to modernity and make the obligatory references. Le Corbusier's influence over Oscar Niemeyer and Brazilian architecture has not been a novelty for quite some time, but there are less well-known influences, such as that of Mies van der Rohe on the Paulist school and your firm. Commenting on the spatial fluidity of the Mariante residence, you named Mies. And even though the four-pillar structural system is a recurring theme in Joao Vilanova Artigas' oeuvre, it also has a Miesian essence. This is most evident in the Mello house, where the same four-pillar structural system is combined with two inverted beams instead of using stone with modular arch ribs – a clear reference to Crown Hall. This same technique appeared to be present in the FDE school as well.*

With a little bit of daring, it is possible to continue with this game of similarities, with this search for modern historical references and even to recognize the Fascio house in the FDE School or the Giuseppe Terragni's Sant'Elia asylum and the Mello house in Carlo Scarpa.

How much of this is just the fruit of the critic or historian's zeal to interpret and how much are they sources that you consciously included? In this case,



podríamos decir que nuestra tradición en Sao Paulo es no tener una tradición.

Siempre cambiando, siempre una ciudad bastante receptiva, aunque muchas veces tenemos el problema de no mirar para afuera de nosotros, especialmente de no mirar los otros puntos brasileros.

Esto es una condición y a la vez una acusación de los otros estados a Sao Paulo: que estamos un poco ensimismados. Bueno, esto incluso creo que explica un poco la presencia paradójica de una tradición arquitectónica, una tradición reciente, pero ya una tradición, que es la Escuela Paulista, porque estamos muy ensimismados. Pero es una tradición moderna, racionalista. Una actitud moderna que yo considero más científica que empirista, aunque ahora ya empieza a ser un tanto empírica porque se convirtió en una tradición. Hay muchas soluciones que son consagradas...

CM_ Quiero insistir con la modernidad y con sus referencias obligatorias. La influencia de Le Corbusier sobre Oscar Niemeyer y la arquitectura brasileria hace tiempo ya no constituye novedad. Sin embargo, menos conocida es la influencia de Mies van der Rohe sobre la Escuela Paulista y sobre ustedes. Tú mismo, al comentar la fluidez espacial de la residencia Mariante nombraste a Mies. Y, aunque el sistema estructural de apenas 4 pilares es un tema recurrente en Joao Vilanova Artigas, también tiene reminiscencias miesianas. Esto es más evidente en la casa Mello, donde el mismo esquema estructural de los 4 pilares, en vez de hacerlo con la losa con nervaduras modulares, se combina con dos vigas invertidas, en clara referencia a la Crown Hall, que pareciera estar presente también en la Escuela FDE.

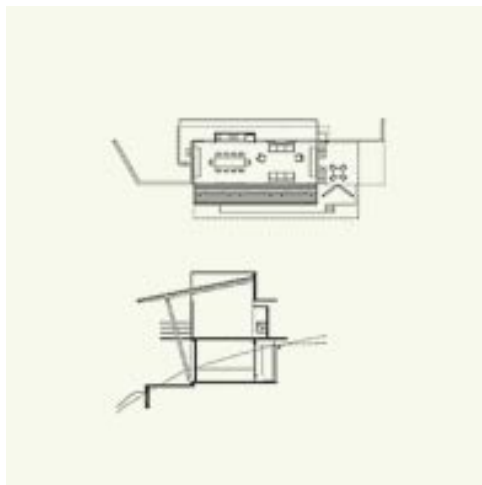
Con un poco de osadía, se podría seguir con este juego de similitudes, con esta búsqueda de referentes históricos modernos y hasta reconocer en la Escuela FDE la casa del Fascio o el asilo Sant'Elia de Giuseppe Terragni y en la casa Mello a Carlo Scarpa.

¿Cuánto de esto es sólo fruto del afán interpretativo del crítico y/o del historiador o efectivamente son fuentes que ustedes incluyeron de forma conciente? En este caso, más allá de lo formal, ¿cuáles son las estrategias o las lógicas que ustedes recuperaron de estos maestros modernos?

MB_ Hay que hacer primero un comentario de que este know-how de cómo hacer arquitectura, que empezó con Le Corbusier, con Mies, con Scarpa, nos llegó mucho más con Artigas y Paulo Mendes que directamente. No es novedad que nosotros tenemos una proximidad muy grande con Paulo. Trabajamos juntos hace diez años. Colaboramos con él. La oficina está dividida entre dos actividades. La propia actividad y la otra actividad que es más importante desde el punto de vista comercial porque son los proyectos que mantienen la estructura y la colaboración con Paulo. En cuanto a las dos casas a las que tú te referiste, en la casa Mello yo no participé tanto y es más una obra de Angelo Bucci que ya no está con nosotros. En cambio, participé mucho en la casa Mariante, pero conjuntamente con Angelo. Creo que nosotros tenemos una arquitectura muy próxima, aunque ahora empezará a ser un poco más distinta, como lo fue al principio cuando éramos apenas amigos antes de ser socios. Pero tanto Angelo como nosotros, todos juntos, estábamos pensando mucho más en la arquitectura paulista cuando hicimos todo esto, que en Scarpa, Mies o Le Corbusier. Es decir, no estamos conscientemente atentos a Mies o a Scarpa. Estamos

conscientemente atentos a Paulo, a Artigas y a todo lo que se hizo en Brasil, en Sao Paulo específicamente. Pero es lógico que conozcamos también a la obra de Mies y la de Scarpa, que están presentes en algún modo. Pero la estrategia que estamos aplicando no creo que sea la misma de estos arquitectos modernos. Creo que hay cambios. Hay cambios incluso en relación a lo que consideramos arquitectura. Yo viví en la casa de Paulo, la casa que Paulo proyectó para sí mismo en Sao Paulo, una casa con 4 pilares, todas las habitaciones en el medio y las salas y las circulaciones en el perímetro. Las habitaciones no tienen ventanas, tienen una luz cenital, grandes puertas que se abren y unen las habitaciones con una de las salas que es más íntima. Por lo tanto una casa muy marcante y muy próxima a la casa Mariante. Pero hay diferencias importantes. Paulo en su casa tiene todo dibujado, todo definido: los muebles, las mesas, los armarios, todo eso es parte de la arquitectura, porque en aquel tiempo la arquitectura y el diseño del mobiliario y de los objetos eran considerados como una sola actividad.

Ahora, para referirme a la afirmación de Gómez-Pimienta, según el cual los arquitectos perdieron muchos campos de actividad, no creo en eso, sino que estos campos se convirtieron en otras cosas muy distintas a la arquitectura. No creo que se pueda hacer una ciudad como se hace un objeto, como lo pensaba el Bauhaus. Bueno, eso incluso en aquel tiempo. Pero ahora hacer objetos es una actividad mucho más compleja de lo que era en los años 20, cuando el Bauhaus empezó a hacer eso. Porque ahora hay procesos industriales mucho más complejos, una cadena industrial mucho mayor, nueva tecnología de materiales; cómo procesarlos, cómo montarlos, cómo embalarlos,



beyond the formal aspects, which are the strategies or logics that you revived from these modern masters?

MB_ I am going to start by making a comment that this know-how about making architecture, which started with Le Corbusier, with Mies, with Scarpa, reached us much more through Artigas and Paulo Mendes than it did directly. It is not a novelty to say that we have had a great closeness to Paulo. We have worked together for the past 10 years. We collaborate with him. The office is divided into two activities. Our own activity is on one side and then there is the other activity, which is more important from a commercial standpoint because it involves the projects that maintain the structure and collaboration with Paulo. In terms of the two houses you were referring to, I was not involved with the Mello house, which is more than anything the work of Angelo Bucci, who is no longer with us. I did, however, play a big role in the Mariante house, working together with Angelo. I think that we have very similar styles, although now he is going to start being a little more different, just as he was when we were friends at first, before becoming partners. But Angelo, us... we were all thinking a lot more about Paulista architecture when we did all of that than we were thinking about Scarpa, Mies or Le Corbusier. In other words, we are not consciously influenced by Mies or Scarpa. We are consciously influenced by Paulo, by Artigas and by everything they did in Brazil, and especially in Sao Paulo. But it is logical that we are also familiar with the work of Mies and Scarpa, and that these architects are reflected in some way. But I don't think that the strategy that we are applying is the same as that of those modern architects. I think that there are differences. There are even differences

in terms of what we consider to be architecture. I lived in Paulo's house, the house that Paulo designed for himself in Sao Paulo – a house with four pillars, with all of the bedrooms in the middle and the sitting rooms and corridors around the perimeter. The bedrooms do not have windows, but rather have a skylight, with large doors that open to connect the rooms to one of the more intimate sitting rooms. Therefore it is very much in the style of Marcante and very similar to the Mariante house. But there are significant differences. Paulo, in his house, has drawn everything, defined everything – the furniture, the tables, the armoires – it is all part of the architecture because at that time, architecture and furniture design and object design were all considered part of the same activity.

Now, however, to refer to what Gómez-Pimienta said, by which architects lose many fields of work... I don't believe that. Instead, I believe that those fields turned in to things that are very different from architecture. I don't think that you can build a city the same way you build an object, as Bauhaus thought. Well, that was even the case in those days. But now making objects is a much more complicated activity than it was in the 1920s, when Bauhaus started doing that. Because nowadays there are much more complex industrial processes, a much larger industrial chain, new technologies and materials, new ways to process them, to assemble them, to package them, to transport them, to sell them... More than technique or industrial technology, nowadays it's the problem of marketing. The objects are constantly more connected to communication, to fashion, to image creation, of a corporation or a person, than to architecture. Yesterday, I was reflecting on this, discussing how architecture, because of its scale and implication – not only in

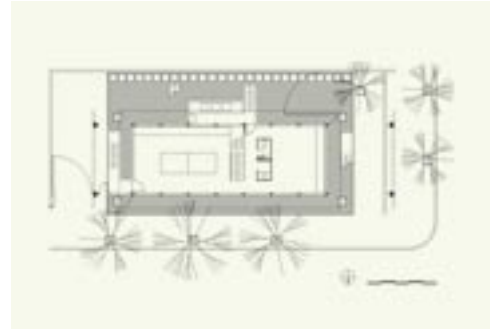
terms of space but also in terms of time – cannot be like the things of marketing, which make sense for two or three years and then the logic is for them to lose their relevance and be replaced by new things. Architecture cannot be like that, even if we are seeing more and more changing or ephemeral architectures...

CM_ Now that we have mentioned Rem Koolhaas, I wanted to touch on the theme of the urban scale. Your group, just like the contemporary Dutch school, wonders and explores how to transform urban infrastructures into active urban landscapes and how to take advantage of them both to integrate disconnected parts and to intervene on a broad scale in the city.

A point that they surely have in common is the congestion problem. Holland and Sao Paulo, a city of 20 million inhabitants, are, along with New York and Tokyo, the few examples we have of a true metropolitan condition. Today, according to Bart Lootsma, "Many of the new typologies that emerge in Holland's urban design and landscape have to do with densification. This implies designing a compact artifice that maintains the surrounding landscape intact." This quotation might just as well be describing your Trianon Parking Garage project. Even though the space available was extremely small, you achieved spatial continuity on all levels of circulation and left the existing park on the top level intact.

How much of this surgical operation is indebted to the Dutch operational logic and how much of it is a result of the Brazilian mental and geographical context?

MB_ I think that it is quite Brazilian. I am not familiar with Bart Lootsma. But yes, we are familiar with



cómo transportarlos, cómo venderlos. Más que la técnica o la tecnología industrial, lo que ahora cuenta es el problema del marketing. Porque los objetos están cada vez más ligados a la comunicación, a la moda, a la construcción de una imagen, sea de una corporación, sea de una persona, que a la arquitectura. Yo ayer reflexionaba acerca de eso, a propósito de la discusión: que la arquitectura, por su escala, por su implicación no sólo espacial sino también temporal, no puede ser como las cosas del marketing, que hacen sentido por 2 ó 3 años y después es lógico que pierdan sentido porque hay que tener otra cosa en su lugar. La arquitectura no puede ser así, por más que podamos pensar en arquitecturas cambiantes o efímeras, que hay cada vez más...

cm_ Ya que hemos nombrado a Rem Koolhaas, quisiera tocar el tema de la escala urbana. Ustedes, al igual que la escuela holandesa contemporánea, se preguntan y exploran cómo transformar las infraestructuras urbanas en paisajes urbanos activos y cómo aprovecharse de ellas tanto para integrar partes desconectadas como para intervenir a gran escala en la ciudad.

Un punto que tienen en común, seguramente, es el problema de la congestión. Holanda y Sao Paulo —una ciudad de 20 millones de habitantes— son, junto a la ciudad de Nueva York y Tokio, los pocos ejemplos de una verdadera condición metropolitana. Ahora, según Bart Lootsma “en Holanda muchas de las nuevas tipologías que emergen en el diseño urbano y del paisaje tratan con la densificación. Esto implica diseñar una artefacto compacto que mantiene el paisaje circundante intacto”. Esta cita podría perfectamente describir nuestro proyecto de los Estacionamientos Trianon. Aunque el espacio a disposición era extremadamente pequeño lograron una continuidad espacial en todas las circulaciones y además dejaron intacto el parque existente en el nivel superior.

¿Cuánto de esta operación quirúrgica es deudora de la lógica operacional holandesa y cuánto es el resultado del contexto mental y geográfico brasileño?

mb_ Creo que es bastante brasileño. No conozco a este señor Bart Lootsma. Si, conocemos la obra de Koolhaas, principalmente la obra escrita. Hay que conocerla; es muy importante. Creo que es la contribución teórica más importante de la segunda mitad del siglo XX. Porque trata de nuestra condición.

De la condición americana o la condición no europea de las ciudades nuevas que han crecido muchísimo recientemente. Donde hay muchas aglomeraciones, congestiones, la verdadera condición metropolitana quizás.

Bueno, no creo que sólo en América o en Sao Paulo haya una condición metropolitana. Hay quizás la condición de la megalópolis, que Coimbra por ejemplo no tiene. Pero creo que en Coimbra hay una condición metropolitana. Porque las ciudades están cada vez más interconectadas. Y por más que se hable de una red virtual que da soporte a las actividades humanas contemporáneamente, creo que las redes físicas aún son muy importantes. La gente quiere ir al teatro, quiere ir a un recital. Hay que moverse en el territorio. Y esto cada vez es más posible con las redes nuevas. Europa es como una gran ciudad casi.

Coimbra es un núcleo histórico con 100.000 habitantes. Pero con 350.000 personas viviendo en aquella metrópolis. Una metrópolis europea, pero una metrópolis. Y claramente hay una escala metropolitana y una escala urbana. Y yo voy a dar mi definición de la escala metropolitana: es primero un sitio donde la gente, de una manera general, está mediada por algún artefacto, sea un coche, sea un tren, sea un barco. Normalmente, también los sitios, los lugares donde está el movimiento, la movilidad. Obviamente las escalas se superponen. En Coimbra hay un parque que queríamos recuperar, integrar en la ciudad, lo que claramente es tanto una escala urbana como una escala local. Urbana, porque es un parque ligado a una ciudad. Está coexistiendo junto a este sitio claramente metropolitana.

Aunque no lo haya mencionado en la conferencia, creo que es muy emblemático, muy significativo

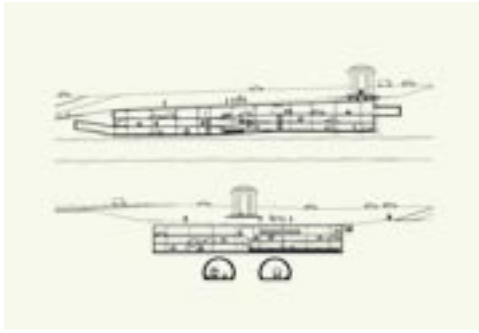
decir que en Coimbra propusimos con la estación un artefacto, un artefacto, una construcción, una infraestructura que representase o expresase con este cuerpo esta condición metropolitana de Coimbra, que la gente no percibe muy bien. Y, al revés, con el otro proyecto del jardín de agua, o la plaza de agua, como lo quieras llamar, del Bairro Novo, hacer con la infraestructura la marca de un punto local, de un barrio en la gran metrópolis.

Entonces, cambiar un poco la infraestructura puede ser a escala tanto metropolitana como local y puede ser capaz de configurar o conferir legibilidad a estas varias escalas: local, regional y metropolitana.

Creo que nuestro interés por todo esto está ligado a lo que decía al principio. Eso es lo necesario ahora en Brasil. Porque las ciudades crecieron muchísimo, como en todas partes de Latinoamérica. En verdad crecieron las casas. Pero no la ciudad. No hay plazas, no hay calles apropiadas, no hay espacios de áreas libres, no hay buena iluminación pública, no hay todas las redes públicas. Por lo tanto, deberíamos proyectar esto.

Esto creo que es una condición más brasilera que europea. Quizás también latinoamericana. Y por eso es nuestro interés, no porque Koolhaas lo hay dicho. Con eso no digo que Koolhaas sea poco importante, al contrario. De hecho creo que yo mismo debería estudiar mucho más a Koolhaas para entender más. Mi doctorado es sobre esto. Sobre infraestructura y diseño urbano. Como la infraestructura puede mejorar la ciudad o, como tú mismo dijiste muy bien, transformarla en un paisaje urbano activo.

Para terminar, quiero hacer un paralelo entre hardware y software, que antes habíamos aplicado a los edificios, con respecto a la infraestructura o el espacio libre y lo restante de la construcción urbana en la ciudad. Porque las infraestructuras son las cosas que más permanecen. Justamente Koolhaas afirma que lo más permanente de las ciudades son los espacios libres. Estos se quedan para siempre y no cambian sus trazados y su geometría.



Koolhaas' work, especially his written work. You have to know it; it is very important. I believe that it is one of most important contributions to theory of the second half of the twentieth century because it addresses our condition.

It speaks to the American condition or the non-European condition of new cities that have grown by extraordinary measures in recent times. Where there is a lot of crowding, congestion, the real metropolitan condition, perhaps.

Well, I don't think that the true metropolitan condition exists only in America or Sao Paulo. Perhaps there is a megalopolis condition that does not exist in Coimbra, for example. But I think that Coimbra certainly has a metropolitan condition. Because cities are becoming more and more interconnected. And for all that is said about a virtual support network for contemporary human activities, I think that the physical networks remain more important. People want to go to the theater, to go to a recital. They move around in their territory. And this is made more and more possible by new networks. Europe itself is almost like a big city.

Coimbra is an historical nucleus with 100,000 inhabitants, but with 350,000 people living in the greater metropolis. A European metropolis albeit, but a metropolis nonetheless. And there is clearly a metropolitan scale and an urban scale. And I am going to give my definition of the metropolitan scale: firstly, it is a site where the people, in general, are interconnected by some means, be it a train or be it a boat. Obviously, the scales are superimposed. In Coimbra, there is a park that we wanted to recover to integrate the city, which is clearly as much on an urban scale as it is on a local scale. It is urban because it is a park that is linked to a city. It coexists together with this clearly metropolitan site.

Even though I did not mention it in the conference, I believe it to be very emblematic, very meaningful to say that with the Coimbra station, we proposed an artifice, an artifact, a construction, an infrastructure that represents or exploits Coimbra's metropolitan condition, which the people do not perceive very well.

And, on the other hand, with the other water garden project, or water plaza, depending on how you want to call it, in the Bairro Novo, we used the infrastructure to make a target of a local place, of a neighborhood of a great metropolis.

Thus, by changing the infrastructure just a little bit, it is possible to be as much on the metropolitan scale as on the local scale and it is possible to configure or confer legibility to these various scales: local, regional and metropolitan.

I believe that our interest in all of this it connected to what I was saying at the beginning. That is what is necessary now in Brazil. Because the cities are growing a lot, as is the case throughout Latin America. Well, the truth is that the houses grew, not the cities. There are no plazas, no appropriate streets, no open spaces, no good lighting, none of the public networks. Therefore, we ought to be projecting this.

I feel that this situation is more Brazilian than European. Maybe it is Latin American as well. And that is why it is our interest, not because Koolhaas said it. That is not to say that Koolhaas is unimportant – to the contrary. In fact, I believe that I ought to study much more Koolhaas myself so as to understand him better. My doctorate is on this topic, infrastructure and urban design. As infrastructure can improve the city or, as you yourself said very well, transform it into an active urban landscape.

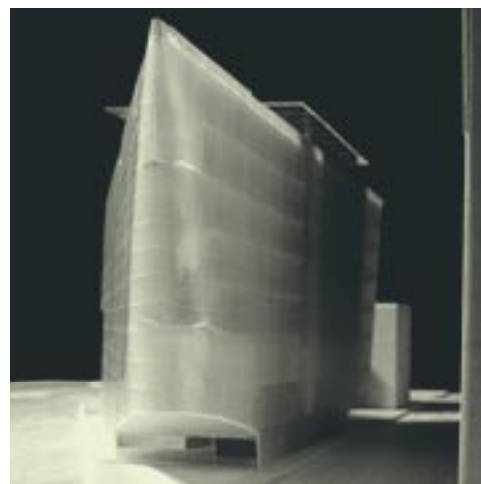
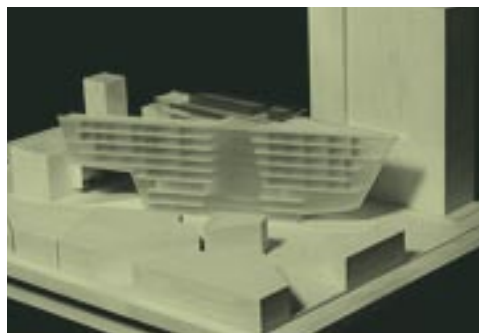
To conclude, I want to make a parallel between hardware and software, which we used to apply to buildings with respect to infrastructure or open space or the remainder from urban construction in the city. Because the infrastructures are the things that last longest. Koolhaas himself affirms that the most permanent components of a city are its open spaces. These remain forever and their layout and geometry never change.

MILTON BRAGA, Arquitecto, facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Sao Paulo, 1986 y Master en la misma universidad en 1999. Actualmente es profesor de esa cada de estudios y junto a Angelo Bucci, Fernando de Mello Franco y Marta Moreira conforman es estudio MMBB arquitectos.

Degree of Architecture, Department of Architecture and Urban Planning, University of Sao Paulo, 1986. Master's Degree from the same university in 1999. Currently a professor at the same university and, together with Angelo Bucci, Fernando de Mello Franco and Marta Moreira, a member of the MMBB architecture firm.

CLAUDIO MAGRINI, Arquitecto italiano titulado en el Politécnico de Milán y con estudios de pre-grado (intercambio) en la ETSAB de Barcelona. Es Magister en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile y actualmente es docente en las universidades Diego Portales y Andrés Bello.

Italian architect with a degree from the Technical Institute of Milan and additional studies at the ETSAB of Barcelona, has a Master's of Architecture from the Catholic University of Chile and is currently teaching at the Diego Portales and Andrés Bello universities.



ENTREVISTA A BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA_

CLAUDIO MAGRINI_ Con su despacho anterior, TEN Arquitectos, usted se hizo internacionalmente conocido con el edificio de usos múltiples Televisa, que fue galardonado con el primer premio Mies van der Rohe de la arquitectura latinoamericana. Miguel Adrià, director de la revista Arquine, reconoció en sus primeras obras la capacidad de invertir la tradicional arquitectura mexicana, basada sobre todo en valores estilísticos y formales, al priorizar los aspectos estructurales. Con el tiempo la apariencia tecnológica de sus primeras obras se ha ido suavizando, y ustedes mismos una vez afirmaron que, más que en la visibilidad, estaban interesados en la sofisticación que se podía lograr con la tecnología. ¿Qué rol le atribuye hoy en día a la técnica y cómo se refleja eso en la arquitectura?

BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA_ Con respecto a la técnica hay cosas que son muy visibles. Hay un anuncio que siempre me provoca curiosidad. Cuando venden edificios de oficinas, dicen que es un “edificio inteligente”. Y al final un edificio inteligente no tiene nada que ver más que con la mercadotecnia de ventas, porque es sólo una cuestión de poner un poco más de cables, de tubos y de sensores a un edificio, y no tiene relación con temas arquitectónicos. Yo prefiero un buen edificio arquitectónico que sea “tonto” a un mal edificio “inteligente”. La tecnología es una parte de nuestro trabajo y cada vez estamos más conscientes de hacer un edificio que sea verde, que sea sustentable. Eso me parece más interesante, porque la tecnología al final tiene que ser casi invisible. Lo más importante es hacer un buen edificio arquitectónicamente, donde se empieza a expresar el sentido del edificio, lo que se quería hacer, la idea general del edificio. Y después será la tecnología. Si el claro (luz arquitectónica) es de 30, de 25 o de 4 metros, es una solución técnica, pero ésta no debe ser lo principal. Lo más importante es lo que estás buscando con estos edificios.

Hace poco estaba en Estambul, en esas cisternas del siglo X. Tienen unos claros de 4 metros entre columnas en ambas direcciones donde podían almacenar 325.000 metros cúbicos de agua. Puedes tener, en este edificio subterráneo con una capa de agua y las columnas, unos efectos que son más impresionantes que cualquier cosa mucho más tecnológica. Entonces, lo que importa es lo que uno quiere hacer, y la tecnología se adapta. Es una cosa mucho más técnica que no debe ser el motor de la arquitectura.

CM_ Y, en general, ¿cuál es según usted la situación actual de las grandes megalópolis latinoamericanas?

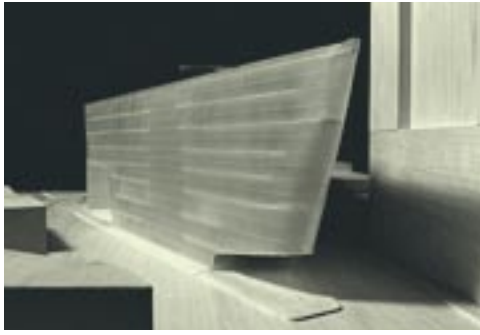
BGP_ Hay una cosa curiosa. Ciudad de México está ahora entre 18 y 20 millones de habitantes y, aparentemente, ha dejado de crecer tan rápidamente como lo estaba haciendo en estos últimos años. De una cierta manera se ha estabilizado el crecimiento de la ciudad. Y una cosa que sucedía es que el centro de la ciudad se despoblaba y crecía hacia los suburbios. La gente de los palacios los había abandonado. En los suburbios construían las nuevas villas o las nuevas edificaciones al alrededor, y a su vez la segunda generación las abandonaba para seguir creciendo. Además estaba la población del campo que emigraba a la ciudad, que obviamente también hacía que la ciudad se fuera expandiendo. Últimamente este aspecto se ha revertido. Comienza a haber gente que regresa al centro de la ciudad a lugares que muchas veces estaban abandonados. Son edificaciones de una calidad extraordinaria, que durante muchos años han ido cambiando de uso. Pasaban de viviendas unifamiliares a multifamiliares o departamentos, después a oficinas e industriales. Hoy están regresando a convertirse otra vez en habitacionales. Entonces, este volver de la población al centro de la ciudad ha hecho que la ciudad deje de extenderse.

Ciudad de México tiene aproximadamente cien kilómetros de extensión. Seguramente un poco mayor a la ciudad de Santiago, pero a lo mejor similar a Sao Paulo u otras ciudades latinoamericanas que siguen creciendo. A mí no deja de sorprenderme que en la mañana abres la llave de agua y salga agua. ¿De donde viene esta agua? Es un agua que viene de 300 ó 400 kilómetros.

Entonces, desde este caos aparente que tenemos en la ciudad, hacer que la ciudad siga funcionando es una cosa asombrosa. Pero Ciudad de México se está volviendo a condensar. Y poco a poco la gente regresa, aunque hay otro efecto paralelo, donde por el problema de inseguridad la gente deja sus casas y se muda a estos nuevos conjuntos que son una especie de ghettos totalmente cerrados...

CM_ ...lo que es un fenómeno común a todas las ciudades latinoamericanas.

BGP_ Es gravísimo, porque perdemos lo mejor de la ciudad. Lo mejor de la ciudad es justamente el poder tener esta riqueza donde haya vivienda, oficina, comercio, donde tú puedas salir, ir a tomarte un café, comprarte unos cigarrillos, ir a comprar un periódico, y donde pueda en la misma zona vivir gente de diferentes economías. Donde haya diferentes estratos sociales, donde puedes tener unos taxistas de vecinos pero también el hombre más rico del país. Al contrario, cuando empiezan a reunirse todos en estos ghettos, me parece que se exacerban justamente todas esas relaciones y que empiezan a transformar ese espacio en un lugar mucho más peligroso. Ahora hay un nuevo conjunto en Ciudad de México, que está totalmente protegido, como si fuera una cárcel, y donde incluso segregan a los habitantes de la gente de servicio. Así, estas personas tienen que entrar por un lugar separado. Un poco como era Sudáfrica. Y tener



INTERVIEW OF BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA_

CLAUDIO MAGRINI_ With your last firm, TEN Arquitectos, you gained international prominence with Televisa's multi-purpose building, which earned the Mies van der Rohe first prize for Latin American architecture. Miguel Adrià, the publisher of *Arquine* magazine, detected in your early works an ability to invert traditional Mexican architecture, especially as relates to stylistic and formal values, by prioritizing structural aspects. Time has served to soften the technological appearance of those early works, and you once confirmed that you were more interested in the sophistication that could be achieved with technology than in visibility. What role do you think technique plays today and how is it reflected in architecture?

BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA_ With respect to technique, there are things that are very visible. There is a bit of real-estate jargon that I find quite curious. When office buildings are for sale, the signs declare that it is a "smart building". And in the end, a smart building is nothing more than a sales approach, because it is only a matter of putting a few more cables, pipes and sensors in a building, and has absolutely nothing to do with architecture. I prefer a good building that is "stupid" over a bad building that is "smart". Technology is part of our job and we are constantly more conscious of making green, or sustainable, buildings. That seems more interesting to me, because in the end the technology should become almost invisible. The most important thing is to make a building that is architecturally good, where the meaning of the building is expressed, which is the general idea of what one wants to do when designing a building. And technology comes after that. If the architectural light is 30, 25 or 4 meters, that is a technical solution, but this shouldn't be the main thing. The most important thing is what you are looking to do with these buildings. Not long ago, I was in Istanbul, in those

10th century cisterns. Some of them have four meters of light between columns in both directions – enough space to store 325,000 cubic meters of water. But instead, this underground building with a layer of water and its columns has an effect that is much more impressive than any technological thing. Therefore, what matters is what one wants to do, and the technology adapts to that. It is a much more technical matter that ought not be the motor of architecture.

CM_ And, in general, what do you believe to be the current situation of the great Latin American megapolises?

BGP_ There's something very curious here. Mexico City now has between 18 and 20 million people and, apparently, has recently stopped growing as rapidly as it was. In some ways, the city's growth has stabilized. And something that happened is that there was residential flight from the city center towards the suburbs. The people of the palaces abandoned them. In the suburbs, they built new villas or the new constructions in the outskirts, and, in turn, the second generation abandoned those homes to continue growing. Furthermore, there was the rural population that migrated to the city, which obviously also led to the city's further expansion. This process seems to have reversed itself recently. People are starting to return to the city center to places that, in many cases, were abandoned. They are constructions of extraordinary quality that have undergone many use changes over the years. They went from single-family homes to multi-family homes or apartments, then became offices and industrial buildings. Today they are once again being converted into homes. Thus, this return of the people to the center of the city has caused the city to stop expanding. Surely it is a little bigger than the city of Santiago, but perhaps it is similar to Sao Paulo or other Latin

American cities that keep growing. I am surprised every morning when I turn on the faucet and water comes out. Where does this water come from? The water comes from 300 or 400 kilometers away.

Considering the apparent chaos that we have in the city, it is amazing that the city keeps functioning. But Mexico City is starting to condense. And little by little, the people return, although there is another parallel effect, by which the crime problem causes people to move away from their homes and into these gated communities, which are a kind of enclosed ghetto.

CM_ ...which is a common phenomenon throughout Latin America.

BGP_ It is an extremely grave situation because we are losing the best of the city. The best of the city is exactly the power to have this wealth where there are homes, offices, commerce – where you can go out to have a coffee, buy some cigarettes, go buy a magazine, and where people from different economic levels coexist in the same area. Where there are different socioeconomic levels, where your neighbors might range from taxi drivers to the richest man in the country. Instead, when people start getting together in these ghettos, it seems like they are exacerbating exactly these differences and they start to transform the urban space into a more dangerous place. Today, there is a new set-up in Mexico City, one that is as walled in as a jailhouse, where even the domestic workers are kept separate. These people have to enter through a separate entrance – it's a little like South Africa. And one has to recognize this situation to take them to the house to work and then take them back. It's a situation that I find lamentable. I live in a part of the city that is the total opposite of all that – with large houses, small houses, apartments, offices, dry-cleaners,



que reconocerlos para llevarlos a la casa para que trabajen y después los regresan. Una situación que me parece lamentable. Yo vivo en una zona de la ciudad que es totalmente opuesta a esta, en una zona donde hay casas grandes, casas pequeñas, departamentos, oficinas, tintorerías, papelerías, cafés, etcétera. Y justamente la riqueza de una ciudad es esa. Una vida de barrio y además una actividad continua. En estas zonas, hay actividad todo el día. Si únicamente pones vivienda, la gente saldrá en la mañana y regresará en la noche, y el resto del día el lugar estará vacío. Entonces, esta problemática que se está creando y la inseguridad está haciendo que cada vez más la gente trate de segregarse y de cerrarse. Y no sólo sucede en las zonas de la ciudad que son más ricas. En las partes de clase media o pobre, también están empezando a seguir los mismos patrones. Y hacer cada quien su pequeño ghetto. Lo cual me parece muy grave para la ciudad. Porque justamente la riqueza es el poder convivir, es poder tener esta diferencia de usos.

CM_ Me gustaría ahora detenerme en las estrategias proyectuales y, más específicamente, en la componente formal. En su trabajo profesional se pueden observar familias de proyectos. Así, en sus inicios, reflejaban una cierta actitud high-tech y deconstructivista. Ya hemos mencionado la Escuela Nacional de Teatro y el edificio de uso múltiples Televisa. Después sigue una etapa minimalista, caracterizada por la proposición de volúmenes simples y puros, como lo atestiguan el Taller HDX, la casa GDL 1 y Educare. Y actualmente tanto el Calderón de la Barca como el Brooklyn Public Library en Nueva York se constituyen como objetos icónicos, una derivación de la arquitectura minimalista donde la caja rigurosa se transforma en un objeto multifacético y monocromático, que sin duda se inscribe en el más reciente lenguaje contemporáneo.

Por lo visto, se observa la continua adopción de un lenguaje universal acorde a las tendencias

arquitectónicas que están en boga en el momento de la ideación de las propuestas. Pareciera que adoptaran una actitud camaleónica con respecto a la forma y que la utilizan para posicionarse de forma consciente en el contexto arquitectónico internacional.

Si, por un lado, este uso cambiante de la forma podría ser tildado de formalista en sentido negativo, por el otro y contrapuesta a la primera acepción se podría interpretar como una actitud pragmática y una herramienta efectiva para lograr los objetivos que se plantean cada vez.

¿Cuál es el rol que juega la forma en su concepción arquitectónica?

BGP_ La forma no me preocupa, al inicio, cuando hacemos un proyecto. Y esto de empezar a poner en categorías me parece un ejercicio que hacen mucho los críticos. Eso es tratar de ordenar el trabajo y decir: miren, ustedes ahora son minimalistas y ustedes ahora son esto otro, para tratar de simplificar un poco el panorama. A mí no me preocupa en lo más mínimo tratar de pertenecer a un estilo u otro, y trato cada caso como si fuera un ejercicio totalmente diferente, donde las condiciones van cambiando. Ahora estamos haciendo una vivienda para un doctor, donde la casa es un camino nuevo que estamos abriendo, y donde no existen fachadas. Ésta es un plano inclinado que tiene una serie de plantas medicinales en la parte superior. Cuando uno llega a ver la casa, no existe: se encuentra hundida y mira hacia unos jardines y desde el exterior es completamente invisible. Entonces, cada caso ha sido diferente, y claro que entiendo por qué se clasifican en estilos, porque lo hace mucho más sencillo. Yo no lo veo así y puedo fácilmente estar pasando de un tipo arquitectónico a otro, dependiendo de las condiciones de cada proyecto. Éstas tienen que ver con el contexto, con la topografía, con la situación, con los sistemas constructivos, con

las necesidades del programa y del cliente, todo lo cual hace que la situación sea única. Siempre hay ciertas condiciones que se pueden repetir.

Yo creo que todos los proyectos, para un arquitecto, tienen una idea en común. Uno empieza con un proyecto y este mismo de alguna manera tiene implicaciones en los demás. Cuando hacemos concursos también nos pasa que llegamos a una solución mucho más extrema de lo que haríamos con un cliente, que se gana o se pierde, y después, aunque se haya perdido, algunas de esas ideas se pueden ir retomando en otros proyectos. Alguna vez alguien dijo que un arquitecto hace un solo proyecto en su vida. Donde empiezas con un proyecto, éste de alguna manera tiene una línea que se va modificando, pero yo no creo que la línea sea tan directa. También tiene ajustes según las necesidades de cada proyecto y a mí lo que me interesa es que cada proyecto sea único. Que cada uno trate de entender las necesidades particulares de ese proyecto y que tengan de alguna manera una vida propia. Y que respondan a estas condiciones. Lo que sucede es que cuando empezamos un trabajo no tenemos realmente ninguna idea preconcebida y no sabemos adónde vamos a ir. Empezamos con un proceso de aproximación, donde empezamos a tratar una idea. Hacemos un paso hacia adelante y un paso hacia atrás, y poco a poco nos vamos acercando a alguna solución que parece funcionar para este caso. Muchas veces, cuando se ven al final, parecieran como si la idea del edificio ha sido muy sencilla y el proceso fue totalmente lineal, pero el proceso de diseño lo que menos tiene es esta linealidad. Yo pensaba en algún momento que con la experiencia también iba a ser mucho más fácil poder prever desde el principio cómo iba a ser un proyecto, y lo que he ido descubriendo es que la única manera es por aproximación: ese acercar, probar, hacer un hacia adelante, un paso hacia atrás, o dos hacia atrás, y volver a tratar hasta finalmente encontrar algo que te satisfaga.



stationary shops, cafés, etcetera. And that's what a city's wealth is. A neighborhood life and, furthermore, continuous activity. There is activity in those zones all day long. If you only have homes, the people will leave in the morning and come back at night, and the place will be empty all day long. So the problem is what is being created and the crime that is developed when more and more people try to segregate themselves and enclose themselves. And it doesn't happen just in the wealthier parts of the city. In the middle-class and lower-class areas, people are starting to follow these same patterns. And everyone is trying to make his or her own little ghetto, which I think is very grave for the city because the city's wealth is in the capacity of its people to coexist, it's in being able to have these different uses.

cm_ I'd like to dwell a minute on the project strategies and, more specifically, on the formal components there of. In your professional work, it is possible to observe families of projects. Your early projects reflected a certain high-tech and deconstructive attitude. We've already mentioned the National Theater School and the Televisa multi-purpose building. Then there is your minimalist phase, which was characterized by propositions of simple and pure volumes, as seen in the HDX Workshop, the GDL 1 house and Educare. And your current projects, such as the Calderón de la Barca and the Brooklyn Public Library in New York, constitute iconic objects – a derivation of minimalist architecture in which the rigorous box transforms into a multifaceted and monochromatic object. This latest stage has undoubtedly become a part of the most recent contemporary language.

From what I've seen, there is a continuous adoption of a universal language depending on the architectural tendencies that are in style at the time of the proposal's conception. It seems like a chameleon attitude has been adopted with respect

to shape, which is used to consciously position it within the international architectural context.

If, on one hand, this ever-changing use of form could be negatively branded as formalist, on the other hand, as soon as it is approved it could be interpreted as a pragmatic attitude and an effective tool to achieve the objectives that are established each time.

What role does form play in your process of architectural conception?

BGP_ Form doesn't worry me when we first start doing a project. And this practice of categorizing everything seems to me like something that critics often do. It's something people do to try to organize the works and say, "Look, now you are minimalists and now you are something else," so as to simplify the panorama a bit. I don't worry at all about trying to belong to one style or another, and I always treat each case as if it were a totally different exercise, with conditions that have completely changed. Right now, we are making a home for a doctor, where the house is on a new road that we are developing and the house has no façade. It's on an inclined plane with a series of medicinal plants in the upper section. When you arrive at the house, it does not exist – it is buried and if you look towards the gardens from the outside, it is completely invisible. So you see, each case has been different. Of course I understand why they are classified in styles – because it makes everything much easier. But I don't see it like that, and I might very easily be going from one architectural type to another, depending on the conditions of the project. Projects have to do with context, with topography, with the situation, with the constructive systems, with the needs of the program and of the client – all of this makes each situation unique. There are always certain conditions that can be repeated.

BERNARDO GÓMEZ-PIMIENTA Realizó sus estudios de arquitecto en la Universidad Anáhuac en la Ciudad de México en 1986. En 1987 obtuvo la maestría en arquitectura de Columbia University, en New York. Desde 1987 hasta el 2003 fue socio y co-director de TEN Arquitectos, empresa dedicada a la elaboración de proyectos arquitectónicos y urbanos. En 1988 recibió el primer premio "Mies van der Rohe" Latinoamericano con el edificio Televisa en Chapultepec. En 1989 recibió el premio 30 under de Interiors Magazine, New York. También ha obtenido el premio de la revista "Progressive Architecture" en 1994, 1995 y 1999; de la "Record Houses" en 1993, premios en las bienales de arquitectura mexicana en 1990, 1992, 1994, 1996 y 2000 y en las bienales de arquitectura de Quito, Ecuador en 1998 y 2000 con el polideportivo Educare. En el año 2001 recibe dos premios Benedictus Awards y en 2002 recibe premios en la I bienal mexicana de Diseño y es galardonado con varios premios y menciones Quórum de Diseño. TEN fue nombrado para diseñar la Biblioteca de Artes Visuales y Escénicas de Brooklyn, NY; así como galardonado con el premio "Latin American Building of the year" por los World Architecture Awards con el proyecto del Hotel Habita. Recientemente presentó el libro "BGP Objetos". La publicación fue galardonada el año 2004 con el premio de Publicaciones de Quito, Ecuador.

He completed architectural studies at the Anáhuac University in Mexico City in 1986. In 1987, he received Master's in Architecture from Columbia University in New York. From 1987 through 2003, he was partner and co-director of TEN Arquitectos, a firm dedicated to producing projects of architecture and urban design. In 1988, he received the Latin American "Mies van der Rohe" first prize for the Televisa building in Chapultepec. In 1989, he received the Under-30 prize granted by Interiors Magazine of New York. He has also received prizes from Progressive Architecture magazine in 1994, 1995 and 1999 and Record House in 1993; prizes at the Mexican Architectural Biennial in 1990, 1992, 1994, 1996, 2000 and 2001; at the Quito, Ecuador Architectural Biennial in 1998 and 2000 for the Educare multi-sports facility. In 2001, he received two prizes at the Benedictus Awards and in 2002, received awards and Design Quorum mentions at the First Mexican Biennial of Design. TEN was named to design the Brooklyn Visual and Performing Arts Library, and awarded the "Latin American Building of Year" by the World Architecture Awards for the Hotel Habita project. Recently published "BGP Objects". The book was awarded the 2004 Publications Award in Quito.

I believe that all projects, for an architect, have a common idea. One starts with one project and this same project, by some means, has implications for other projects. When we have a competition, we often reach solutions that are much more extreme than what we would do if we were working with a client. Some of the ideas from these solutions, even if the proposals don't prevail, can be taken up again in other projects. Someone once said to me that an architect makes only one project in his life. Where you begin with that project, in some ways, has a line that you modify, but I don't think that it is a straight line. There are also adjustments made according to the needs of each project and what interests me is that each project is unique. Everyone should try to understand the particular needs of that project and that the project, in some way, has a life of its own. And then they should respond to these conditions. What happens is that when we start a job, we don't really have any preconceived notion and we don't know where we are going to go with it. We start with a process of approximation, where we start working with an idea. We go one step forward, one step back, and little by little we close in on a solution that seems to work for that case. Many times, when you look at the final result, it seems like the idea of the building is very simple, that it was very simple to do and that the process was totally lineal, but the design process is anything but lineal. I used to think that, with experience, it would be much easier to predict how a project would turn out from the beginning, but what I've found is that the only way to do that is by approximation: move closer, try out, take one step forward one step back – or two steps back – and then try again until you finally find something that satisfies you. **180**

EL DISEÑO CON MUNDOS PARALELOS

[DESIGN IN PARALLEL WORLDS]



resumen_ Actualmente los recursos naturales de la Tierra están en peligro. El uso indiscriminado de éstos ha causado estragos en el equilibrio de los elementos. Particularmente, la utilización de maderas nativas en distintos planos de la industria, ha producido deforestación y ha puesto en riesgo de extinción muchas especies de árboles, los cuales hoy en día están protegidos por entidades internacionales. Dentro de este marco es imprescindible tener presente la importancia del manejo forestal sustentable para poder conservar los recursos que aún nos quedan.

palabras clave_ manejo forestal | deforestación | madera nativa | recursos naturales.

Es impresionante el universo que rodea al diseño de muebles, del cual éste depende para exponer un resultado estéticamente agradable, dentro de un contexto histórico contemporáneo, útil en el día a día y, si fuera posible, eterno. Lo que digo vale para cualquier producto bi o tridimensional, no solamente los muebles. Una excepción serían los envases, que pueden y muchas veces deben ser desechados o reciclados. En lo que se refiere al reciclaje, si el objeto no es eterno, deberá ser procesado de forma limpia y no contaminante, y el objeto resultante podrá tener funciones diferentes de las originales.

Los muebles son el producto de mi trabajo, que está ligado a otros mundos, a los cuales viajo con frecuencia. Uno de ellos es el mundo de las máquinas y herramientas. La pasión por crear comienza con el uso de esos equipos, que pueden ser manuales, electrónicos o neumáticos de última generación. En el último siglo, el siglo de la industria, fueron desarrolladas las mejores herramientas manuales que el mundo ha conocido. Destaco en este artículo las herramientas manuales tradicionales, tanto europeas como japonesas, para trabajar la madera. En el caso de las herramientas provenientes de Japón, cito los serruchos con dientes propios para aserrar las maderas en el sentido longitudinal y dientes con dibujo especial para aserrar en el sentido transversal. Ambas configuraciones de dientes se ubican en la dirección del operador; es decir, el operador tira para cortar, al contrario de los serruchos occidentales. Técnicamente hablando, eso presenta ventajas y desventajas, que no enumeraré porque sería muy extenso y me alejaría de los propósitos de este artículo.

En el caso de las máquinas, yo en particular he desarrollado un interés especial por máquinas antiguas para trabajar madera y rescatar sus recursos hace mucho olvidados y despreciados. En primer lugar, me he interesado en ellas por su solidez: todas son de hierro fundido con una estructura muy sólida. En Brasil, por ejemplo, existe un gran desprecio por lo antiguo, pero tales máquinas son un verdadero patrimonio de la

humanidad y yo las restauro con inmenso placer, dándoles vida nueva y poniéndolas a funcionar y producir. En mi fábrica, poseo máquinas desde 1910 hasta 1970 en perfecto estado. En segundo lugar, me interesa su estética y valoro mucho las formas de estas máquinas, que a menudo recuerdan muebles clásicos. La máquina en sí es una obra de arte, un producto auténtico de una época donde los detalles estéticos, y no sólo los prácticos, eran tomados en consideración.

La herramienta neumática, por su parte, tiene, como sus puntos máximos, la levedad, su tamaño reducido y su practicidad en relación a las eléctricas de mano. El único inconveniente es la necesidad de un compresor de aire que, además de ruidoso (en el caso de los convencionales de pistón), ocupa un espacio considerable.

Otro mundo paralelo o satélite al diseño de muebles es el de los bosques. A partir de ellos se obtiene la mejor materia prima natural para la fabricación de muebles. Este mundo se vuelve noble desde el momento en que tales bosques son tratados de manera sostenible, de modo de conservarlos para las futuras generaciones animales, vegetales y humanas. El manejo forestal, a pesar de ser aún un lujo relativamente escaso, actualmente se encuentra en todo el mundo. El manejo es un grupo de prácticas de administración de los recursos forestales para obtener productos madereros y otros, como frutos, aceites, caucho, semillas, fibras, etcétera, conservando los bosques.

En un área de manejo forestal típica en la Amazonía, una hectárea posee alrededor de 200 árboles adultos y más de 1000 árboles jóvenes. La actividad de manejo impone cortar de cinco a seis árboles adultos por hectárea cada treinta años, con diámetro mínimo de 45 centímetros a la altura del pecho. Dicho a grosso modo, se corta el abuelo de los árboles, dejando el hijo y el nieto. Cuando el hijo esté suficientemente adulto, después de treinta años, se corta, dejando a su hijo (nieto del primero), y así en adelante. Para cada región del planeta, sin embargo, hay un criterio distinto, pero es lógico que en todas las regiones tropicales, donde hay



abstract_ The earth's natural resources are in danger. The indiscriminate use of these resources has upset the balance of the elements. The use of old-growth wood in different areas of industry has led to deforestation and has put many species of trees at risk of extinction. Today, these species are being protected by international organizations. Within this framework, a sustainable forest management to conserve the remaining resources is essential.

keywords_ forest management | deforestation | old-growth wood | natural resources.

selvas, las prácticas de manejo sean semejantes. Otro mundo fascinante, del cual obtengo muchas informaciones, es el de las artes escénicas, aunque lo conozco y exploto poco. Asimismo, las imágenes de seres vivos, extintos o contemporáneos, y de figuras humanas son fuentes inagotables de recursos. Existen diseños de muebles que se empeñan en la mezcla de materiales y en la explotación de determinados materiales nunca o poco usados para tales fines, pero no se preocupan bastante por la forma resultante. Otros sí se interesan por explotar uno o dos materiales, muchas veces asociándolos a sus nombres. En mi caso, a pesar de que no me diferencio notoriamente de estos últimos en lo relacionado con la madera y vidrio predominantes, es evidente que me empeño con las formas. Simétricas o no, tengo como objetivo causar con ellas impacto a primera vista. Es mi único vínculo con la biónica.

Además debo destacar que existen dos tipos de peso: el peso físico y el aparente. Algunos muebles tienen de hecho un peso significativamente grande: un sillón, por ejemplo. Otros muebles transmiten peso a la mente del observador, dándole una sensación de solidez y estabilidad, pero el mueble en sí no es pesado. También hay muebles que transmiten levedad, aunque son físicamente pesados. Su geometría exige esto para que garantice una buena estabilidad. Hay casos en que ocurre lo contrario: el mueble es pesado físicamente y transmite tal sensación al observador, como ocurre con algunas de mis banquetas. Y, por último, está el mueble que es liviano físicamente y que transmite su liviandad, como la mesa lateral Tepuí.

El estudio del uso de las maderas es otro mundo que orbita el diseño. Ésta es un área muy amplia, empezando por el estudio anatómico, esto es, el análisis microscópico de su cúspide con identificación de las células de parénquima y características organolépticas tales como olor, textura, viscosidad, color y diseño, para poder diferenciarlas unas de otras. También están las aplicaciones de las maderas, que son innumerables, tales como construcción civil, construcción naval, luthería, mueblería, marquetería, etcétera.

En cualquiera de esos casos, se entra en un nuevo mundo que es el de los ensamblajes. Existe un sinfín de tipos de ensamblajes para los objetivos más variados. A través de libros especializados, he estudiado los tipos de ensamblajes japoneses, de tradición secular, comúnmente aplicados en la construcción civil. A partir de esa utilización los aplico en la mueblería. Muchos de ellos poseen gran belleza y, por ello, siempre que es posible los dejo expuestos. Frecuentemente, para realzarlos, utilizo dos o más especies de maderas de diferentes colores. Uno de los ensamblajes que he usado últimamente son los tarugos de perfil cuadrado, que se insertan en perforaciones igualmente cuadradas, hechas por una máquina perforadora de formón hueco con broca interna. Esta última hace primero una perforación redonda como cualquier broca y, en seguida, un formón de cuatro aristas afiladas fuerza la entrada de esta perforación redonda, formando esquinas perpendiculares que lo tornan cuadrado.

En lo que se refiere al color, lamentablemente la moda es la que dicta e impone una tonalidad, mientras la sociedad que la consume baja la cabeza y la sigue. Existió la moda de la madera roja y, durante algunos años, el mogno fue la madera del momento. Después de esa moda, vino la moda de las maderas claras, predominando el amarillo paja. La especie víctima fue el palo marfil proveniente del Paraguay, ya que el palo marfil brasileño, de tanto utilizarse, llegó casi a la extinción. Ahora estamos pasando por la moda de las maderas oscuras, y la madera del momento es la amenazada imbuva. Las llamo “maderas víctimas”, porque uno de los principios fundamentales del manejo es la utilización de diversas especies al mismo tiempo. De este modo, la presión sobre cada una de ellas es amortiguada. Si usamos sólo una especie de madera a la vez, por moda, la presión sobre ella será enorme, tal como está ocurriendo. Es correcto que algunos dictadores de la moda impongan las tendencias de colores, pero existe una infinidad de especies de tonalidades oscuras —castaño oscuro, castaño claro, rojo, amarillo, etcétera— y no se necesita elegir apenas una especie por moda. **180**

ANDRÉ MARK_ graduado en Física en la PUC-Pontificia Universidade Católica – SP. Diseñador autodidacta. Propietario de la empresa Tetrao Ind. e Com. de móveis, que en noviembre de 1999, obtuvo el sello verde de certificación forestal FSC (Forest Stewardship Council) SW COC 214, siendo así la primera empresa de diseño de muebles de América Latina en recibir tal sello.

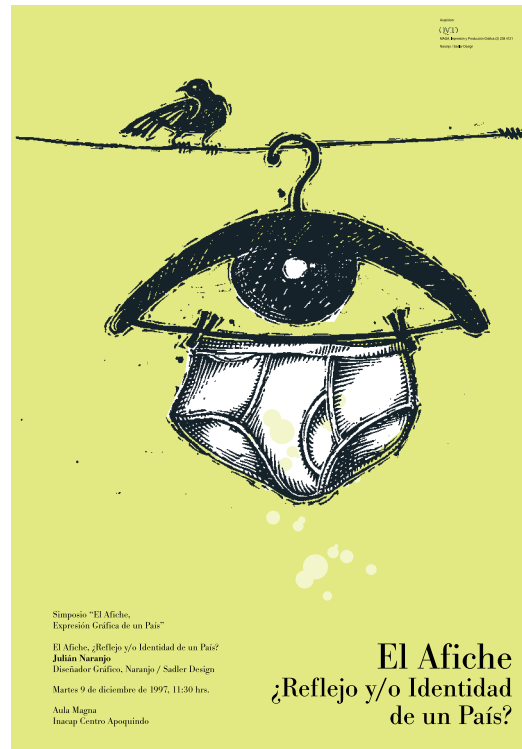
Periódicamente participa de conferencias y de mesas redondas sobre principios de manejo forestal y su trabajo mobiliario como consecuencia del mismo. Su trabajo ha sido publicado en numerosas ocasiones y su trabajo ha sido expuesto en variadas salas.

Graduated with a degree in physics from the PUC-Pontificia Universidade Católica – SP. He is a self-taught designer. He is owner of the Tetrao company, which earned the Forest Stewardship Council (FSC) SW COC 214 forestry green seal certification, becoming the first furniture design firm in Latin America to receive the distinction.

He periodically participates in conferences and roundtable discussions on topics of forestry management and his furniture work as a result of this. His work has been published on numerous occasions and his furniture has been the subject of various exhibitions.

REFLEXIONES SOBRE EL SER DISEÑADOR LATINOAMERICANO

[REFLECTIONS ON BEING A LATIN AMERICAN DESIGNER]



resumen_ ¿Quiénes somos? ¿Tenemos identidad nacional o regional? ¿Qué podemos ofrecerle al mundo? ¿Cómo incorporar nuestra identidad al diseño sin morir en el intento? ¿que estoy haciendo yo para rescatar nuestra identidad? ¿Quien soy yo realmente? Preguntas que se me han repetido a lo largo de mi carrera y que no me ha sido fácil responder. He tratado de buscar respuestas en mis experiencias personales y laborales, llegado a ciertas conclusiones que se presento en este artículo.

palabras clave_ identidad | ser latino | claves de diseño.

¿Quiénes somos? ¿Tenemos identidad nacional o regional? ¿Qué podemos ofrecerle al mundo? Éstas son preguntas que me han hecho en repetidas oportunidades a lo largo de mi carrera. Es más: son preguntas que muchas veces me las formulé y que sin embargo persisten. Para mí no ha sido fácil responderlas, pero he tratado de buscar respuestas y, producto de mis experiencias, he llegado a ciertas conclusiones.

Cuando me iniciaba en esto del diseño, descubrí la importancia de ser latinoamericano, más allá de nuestras raíces y nacionalidad, más allá de ser chileno, santiaguino y recoletano.

A fines de los años setenta parecía incipiente el desarrollo socioeconómico de la comunidad latina en Estados Unidos, la cual, ya en su segunda y tercera generación de emigrantes, especialmente mexicanos, centroamericanos y en menor medida de suramericanos, comienza a tomar una mejor posición económica. A diferencia de sus padres, estas generaciones pudieron estudiar e incorporarse de lleno en la sociedad norteamericana (el establishment). Sin embargo, de la mano de estas oportunidades muchas familias se quebraron, mutaron o entraron en una crisis de identidad, ya que en sus hogares se mantenían las tradiciones, las costumbres y la nostalgia por la almaterra y el idioma de origen, aunque día a día vivían como ciudadanos residentes. Justamente es ahí, desde esa mezcla, donde se enriquece la cultura norteamericana para bien o para mal, ya que comienzan a aparecer fuertemente en el entorno el spanglish y los chicanos, que son mitad gringos y mitad mexicanos y otras subculturas.

Hoy en día los latinos están absolutamente incorporados al sistema. Las nuevas generaciones están ya en posiciones de mandos medios y altos dentro de la estructura de poder y la toma de decisiones, lo cual nos permite asegurar un cambio a futuro en la política que utiliza el país más poderoso del mundo para relacionarse con América Latina.

Todo este proceso lo viví en la raíz misma de este fenómeno social. En 1978, llegué a San Diego, California, con lo puesto y una maleta cargada de sueños. San Diego es una hermosa ciudad, lindo clima, parajes espectaculares, buenas personas y buenos diseñadores. Es la frontera absoluta con el México pobre y maltratado de Tijuana, Mexicali y otras ciudades del border line.

Allí conocí a grandes personas y personajes: mexicanos, chicanos, hondureños, salvadoreños, colombianos, argentinos, brasileños, cubanos, puertorriqueños, peruanos, alguno que otro ecuatoriano, otros de otras latitudes como argelinos, taiwaneses, japoneses, británicos, alemanes, y también, cómo no, chilenos de Talca, Providencia y San Gregorio, y por supuesto gente nativa, del mediooeste, texanos, rednecks, algunos de color que venían de Philadelphia, otros que escapaban del frío de Chicago, etcétera. Pero por sobre todo conocí gente muy abierta, tolerante y bien informada (una rareza por esos lados). California se presta para ello, es diferente a lo que se puede vivir y conocer del resto de Estados Unidos, es una Torre de Babel no tan agresiva con el emigrante como Nueva York. Aunque se parece más a Miami, es otro aire, otro clima, otra realidad. Ciertamente es que



abstract_ Who we are? Do we have a national or regional identity? What can we offer to the world? How can we incorporate our identity to design without dying in the attempt? What am I doing to rescue our identity? Who am I really? These are questions that have repeated along my career and are not easy to respond. I have looked for answers in my labor and personal experiences, and those conclusions are presented in this article.

keywords_ identity | being latin | design keys.

hay pobreza y desigualdad, pero la gente que llega para quedarse cree en el “sueño americano”.

Conocerlos, convivir, compartir, hacer amigos, trabajar con ellos y llenar vacíos afectivos crea lazos muy fuertes y, si a esto le sumamos el segregamiento propio del sistema, permite darse cuenta de que no estás solo, que ser chileno o peruano es solamente un accidente geográfico. Ser latino te entrega un sentido de pertenencia mayor junto a tus “hermanos”. El valor de la raza era y es una barrera protectora muy potente de tu propia identidad.

Desde que partí, siempre he sentido que en este Chile no cultivamos ni cuidamos nuestra identidad. Más bien diría que nuestra identidad la negamos, mintiéndonos a nosotros mismos. O bien, nuestra identidad es mutante, cambia con el tiempo, la economía y la política. ¿Queremos ser o parecer? Ésa es una de las tantas interrogantes a resolver. A veces queremos parecernos a los ingleses, queremos ser más fríos que nuestros vecinos (Expo Sevilla 92) y miramos con estupor el “tropicalismo” de nuestros países vecinos.

Nuestros referentes arquitectónicos y plásticos son fuertemente europeos. La moda que cultivamos es pseudoitaliana y atrasada en una temporada. Hemos heredado el machismo propio del mundo musulmán. Hoy queremos tener campus como los de las universidades norteamericanas, pero no tenemos ni la tradición ni la calidad de éstas. Copiamos sus modelos y sus sistemas de franquicias, copiamos todo lo bueno y lo malo de las campañas publicitarias del Viejo Mundo, sin saber si son adecuadas o no a nuestras necesidades.

Somos pero no somos. Nuestro sistema pone énfasis en el tener más que en el ser: si no tienes no eres.

En términos de diseño lamento que seamos muy pocos los que tratamos de introducir, traducir e incorporar en nuestro trabajo esta identidad chilena o latina, y me alegra que nóveles diseñadores como Pancho Gálvez, Tuco Ramírez y otros jóvenes contemplen en sus diseños rasgos pertinentes de nuestra cultura a través de la tipografía. Hay otros que han hecho un trabajo investigativo fuerte, como Eduardo Castillo, pero con esto no es suficiente. En la escena del diseño criollo faltan conceptos y sobra retórica. Es cansador observar el estilo postmodernista que utilizan algunos colegas diseñadores más experimentados y que se supone son referentes para las nuevas generaciones, donde se diseña igual para una cadena farmacéutica, un mall o una empresa de servicios básicos, a veces con sospechosas similitudes a soluciones de otras realidades.

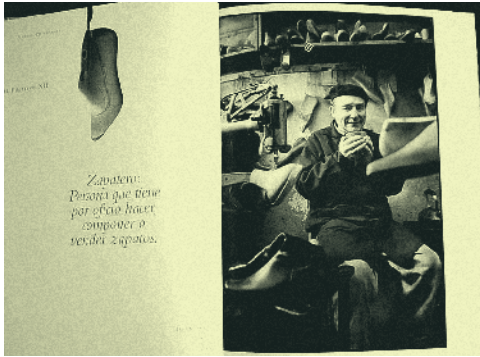
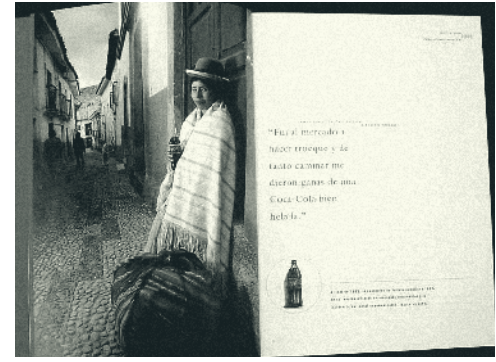
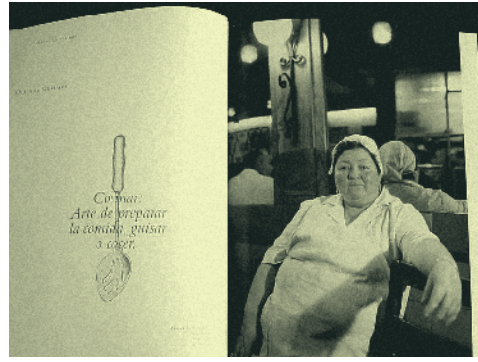
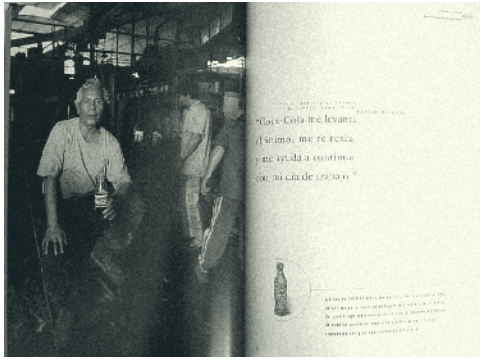
También entiendo que el ser diseñador conciente de nuestra identidad latina es más que usar una greca incaica o mapuche en un borde de un aviso de prensa. Los recursos visuales necesariamente responden a necesidades comunicacionales, estratégicas y conceptuales, pero siento que nos olvidamos de impregnarles “alma” y carácter. Es ahí donde más se nota nuestra desidia y falta de compromiso con nuestra cultura.

No cabe duda alguna en que nuestra impronta y nuestra manera de ver y observar el mundo son diferentes y distintivas. Somos un continente nuevo y sorprendente. El angloamericano, el europeo y

el oriental miran con curiosidad y respeto el talento que emana de estos lares, y producto de esta búsqueda constantemente se me invita a participar en proyectos de diseño para mostrar una visión regionalista, lo cual me compromete aún más. Además, sus mercados están ansiosos de reconocer, relacionarse y —por qué no— incorporar y comprar un estilo latinoamericano.

Recuerdo que un día, a nuestra oficina de San Diego, un cliente grande llamó desde otro estado de la Unión y dijo tener buenas referencias de mi trabajo y querer ver la posibilidad de hacer negocios. Para hacer la historia corta, ya bien entrado en el desarrollo del encargo y con las confianzas absolutamente afianzadas, le pregunté la razón por la que nos había elegido siendo que en su estado (Arizona) hay muy buenos diseñadores. Algo sorprendido por mi pregunta, sin vacilar el cliente me responde con cierto grado de candidez que, de todos los portafolios que había visto hasta entonces, encontraba que en el nuestro había “algo”, un algo distinto. Le dije extrañado: “¿Algo como qué?” “Mmm... ¡Algo exótico!”, exclamó. Y agregó que “eso” era lo que él esperaba que le entregáramos a su producto.

Para mí esto fue una revelación. Hasta ese momento yo trataba de pensar, diseñar y actuar asumiendo mi calidad de inmigrante en un medio extremadamente exigente, abierto al entorno, al “ser gringo”. Me esforzaba para que el acento de mi inglés no fuera tan marcadamente hispánico. Pero, a pesar de querer pasar como cualquier ciudadano norteamericano, aun así no podía escapar de lo que realmente soy. Para ese cliente ese “algo”



que buscaba estaba en mi información genética, estaba en mis vivencias, en mis sensaciones, experiencias, carencias y emociones: está y estaba en mi inconsciente mestizo. Y hoy, cuando veo esto desde la distancia, me parece muy fuerte y marcadora la experiencia, soy chileno, soy latino y estoy orgulloso de ello.

Por eso resulta paradójico y divertido aquello que antes me atormentaba, y ya no me complica que algunos, y no pocos en Chile, me digan que mis diseños son muy agringados y que mis amigos anglosajones me llamen para decirme que cada vez mi diseño es más latino que nunca. Cosas del diseño, como diría un futbolista criollo.

¿Cómo incorporar nuestra identidad al diseño sin morir en el intento?

Éstas son algunas claves que me han permitido encontrarme con nuestra identidad:

- > Estudiar la historia del arte, del diseño, de la cultura propia, de los movimientos y de los estilos, para así obrar con conocimiento.
- > Para el desarrollo de marcas trato de usar referentes étnicos y/o estilos reconocidos como populares e históricos propios de nuestra cultura y región, siempre y cuando el encargo lo permita.

> Para representar personajes o estereotipos en fotografía o ilustración uso personas comunes, que no representen estereotipos publicitarios. Me gusta la dignidad del hombre humilde, de esfuerzo, el anciano y el niño, la mujer trabajadora, la viuda, la separada, la familia, la gordita, el pelado, etcétera.

> Evito el maqueteo. Me gusta que los lugares y entornos sean reales, así como los objetos, lo cotidiano, lo nuestro, lo ordinario. Busco aquello que a todos nos diga algo o nos recuerde nuestra infancia, por ejemplo.

> Aprecio las texturas como un buen recurso visual. Entregan sensaciones y estimulan la conexión emocional con el usuario.

> Uso la tipografía como apoyo, al servicio de la imagen, y no al revés, como en publicidad.

> He incorporado la caligrafía como un rasgo de espontaneidad y trivialidad.

> Me apoyo fuertemente en la tecnología en el desarrollo de mis diseños, pero quiero que mis soluciones se vean limitadas y artesanales preferentemente.

> Uso el accidente técnico como un recurso visual más: somos seres imperfectos.

> Me apoyo en la nostalgia, en lo ecléctico y en lo vernacular para mostrar nuestra idiosincrasia, tradición y contradicciones.

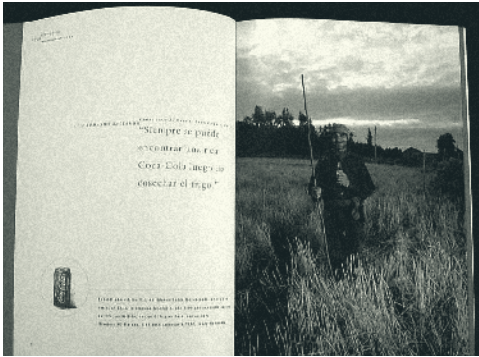
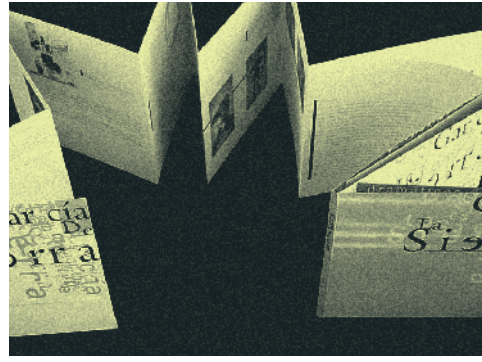
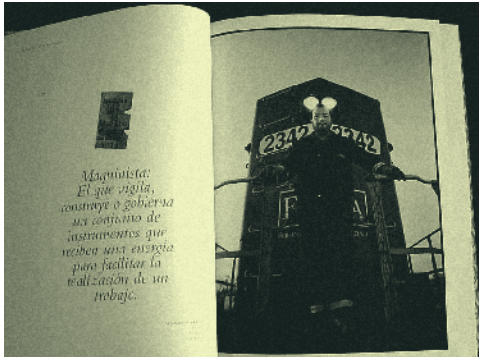
> No tengo miedo a usar una paleta de colores vivos y saturados. En combinaciones poco usuales (esto lo aprendí de mi madre: ¡Grande Sarita!), en contraposición de colores terrosos, naturales y pasteles.

> Uso materiales de muy alta calidad y otros muy malos o limitados, que a veces hacen una perfecta combinación. Uso papeles discontinuados o desechados, y he redescubierto los potenciales del papel bond, del papel roneo y del papel de diario.

> Experimento con materiales poco conocidos, poco usuales y con otros usos. Por ejemplo: celulosa, polipropileno, pliegos de mantillas para impresión, etcétera.

> Me relaciono con personas que aporten en el trabajo o encargo, que tengan una mirada diferente a la mía, ojalá extranjeros, porque su perspectiva es neutra.

> Para representar conceptos abstractos, busco, en mi propia experiencia, la memoria y vivencias "claves", que me ayuden a interpretar emociones como recuerdos y objetos, a los cuales yo les he entregado significado.



JULIÁN NARANJO Diseñador Gráfico de la Universidad de Chile titulado en 1978. Comienza su carrera en San Diego, California, USA., trabajando para diferentes agencias de publicidad y estudios de diseño, destacando en 1983 su incorporación a Design Group West. Paralelamente inicia su propio estudio de diseño e ilustración, con un M.F.A. en Graphics Communication, U.C.S.D. (University California San Diego). Es director-socio de Naranjo/Sadler Design, empresa dedicada al Diseño y Comunicación Visual con oficina en Santiago de Chile.

Desde sus inicios a obtenido reconocimiento a través de más de un centenar de premios y publicaciones en los anuarios más prestigiosos del mundo, resaltando una medalla de oro en el New Arts Directors Club of New York, Communication Arts, Idea Magazine, Print, AIGA, Graphics, ADLA, entre otras. Recientemente recibió el premio Chile Diseño 2005 en la categoría de Afiches.

Ha participado en numerosas conferencias, seminarios y cátedras en Chile y en el extranjero.

Fue Director de carrera de Diseño de la Universidad Uniacc. Actualmente se desempeña como profesor titular en los talleres de diseño de la Pontificia Universidad Católica, Universidad Finis Terrae y Universidad del Pacífico.

- > Uso como una variable más el azar, con mucho "riesgo calculado", esto permite darle a tu trabajo a veces un plus impensado.
- > Nunca subestimes el valor de la limitación y/o la restricción, ya sea económica o presupuestaria en la elaboración o en la praxis. Siempre piensa que ahí hay una oportunidad.
- > Trato de que mi cliente invierta bien su presupuesto, cuidando sus intereses y aprovechando al máximo los materiales y recursos en pos de encontrar el equilibrio perfecto donde todos los involucrados en el encargo quedemos contentos y orgullosos con el resultado. Esto asegura confianza, lealtad y nuevas oportunidades.
- > A mis clientes les vendo conceptos y no proyectos. Los conceptos en su realización pueden sufrir modificaciones. Cuando vendes proyectos hay muy poco espacio para cambios.
- > Busco proveedores que me den confianza y así armar equipos estratégicos, con buenos socios que estén dispuestos a realizar tus ideas.

- > Por ultimo trato de usar el humor como un rasgo particular de nuestra idiosincrasia. El humor es fundamental al comunicar y estimular empatía, ayudando a mejorar la calidad de vida del entorno.

No pretendo que estas acciones sean el único camino o formula a seguir, creo que otros colegas pueden aportar también con otras maneras y formas de abordar la problemática, lo cierto es que para mi, estas experiencias y vivencias han sido pivotaes a la hora de buscar respuestas a estas preguntas básicas.

Lo importante es preguntarse ¿que estoy haciendo yo para rescatar nuestra identidad? ¿Quien soy yo realmente? Hay algunos que piensan que es fútil la lucha, que lo mejor es olvidarnos del tema y focalizar en generar buenos productos, bien diseñados y que sean competitivos a la hora de penetrar globalmente y tal vez con eso alcance para crear una identidad fuerte y diferenciadora; según esta teoría si los chilenos somos como camaleones, entonces asumámoslo en plenitud y sigamos trabajando. Yo aún creo que somos mucho más que eso. !8o

Graphic designer who received his degree from the University of Chile in 1978, began his career in San Diego, California, working for different advertising agencies and design firms before joining the renowned Design Group West in 1983. At the same time, he opened his own design and illustration studio, having obtained an M.F.A. in Graphics Communication from the University of California in San Diego. He is Director and partner of Naranjo/Sadler Design, bureau dedicated to Design and Visual Communication, with office in Santiago, Chile.

From early in his career, he has been recognized with more than 100 prizes and publications in some of the world's most prestigious yearbooks and annual events, including a gold medal at the New Arts Directors Club of New York, Communication Arts, Idea Magazine, Print, AIGA, Graphics, ADLA, and others. Recently received the Chile Diseño 2005 Award on Posters category. Julián Naranjo has participated in numerous conferences, seminars and courses in Chile and abroad.

He was the director of Design at the UNIACC University and is currently a design workshops professor at the PUC, Finis Terrae and Universidad del Pacífico Universities.

HISTORIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN LATINOAMÉRICA

[THE HISTORY OF INDUSTRIAL DESIGN IN LATIN AMERICA]



resumen_ Esta historia tiene como objetivo establecer un recorrido básico acerca de los recorridos que tiene el diseño industrial en Latinoamérica, donde se demuestra que como disciplina no ha podido trascender las dificultades del contexto económico y político. La voluntad de introducir el diseño industrial en el aparato productivo de nuestros países se ha enunciado en diversas ocasiones, mas sin encontrar hasta ahora la forma efectiva de convertirlos en urbanismo, transporte, señalética y productos, aunque hay importantes avances en Brasil, México y Chile, por el interés de las universidades en la realización de proyectos de diseño más elaborados.

palabras claves_ influjo de vanguardias europeas | producción y comercialización | formación profesional.

abstract_ The objective of this story is to establish a basic rundown of Latin American industrial design. It demonstrates that industrial design, as a discipline, has never been able to transcend the continent's difficult economic and political context. The will to insert industrial design into the productive apparatus of our countries has been expressed on various occasions, but a way has yet to be found to transform this will into development, transportation, signage and products. There have, however, been significant advances in Brazil, Mexico and Chile as a result of the universities interest in carrying out more elaborate design project.

keywords_ influx of European vanguard | production and commercialization | professional training.

Cuando recibí el encargo de escribir esta historia, recurrí a numerosos apuntes que he preparado para conferencias, cursos y artículos que realicé durante la década de los años noventa. Siempre que me refiero a esto recurro al ensayo de Alberto Pérez, que me ayuda a recuperar mi frágil memoria.

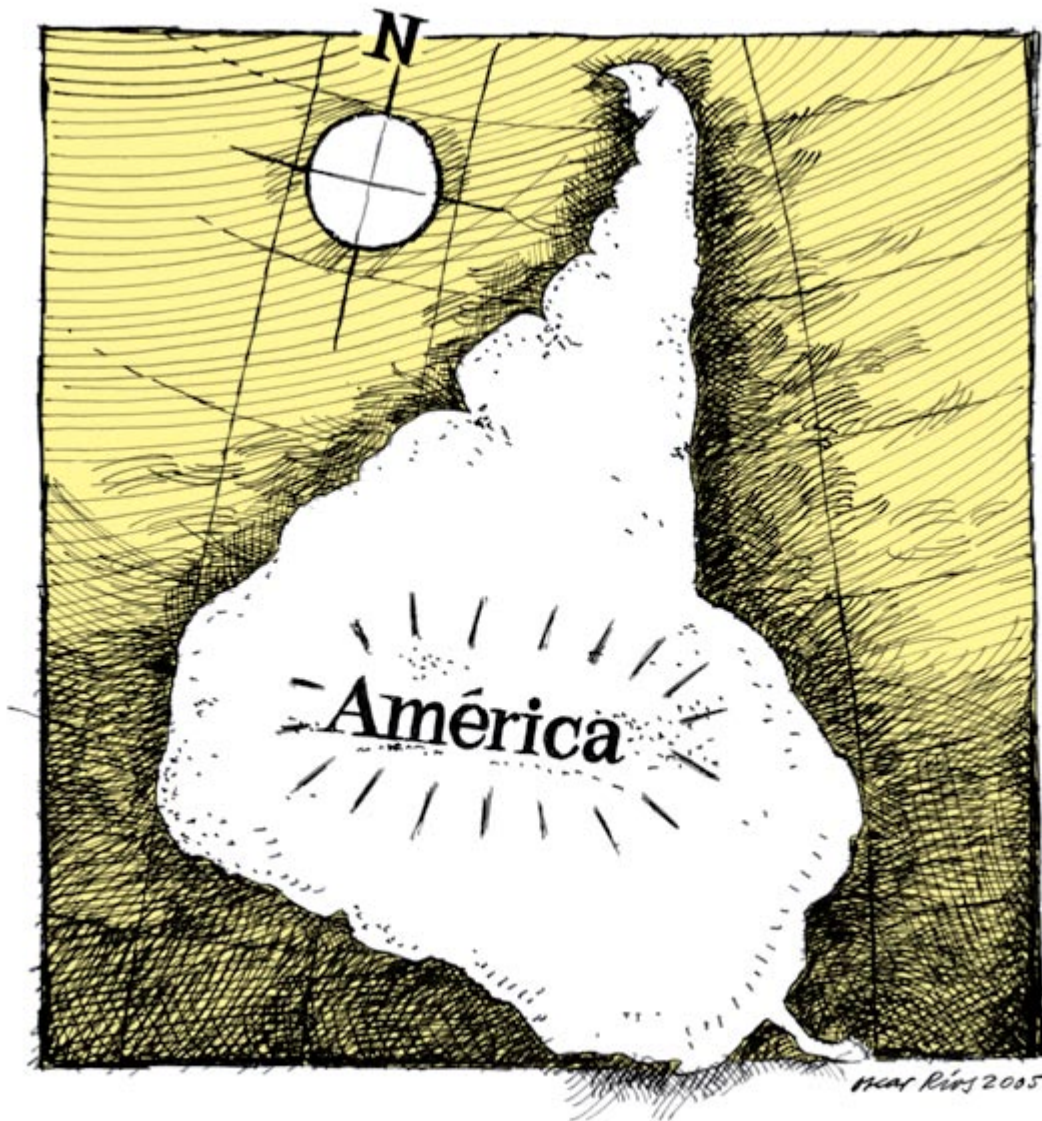
Al abordar la historia del diseño industrial en Latinoamérica, Pérez señala que es visible como disciplina importada, ya que los primeros profesionales vinieron de Europa. Estas personas trajeron un quehacer fuertemente influenciado por la experiencia Bauhaus, la que intentaron aplicar a nuestro proceso de industrialización tan peculiar, que no ha terminado de desarrollarse. Es por esto que países como Argentina, Brasil, México, Chile, Colombia y Perú acometieron hasta finales de los años sesenta una industrialización con características comunes.

La industrialización de esas naciones se caracterizó principalmente por “el énfasis inicial en la manufactura de productos de consumo final, mientras que se atendió sólo parcialmente a las industrias intermedias ligadas a los recursos naturales y prácticamente no existieron industrias de equipos y maquinarias. Otras características comunes fueron la falta de competitividad internacional, con la consecuente limitación de la capacidad exportadora de manufacturas, la amplia dependencia de la importación de bienes de capital e insumos intermedios, el permanente rezago tecnológico y la extensa penetración de compañías transnacionales en los sectores industriales más nuevos y dinámicos, mientras que el empresariado nacional se limitaba a cubrir los rubros tradicionales”.

Se ha reconocido la importancia del diseño industrial en la región, pero esta misma no ha podido trascender las dificultades del contexto económico y político. La voluntad de introducir el diseño industrial en el aparato productivo de nuestros países se ha enunciado en diversas ocasiones, mas sin encontrar hasta estos momentos la forma efectiva de convertirlo en urbanismo, transporte, señalética y productos, aunque hay algunos avances en Brasil, México y Chile, debido al interés que han ido desarrollando los profesionales y las universidades en la realización de proyectos de diseño más elaborados, y en la mayoría de los casos se ha encontrado un moderado apoyo por parte del sector empresarial y un interés más potente de parte del público usuario.

Maldonado (en Pérez, 2001) comenta al respecto: “En efecto, en los países del Tercer Mundo, en los que precisamente la industria manufacturera es inexistente (o casi), el discurso relativo al diseño industrial asume un significado, en el mejor de los casos, sólo programático”, refiriéndose al tema de la industrialización común. Según el arquitecto Alberto Sato, es posible identificar tres etapas en la evolución del diseño en Latinoamérica:

- > la inicial, correspondiente al comienzo de la industrialización a fines del siglo XIX y principios del XX;
- > la modernización de fines de la década de los años treinta; y, posteriormente,
- > las nuevas condiciones internacionales derivadas de la Segunda Guerra Mundial.



¿EN AMÉRICA SÓLO IMITAMOS?

Esta ilustración es una adaptación libre de un dibujo de Joaquín Torres-García, con la teoría de Amerida que invierte el sur como norte, en una reinviación del hemisferio sur contra el hemisferio norte.

Los antecedentes del diseño industrial en Latinoamérica se remontan a la producción de objetos y piezas elaboradas en el continente desde la época colonial, aunque hay quienes encuentran gérmenes en los utensilios elaborados por las civilizaciones prehispánicas. Una muestra de la capacidad productiva y creativa del Nuevo Mundo es la butaca, tipo de asiento que tiene origen en el "ture" de los indios cumanagotos, cuyo uso se extendió para el descanso y el confort de los enfermos en los hogares coloniales. Su concepto y forma fue adaptado posteriormente en la sociedad moderna a través de los diseños de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Hans Wegner, Alvar Aalto, Charles Eames y otros reconocidos nombres de creadores europeos y norteamericanos.

El principio de la industrialización latinoamericana se hizo efectivo con la instalación de infraestructuras y la producción de objetos de uso cotidiano por parte de artesanos y gentes de oficios con máquinas importadas y algunas materias primas nacionales. Estos productos semi industriales se presentaban en las exposiciones de las grandes capitales del mundo como atractivos y exóticos para los ojos de los demás continentes. La idea de las grandes ferias se trasladó a nuestros países en forma de exhibiciones culturales y de adelantos industriales. Algunas tuvieron resonancia internacional, como las efectuadas en Lima y en Santiago de Chile en 1872, así como las de Montevideo y nuevamente Santiago en 1875, o la de Buenos Aires celebrada en 1882.

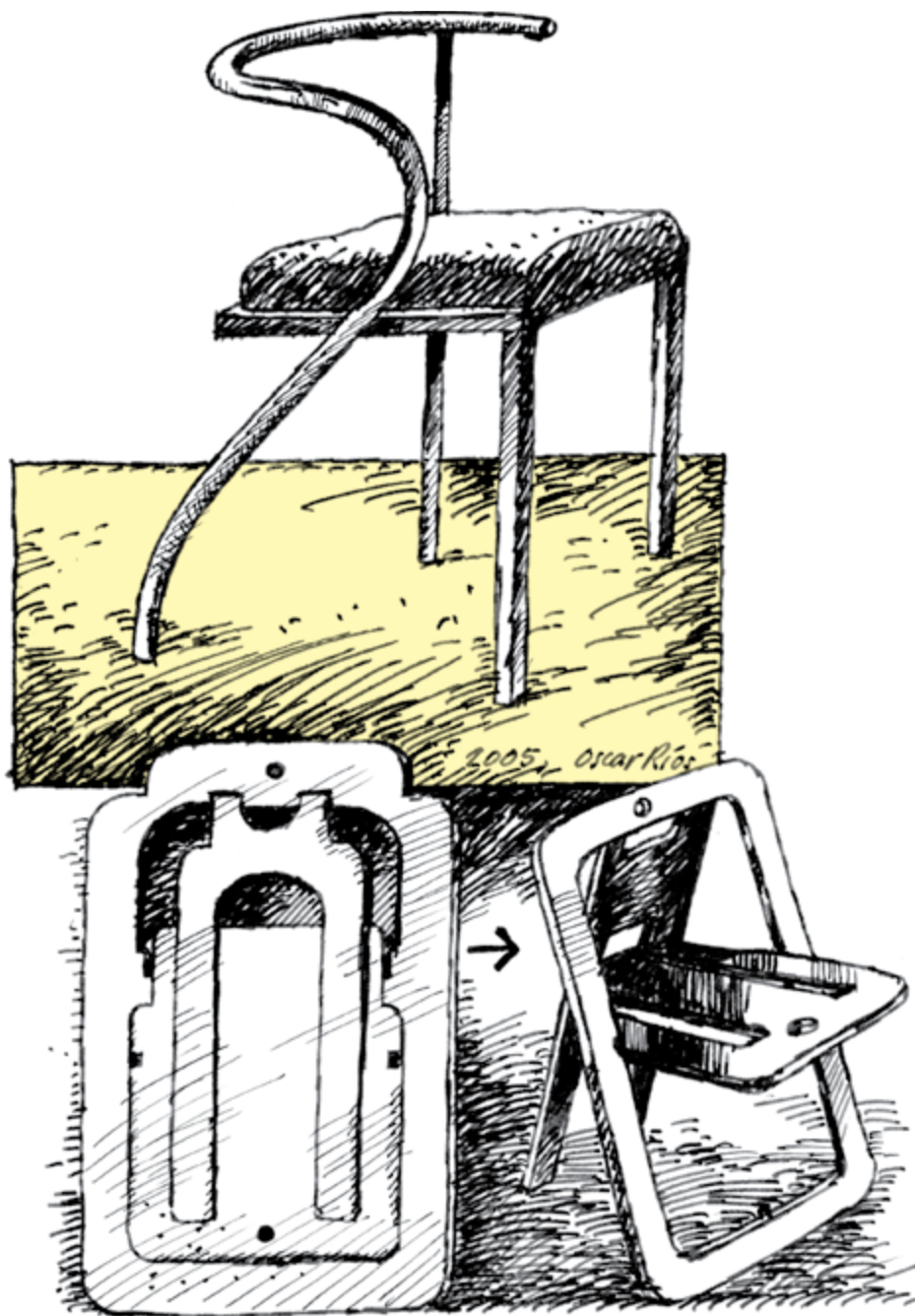
A la par de las exposiciones, las academias han desempeñado un rol interesante en el adiestramiento de artesanos y gentes de oficios. En 1849 se fundó

la Escuela de Artes y Oficios en Santiago de Chile. En 1867 fue creada la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Academia de San Carlos de México. Ecuador fue testigo del nacimiento de la Escuela de Bellas Artes en 1904, mientras que en Argentina se fundó en 1905, la cual derivó en la Comisión Nacional de Bellas Artes que desde 1924 incluyó a la Escuela de Artes Decorativas e Industriales. Estas iniciativas se constituyeron en las cimentadoras de las bases para la disciplina del diseño industrial en Latinoamérica, en tanto vinculaban las actividades creativas al desarrollo económico del continente, el cual desde esa época evidenciaba el colonialismo cultural y del consumo, expresado en la importación de modelos, tecnologías y de productos provenientes de los centros de poder mundial.

La segunda etapa en la historia del diseño industrial de Latinoamérica se inició en 1930 con el influjo de las vanguardias europeas y de la diáspora que se produjo en Alemania, Austria y los países que fueron afectados por las persecuciones políticas, la discriminación racial y la crisis económica producida por las dos guerras mundiales. Artistas, arquitectos y diseñadores europeos cruzaron el océano para reconstruir sus vidas y encontraron campo abierto para desarrollar sus profesiones, entre ellos Martín Eisler, Arnold Hacker, Oscar Kanzenhofer, Fridi y Walter Loos, Frank Möller, Grete Stern, Max Thurm, Paolo Tedeschi en Argentina; Leopoldo Rother en Colombia; Carlos Khon Kagan en Ecuador; Wolfgang Paalen y Hannes Meyer en México; Adolfo Winternitz en Perú; Lorenzo Siegerist en Uruguay; Gertrudis Goldschmidt (Gego), Nedo Mion Ferrario, Gerd Leufert y Cornelis

Zitman en Venezuela. A esta lista incompleta de personalidades se les añaden las visitas de importantes figuras como Le Corbusier, quien realizó una gira en 1929 que agitó el debate sobre el diseño moderno en Sao Paulo, Río de Janeiro y Buenos Aires.

En 1934 Joseph Albers, ex docente de la Bauhaus, dictó una serie de conferencias en el Liceo de La Habana, posteriormente viajó a México en varias oportunidades, entre 1953 y 1954 permaneció en Chile como profesor invitado de la Universidad Católica y, en ese mismo tiempo, dictó conferencias y seminarios en la Escuela Nacional de Ingenieros de Lima. En 1928 el ministro chileno Pablo Ruíz cerró la Escuela de Bellas Artes por dos años, enviando a París a los mejores estudiantes. En 1930 creó la primera Facultad de Bellas Artes del continente, ante la necesidad de renovar los estudios artísticos, incluyendo la aplicación del diseño en los utensilios de uso doméstico. Allí se otorgaban títulos de artífices con mención en diseño de interiores. En general los derroteros por los que se encaminaron los estudios de diseño latinoamericanos copiaban el modelo de la Bauhaus o subrayaban los vínculos con las artes, en específico con el arte concreto, por lo que, más que a la técnica y a la producción, los programas se abocaban a la resolución de problemas estéticos, sin tener además demasiado contacto con las industrias locales. Es por esto que en Chile y Latinoamérica tenemos una gran variedad de productos artesanales y semiartesanales dentro de nuestro entorno, pero la falta de apoyo de las industrias ha dejado al objeto industrial fuera de nuestra cultura, o en una etapa de desarrollo bastante más atrasada que la de otros países desarrollados.



SILLA DE TANGO Y SILLA PLEGABLE PLAKA/ARGENTINA_ Ricardo Blanco

PÁGINA DERECHA> SILLA A/CHILE_ Cristián Valdés
SISTEMA DE SILLONES MALITTE/CHILE_ Roberto S. Matta

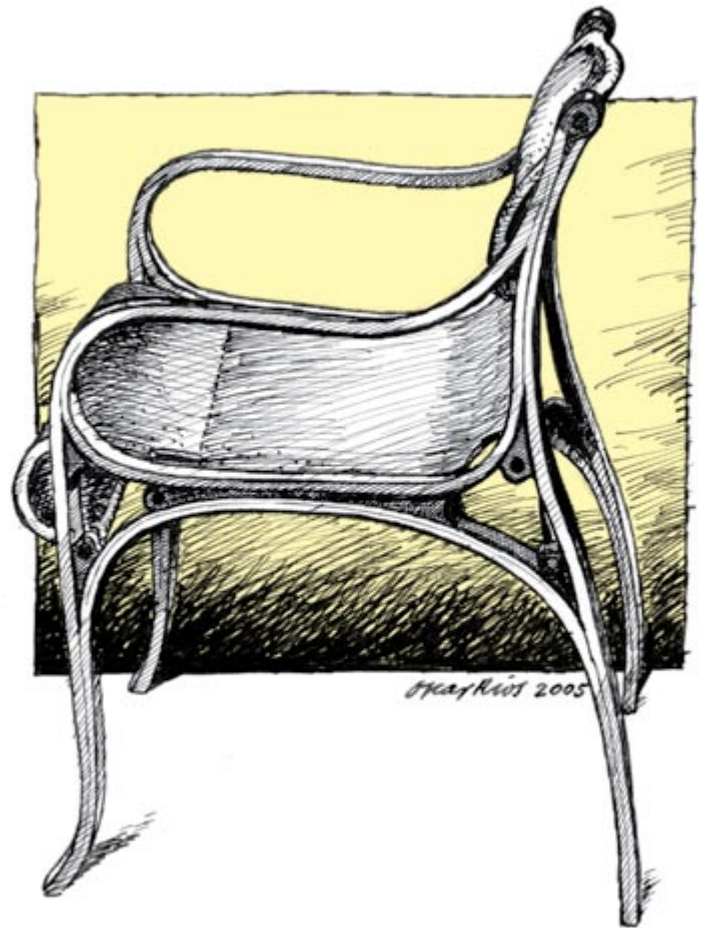
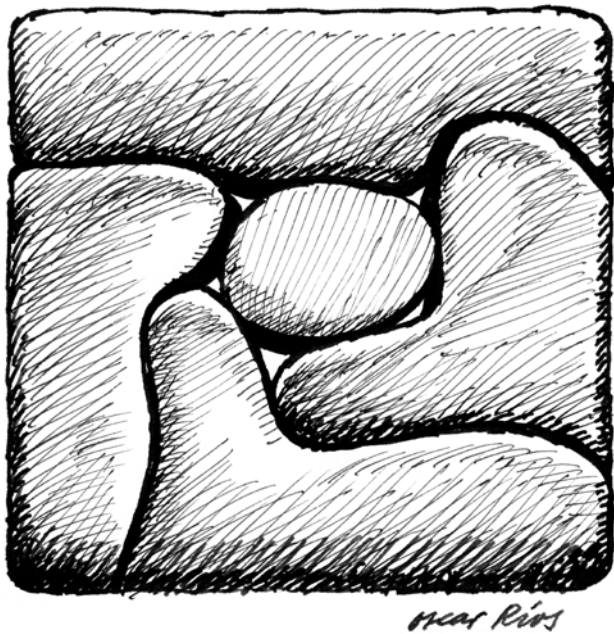
El arte concreto se enuncia en Argentina, Uruguay y Brasil como una aproximación estético-científica al diseño de objetos. El tema es explorado en diferentes impresos, como la revista uruguaya *Arturo*. En 1946 nace en Argentina el Movimiento Arte Concreto Invención y la Asociación Arte Concreto, las cuales realizaron la exposición *Nuevas Realidades*, incluyendo trabajos de los arquitectos César Janello, Eduardo Catalano y el equipo italiano BBPR (integrado por Belgioioso, Banfi, Peresutti y Rogers). En el campo del diseño se incorporaron métodos racionales de proyectación, estudios antropométricos, ergonómicos y tecnológicos, con lo que el diseño adquirió características científicas, sin abandonar la preocupación estética que era propia de la Bauhaus.

En todo este movimiento dirigido hacia el diseño estuvo inmiscuido el argentino Tomás Maldonado, quien posteriormente dirigiera la HfG de Ulm, escuela que a partir de los años cincuenta influenciara el destino de la profesión en nuestro continente. Maldonado junto a Horacio Baliero fundó hacia 1950 el Centro de Diseño Moderno y auspició la publicación periódica *Nueva Visión*, revista de cultura visual, artes, arquitectura, diseño industrial y tipografía.

En 1941 el Museo de Arte Moderno de Nueva York convocó a un concurso de mobiliario denominado *Organic Design in Home Furnishings*, en el que se abrió un capítulo especial para los diseñadores latinoamericanos con la idea de explorar las capacidades manufactureras, formas y materiales locales. Obtuvieron el galardón Xavier Guerrero y el equipo integrado por Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb, de México. Se le concedieron menciones a Roman Fresnedo de Uruguay, Julio Villalobos de Argentina y Bernardo Rudofsky de Brasil. Contemporáneo a esta iniciativa fue el concurso para el diseño y la producción de una lámpara de escritorio y de una tostadora de pan, organizado por la Compañía Argentina de Electricidad (CADE). El premio se le otorgó a Ilum, firma de los hermanos Landesberger.

En cuanto a la producción y la comercialización, en Brasil la empresa Branco y Preto inauguró una tienda de muebles modernos en Sao Paulo el año de 1952. El bahiano Zanine Caldas, quien fue maquetista del arquitecto Oscar Niemeyer, abrió la fábrica Z para producir muebles industrializados modernos y Joaquim Tenreiro abrió su tienda en Río de Janeiro.

En la década de los cincuenta sobresalieron dos figuras: la ítalo-brasileña Lina Bo Bardi y la cubano-mexicana Clara Porset Dumas, quienes hicieron hincapié en el diseño de mobiliario y equipamiento doméstico. Lina Bo Bardi es italiana de nacimiento, se formó en la Universidad de Roma y posteriormente se trasladó a Milán, en donde trabajó en la oficina del arquitecto Giò Ponti, encargándose de la revista *Domus* entre 1943 y 1946, fecha en la que se traslada a Brasil, donde fue una de las figuras responsables de la creación del Museo de Arte Moderno (MASP), y promotora de la Bienal de Sao Paulo. Junto a Giancarlo Piretti fundó el Estudio Arte Palma, dedicado a la producción de muebles adaptados a las condiciones del coloso sudamericano, empleando cueros y tejidos que resultaron del estudio de las casas de Pernambuco. Como resultado de dicha investigación, esta diseñadora hizo una silla en cuero y madera plegable y apilable para el auditorio del MASP, considerada el primer ejemplar que resumía el nuevo espíritu de los objetos "made in Brazil". En 1950 los integrantes de este estudio abren el primer curso de diseño industrial del país. Junto a su esposo, Pietro María Bardi, edita la revista *Habitat*, especializada en arte, arquitectura y diseño. El estilo de Lina Bo



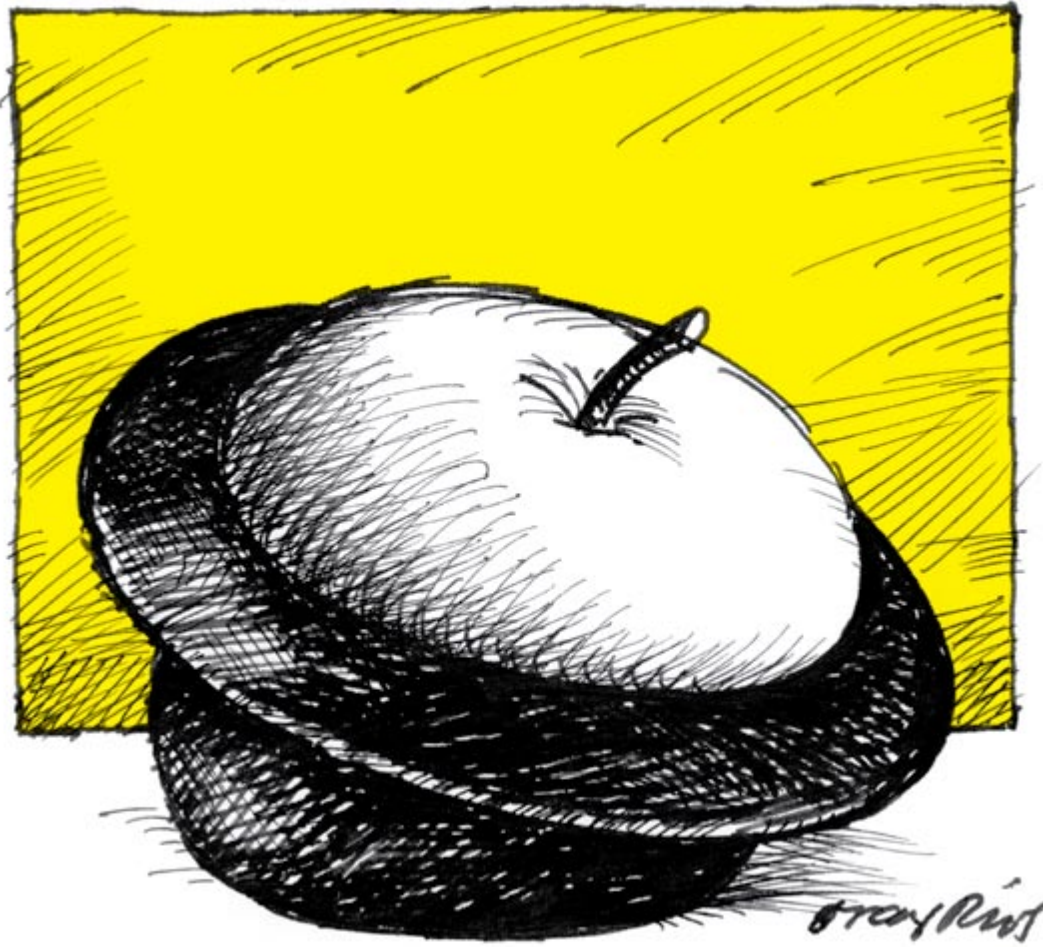
Bardi se vinculaba al del “bel design” de su patria de origen, en la organicidad de las formas, el uso del color y la exploración de los materiales que cruzaban las tradiciones italianas y brasileñas. Esta pionera del diseño moderno latinoamericano falleció en 1992, a los 78 años de edad.

Clara Porset Dumas es considerada asimismo la pionera del diseño industrial en México. Nació en Matanzas, Cuba. Estudió en la Universidad de Columbia, Nueva York, y completó sus conocimientos en la Universidad de la Sorbona y en la Escuela de Bellas Artes de París, para posteriormente, bajo la recomendación de Walter Gropius, tomar cursos con Joseph Albers en Black Mountain, Carolina del Norte. En 1952 Clara Porset organizó la exposición Arte en la vida cotidiana, que se constituyó en la primera exhibición de diseño industrial y artesanías mexicanas. Por otro lado, el ejercicio profesional fue arduo, ya que entre otras tareas, la Dirección General de Pensiones Civiles le encomendó el proyecto de equipamiento completo de más de mil departamentos del conjunto Presidente Alemán en Coyoacán, el cual no se llevó a cabo. Sus muebles y piezas de decoración se realizaban en estrecho contacto con la industria, logrando su exportación hacia Europa, Estados Unidos y

algunos países vecinos. Entre sus tantos aportes, se cuenta la elaboración de los programas de enseñanza de diseño en tierras aztecas, así como la fundación del curso de postgrado en diseño industrial de la Universidad Autónoma de México. Igualmente, promovió la actividad a través de publicaciones en diarios y revistas. Recibió diferentes reconocimientos, como el primer premio del Contemporary Furniture Unexpensive Design Contest del Moma, la medalla de plata en la Trienal de Milán por sus muebles de jardinería y playa. Clara Porset Dumas murió en 1981, dejando como legado su biblioteca y las becas otorgadas por su fundación para la formación de futuras generaciones de diseñadores.

La tercera etapa en la historia del diseño industrial en Latinoamérica surge de las nuevas condiciones dadas a partir de la posguerra, signado por la sustitución de importaciones desde la década de los cincuenta, lo cual significó un reto para las industrias nacionales que desperdiciaron la oportunidad reproduciendo productos, estrategias y modelos de los países de tecnología avanzada. En la segunda mitad del siglo XX se formaron las primeras escuelas universitarias de diseño gráfico e industrial, algunas independientes de

las artes y la arquitectura. En 1956 Max Bill propone la creación de la Escuela Superior de la Forma como anexo al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, que apenas quedó en la mera idea, hasta que siete años después se abrieron las aulas de la Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), en Guanabara, con un currículum elaborado sobre la base de la HfG de Ulm, el nuevo punto de referencia para la profesión. En 1957 dan inicio las clases de Diseño Industrial en el estado de Minas Gerais. En 1963 aparece la Asociación Brasileña de Diseño Industrial, primer organismo promotor de dicha disciplina. El crecimiento ha sido grande en este país, contando hoy día con escuelas distribuidas a lo largo y ancho de su geografía, así como con un ingente grupo de graduados que colaboran en la estructura industrial, la cual está bajo la tutela del CNPQ (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico), ente que se encarga de alentar el sector productivo a través del programa de innovación tecnológica, de desarrollo industrial y de transferencia de tecnologías apropiadas al medio rural. En Argentina se crea el Departamento de Diseño en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, el Instituto de Diseño de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, el Instituto de Diseño



SILLÓN MAGRITTA (HOMENAJE A RENÉ MAGRITTE)/CHILE_ Roberto Matta

Industrial de la Facultad de Ciencias Exactas e Ingeniería de la Universidad Nacional de Rosario, así como cursos, exposiciones y seminarios organizados por el Centro de Investigación de Diseño Industrial. En 1985 se inserta el diseño como carrera dentro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, en la que se enmarcó el Centro de Investigación en Diseño Industrial de Productos Complejos, con líneas de investigación reconocidas por su contenido científico y, sin embargo, dirigido a la resolución de problemas de interés social. El Centro de Arte y Comunicación creó, en su Departamento de Diseño, premios y seminarios que han enriquecido la labor de promoción del Diseño.

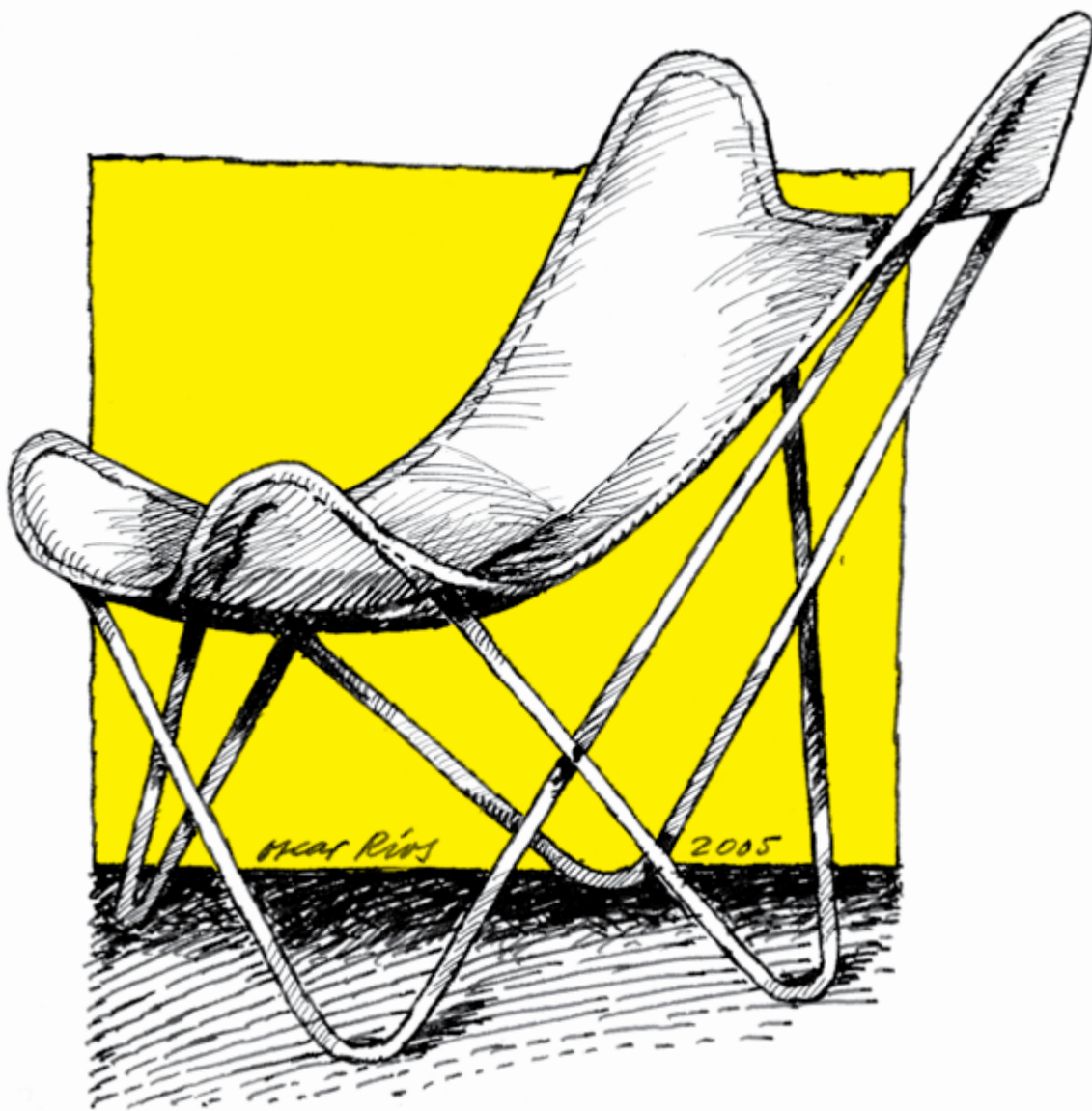
Cuba también fue una referencia en cierto momento, al crear en 1959 un taller de diseño de interiores y muebles en la Comisión de Proyectos Turísticos de la Junta Nacional de Planificación, así como al fundar la Empresa de Muebles y Envases y formar el primer equipo de diseño industrial interdisciplinario.

En Chile, se inició la formación profesional de diseño industrial en 1970, en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile. Con el advenimiento del gobierno de Salvador Allende, el Comité de Investigaciones Tecnológicas (INTEC/CORFO), dependiente del Ministerio de Economía crea el área de Diseño Industrial, que contó con la colaboración de Gui Bonsiepe, Werner Zemp y Michel Weiss, todos provenientes de la Escuela de Ulm, quienes propusieron emprender una labor encaminada a la creación de productos para el consumo básico, bienes de capital liviano, componentes para la construcción, envases y elementos de distribución, maquinaria agrícola y proyectos especiales. Por razones económicas, el área más desarrollada fue la de los productos de consumo básico, en la que se proyectaron objetos de baja y mediana complejidad como muebles, vajillas y equipos de sonido doméstico, entre otras cosas, tema que será profundizado más adelante.

Es vital mencionar que los gremios de diseñadores en los países con mayor experiencia decidieron

agruparse para interrelacionar su trabajo y fomentar la comunicación entre ellos, con la fundación en 1980, de ALADI (Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial), cuya primera asamblea tuvo lugar en Bogotá. Con posterioridad se han efectuado congresos en La Habana (1982), Río de Janeiro (1984) y, tras un intervalo, nuevamente en La Habana (1989). Fue justamente en ese año que la Organización de las Naciones Unidas acepta el ingreso de la ALADI como representante oficial de los diseñadores de la región y la autoriza como órgano consultor en esta disciplina. ALADI se interconecta actualmente a través de una red dentro de la que circulan informaciones y comentarios de los suscritos.

El diseño industrial en Latinoamérica ha sido un tanto lento en su desarrollo. Esto podría deberse, en primer lugar, a la idea de que los diseñadores se han esforzado muy poco en difundir su disciplina fuera del círculo profesional. En segundo lugar, el diseño industrial llega a la región en momentos en que el sector industrial no lo demandaba, puesto



SILLA B.K.F./ARGENTINA_ A. Bonet | J. Kurchan | J. Ferrari

que estaba atrasado o era casi inexistente. Con el asentamiento de la carrera se produce la ironía de que el protagonismo de los diseñadores no se logra en sus países de origen, y no se trata de la aplicación del refrán “nadie es profeta en su tierra”. Quizás esto deba interpretarse como indicación de que la formación de base que brindan nuestros institutos y universidades es buena y que sus egresados en ambientes favorables son altamente competitivos y capaces de sobresalir, pero la falta de industria y la poca fomentación que ha habido en Latinoamérica y, en particular, en Chile, por parte de la empresa privada y el Estado al diseño, hacen que los profesionales emigren a tierras europeas y norteamericanas, donde al menos el diseño es considerado como aporte fundamental para el desarrollo de la economía de una sociedad.

A las consideraciones anteriores se suma la imagen de frivolidad y superficialidad que acompaña al diseño, formada en muchos casos por los medios de comunicación, la prensa y el uso indiscriminado del término por el desconocimiento y la falta de especialistas que hagan investigación y formulen crítica sobre el quehacer de los diseñadores.

Como solución a estos problemas, se plantean nuevos rumbos en el plano del pensamiento, comenzando con la noción de progreso, mediatizada por orientaciones de orden cuantitativo —producto interno bruto, crecimiento económico—, que deben pasar a indicadores cualitativos que incidan en la cotidianidad de los habitantes de un país. También podrían revalorizarse las ideas sobre el consumo, el cual debería pasar a ser “consumo selectivo” y la modificación sustancial de la cultura empresarial de nuestros países, orientada tradicionalmente a la atención de mercados internos, que para colmo, en algunos casos, son protegidos, en detrimento de la competitividad a nivel internacional.

La nueva historia del diseño latinoamericano es una toma de conciencia de los pioneros de cada país, con una trayectoria muy local y escasas conexiones entre sí. Lo que los literatos pudieron hacer a comienzos del siglo XX y los artistas después, sólo ahora intentamos hacerlo los diseñadores, pero con grandes obstáculos en la actitud comunicadora y en los recursos. Así, esperamos que el ambiente económico y cultural sea más favorable para el diseño en Latinoamérica. **180**

HERNÁN GARFIAS Diseñador Universidad Católica de Valparaíso. Estudios de diseño en Escuela Massana de Barcelona, España. Cursos en Francia, Italia, Gran Bretaña.

Director de Revistas “Diseño”, “Casa Diseño”, “Diseño etc!” y “Mercado y Publicidad”. Conferencista en Barcelona, Milán, Toronto, Estocolmo, Buenos Aires. Premios: Pericles de Fundación CAYC, Argentina; Mauricio Amster, Chile; Crítico Latinoamericano del Año, Asociación de Críticos de Argentina. Miembro del Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Representante en Chile en Asociación Internacional de Críticos de Arquitectura CICA. Presidente de QVID, Asociación Chilena de Empresas de Diseño (1996–1997), Director Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales (1995–1999), Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la misma universidad (1999–2001).

Actualmente es Director de la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la UDP, Director de la Revista “Nuevo Diseño” y Socio de la Tienda “Nuevo Diseño/Hecho en Chile”.

Designer at the Catholic University of Valparaíso, Garfias studied design at the Massana School of Barcelona, Spain. He has taken courses in France, Italy and Great Britain.

He is director of the magazines “Diseño”, “Casa Diseño”, “Diseño etc!” and Market and Advertising. He has participated in conferences in Barcelona, Milan, Toronto, Stockholm and Buenos Aires. Prizes include: Pericles from the CAYC Foundation in Argentina; Mauricio Amster, Chile; Latin American Critic of the Year, Association of Argentine Critics. He is a member of the Board of Directors of the National Museum of Fine Arts in Santiago and represents Chile in the International Association of Architectural Critics (CICA). He served as the president of the Chilean Association of Design Companies (QVID) from 1996 to 1997, as director of the School of Design at the Diego Portales University from 1995 to 1999, and as Dean of the Diego Portales University Department of Architecture, Design and Fine Arts from 1999 to 2001.

Garfias is currently the director of the School of Art of the Diego Portales University Department of Architecture, Design and Fine Arts and is the director of the magazine “Nuevo Diseño” and a partner of the “Nuevo Diseño/Hecho en Chile” Shop.

resumen_ La experiencia docente sobre la arquitectura del siglo XX en América Latina se ha desarrollado sobre convenciones teóricas construidas desde la cultura avanzada de Occidente, sobre modelos interpretativos estáticos y duales, y sobre ideales y prejuicios fundados sobre la base de una supuesta “identidad” común a toda la región. La tarea consiste en desmontar prejuicios, proponer nuevas interpretaciones sobre los hechos y dar cuenta de las diversas arquitecturas de América Latina.

palabras clave_ América Latina | siglo XX | docencia | arquitectura para la universidad.

summary_ The educational experience regarding twentieth century architecture in Latin America has been built upon theoretical conventions constructed from advanced Western cultures, upon static interpretive and dual models, and upon ideals and prejudices founded on the basis of a supposed common regional “identity”. The task is to disassemble prejudices, propose new interpretations on the facts and recognize the diverse architectures constructed in Latin America.

keywords_ Latin America | Twentieth Century | education | architecture for the University

| Andrés Téllez

ARQUITECTURAS DE AMÉRICA experiencias docentes en el cono sur

[ARCHITECTURE IN AMERICA | TEACHING EXPERIENCES IN THE SOUTHERN CONE]

La experiencia de la arquitectura no es algo que se pueda enseñar, a menos que esa enseñanza ocurra en el lugar de los hechos. Relatar la experiencia y trazar caminos interpretativos sobre ella, así sean provisorios, es una forma de intentarla. Los hechos son los edificios y las ciudades. Y el territorio de América no es fácil de abarcar: no cabe en la mirada más atenta de un día en Sao Paulo, Ciudad de México o Buenos Aires.

Empacar el siglo XX latinoamericano en un programa docente de 4 meses de duración ha sido mi tarea por más de ocho años, una tarea llena de peligros. A poco andar aparece la primera dificultad: América Latina no es la unidad cultural e histórica que muchos suponen que es. Convenciones teóricas han desdibujado las fronteras de nuestra diversidad para convertir al territorio americano en un “laboratorio” de la modernidad internacional. Es cierto que Brasilia es ese laboratorio, como también lo son las ciudades universitarias de Ciudad de México o Caracas, las grandes operaciones de conjuntos residenciales, los tour de force estético-técnicos de los años 50 y 60, e innumerables versiones, con diferentes grados de originalidad, de los edificios canónicos de los maestros de la arquitectura moderna. Este laboratorio arquitectónico trabajó con ecuaciones que no siempre calzaron con la realidad sobre la que actuaron. En un ámbito académico, el interés crítico está en develar esos descalces como una forma de medir los alcances y hacer claridad sobre los agentes modificadores de todo proceso civilizador.

La segunda dificultad, derivada de la primera, es la necesaria toma de distancia entre los modelos utilizados y los edificios construidos. Es usual hablar de “copias” de la Unité de Marsella o del Lever House realizadas en nuestro continente. Plantear el siglo XX latinoamericano en su arquitectura mediante este esquema es reducir el problema a la más primaria de las explicaciones. Desde allí se han construido los discursos latinoamericanistas en los que se pedía una “resistencia” y se llamaba a una búsqueda de nuestra identidad, como si ello permitiera per se abrir caminos nuevos. Entre los modelos y sus versiones locales media una infinita gama de posibilidades cuyo escenario geográfico, modifica sustancialmente el proyecto civilizador de la modernidad. Explicar esas posibilidades es trabajar con el pasado reciente como un cuerpo abierto, sujeto a nuevas y diversas



interpretaciones, alejadas de cualquier estructura de pensamiento dual o bipolar, autoproclamada como única y permanente.

La tercera dificultad consiste en desmontar ideales y prejuicios, generalmente construidos a través de limitadas visiones del mundo. Desde Chile el problema es mayor: la geografía y la historia definieron este territorio como una isla, paradójicamente mejor conectada culturalmente con Europa que con sus vecinos. La supuesta resistencia frente al avance de la arquitectura “internacional” cae en un vacío que no existe en otros países: no hay mucho con qué construir una identidad fundada en la histórica adopción de modelos importados y a su permanente renovación por la vía del abandono o la destrucción del pasado. En este frente la tarea docente se desarrolla en dos acciones: la puesta en evidencia de las “contaminaciones” que sufren los modelos utilizados a manos de las aportaciones operadas en los diferentes contextos latinoamericanos; y la confrontación entre los ideales culturales y políticos que han hecho posible la gran arquitectura del continente, y la acción modificadora de las corrientes —siempre presentes— provenientes del mundo avanzado.

Como se ha visto, la tarea no es fácil: no existe una arquitectura latinoamericana; existen diversas arquitecturas construidas en nuestro continente, casi siempre como respuesta al desafío de un medio geográfico omnipresente e infinitamente variado. Explicar el pacto siempre renovado entre la arquitectura y el suelo que la sostiene —éste sí profundamente latinoamericano— es la experiencia docente de todos los días. **»o**

ANDRÉS TÉLLEZ TAVERA_ Arquitecto de la Universidad de los Andes, Bogotá, 1987. Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995. Secretario Académico de la Escuela de Arquitectura, FAAD, Universidad Diego Portales. Miembro de DoCoMoMo Chile.

Graduated in architecture from the University of Los Andes, in Bogotá, in 1987. Master in Architecture from the Catholic University of Chile (PUC) in 1995. He is the academic secretary of the School of Architecture, FAAD, of the Diego Portales University (UDP). Member of DoCoMoMo Chile.

FOTOGRAFÍA SUPERIOR> Taller para Diego Rivera y Frida Kahlo, San Ángel Inn, México D.F., Juan O’Gorman, Arquitecto, 1932.
FOTOGRAFÍA INFERIOR> Facultad de Medicina, Ciudad Universitaria, México D.F., Pedro Ramírez Vázquez, Arquitecto, 1952.