



TERRITORIOS DEL DISEÑO

revista_180 | #17 | arquitectura_arte_diseño

DIRECTOR EDITORIAL_
Mathias Klotz

DIRECTORA EJECUTIVA_
Yuriko Turu

COMITÉ EDITORIAL_
Ricardo Abuauad | Manuel Córdova | Manuel Figueroa
Hernán Garfías | Mathias Klotz | Matías 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_
Manuel Figueroa | Manuel Córdova | Dany Berczeller

CORRECCIÓN DE ESTILO_
Williams Rivera

TRADUCCIÓN AL INGLÉS_
Thomas C. Whitney

SUSCRIPCIÓN_
Yuriko Turu
revistai80@udp.cl

DESPACHOS Y DISTRIBUCIÓN_
Ximena Ormazábal

CONTACTO_
revistai80@udp.cl

IMPRESIÓN_
Quebecor World

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO_
Pablo Allard | Samuel Arriola | Maximiano Atria | Manuel Córdova
Cristina Felsendhart | Hernán Garfías | Andrew Harris | Carlos Hinrichsen
Guillermo Jullian | Claudio Magrini | Nicolás Markuerkiaga
Cristóbal Molina | Carne Pinós | Rodrigo Ramírez | Federico Sánchez
Cristián Suau | Rodrigo Tisi | Cristián Undurraga | Sergio Vargas

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.

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 137C (amarillo) 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

Hablar de territorios del Diseño no es sino una excusa para explorar las fronteras e intersecciones de nuestras disciplinas, en busca de señales que nos permitan entender un modo de aproximarnos con mayores datos al problema de proyectar.

Hemos mejorado, menos, en un escenario cuyos bordes se diluyen, y cuya industria social tiende a la homologación.

Pienso que en el futuro cercano, aquellos que no sean capaces de ver, entender y operar con los signos de una sociedad de consumo globalizada, que tiende a la mediocridad institucionalizada, no serán aptos para proyectar, ya que simplemente no tendrán encargos o no serán siquiera capaces de generárselos.

Esto nos lleva necesariamente a revisar nuestros orígenes, reconocer nuestras potenciales sinergias y trabajar en conjunto generando nuevos territorios.

Antes que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina, él le había advertido: “Esta casa no es grande ni pequeña, pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”

Antes que su hijo de 10 años se extraviara entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes, él le había advertido: “Esta, la casa en que vives, no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello y ancha tal vez como la aurora, pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”

Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa, desaparecieran en el living entre unos almohadones y un Buddha de porcelana, él le había advertido: “Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo, pero, estad vigilantes porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”

Antes que “Sogol”, su pequeño fox-terrier, desapareciera en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2° piso, él le había dicho: “Cuidado camarada mío, por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio; al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”

Ese último día, antes que él mismo se extraviara entre el desayuno y la hora del té, advirtió para sus adentros: “Ahora que el tiempo ha muerto y el espacio agoniza en la cama de mi mujer, desearía decir a los próximos que vienen, que en esta casa miserable nunca hubo ruta ni señal alguna y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”

Juan Luis Martínez
Poesía extraída de “La Nueva Novela”
Ediciones Archivo 1985
Santiago de Chile.

To talk of the territories of design is just an excuse for exploring the boundaries and intersections of our disciplines in search of clues that will enable us to find a way to approach the problem of designing with more information.

We have improved, at least, in a scenario where the edges are blurred, and whose social industry tends towards standardization.

I think that in the near future, those who are not capable of seeing, understanding and operating with the signs of the global consumer society, which tends towards institutionalized mediocrity, will not be able to generate plans, because, quite simply, they will not have assignments and will not even be capable of generating them.

This leads us necessarily to review our origins, recognize our potential synergies and work together to generate new territories.

Before his 5 year-old daughter lost her way between the dining room and the kitchen, he had warned her: ‘This house is neither big nor small, but at the least oversight the path signs shall be erased and of this life in the end, you will have lost all hope’

Before his 10 year-old son lost his way between the bathroom and the playroom, he had warned him: ‘This house, the house you live in, is neither wide nor thin: only as thin as a hair, and wide perhaps as the dawn, but at the least oversight you shall forget the path signs and of this life in the end, you will have lost all hope’

Before ‘Musch’ and ‘Gurba’, the house cats, disappeared in the living room between some pillows and the porcelain Buddha, he had warned them: ‘This house we have shared for so many years is low as the ground and as high or higher than the sky, but, beware, because at the least oversight you shall be misled by the path signs and of this life in the end, you will have lost all hope’

Before ‘Sogol’, his little fox-terrier, disappeared on the seventh step of the stairway leading up to the 2nd floor, he had told him: ‘Watch out, my comrade, through this house’s windows enters time, through its doors exits space; at the least oversight you shall no longer hear the path signs and of this life in the end, you will have lost all hope’

That last day, before he himself lost his way Between breakfast and tea time, he warned himself: ‘Now that time is dead and space is agonizing in my wife’s bed, I would like to tell those to come, that in this wretched house there was never a path nor any sign and of this life in the end, I have lost all hope’

Juan Luis Martínez
Poetry excerpt from “La Nueva Novela”
Ediciones Archivo 1985
Santiago de Chile. 180



resumen_ Hasta no hace tanto, cualquier persona distinguía, con bastante facilidad entre la imagen del campo y la de ciudad. La diferencia era manifiesta: solidez de construcciones, versus espacio libre, densidad de población, versus escasos habitantes; actividades relacionadas con industria, servicios, comercio, cultura, versus labores de campo, animales... el verde. Estas imágenes van quedando hoy, sólo en la memoria de aquellos que vivieron, en forma palmaria, dicha estructura territorial; generaciones pretéritas, de las que vamos quedando relativamente pocos.

palabras clave_ paisaje | territorio | áreas verdes.

BORDES Y CENTROS_ Los límites territoriales se han desdibujado, la información visual que antaño, proporcionaba paradigmas conocidos, de acuerdo a esos cánones pasados, hoy en día se ha puesto imprecisa, diferente, desconocida, quizás hasta se podría decir, novedosa. En efecto, los bordes urbanos presentan un perfil desgarrado, espacialmente resignado a su incierto destino, a la suerte de desarrolladores privados, cuya responsabilidad rara vez traspasa intereses personales. Aparecen así, fronteras de apariencias cuestionables, carentes de imagen objetivo, que, tanto en los bordes de bajos ingresos, como aquéllos de ingreso alto, se allegan al campo, al cerro, al río, sin intención y con inocencia o ignorancia y muchas de las veces, con ambas, lo que es más preocupante aún.

Desafortunadamente, los resultados de prácticas desajustadas con la realidad de “lo dado”, lo trascendente, perceptibles, a simple vista, consecuencia del derroche muchas veces grosero del espacio geográfico, no sólo resultan excesivas en la periferia, sino también tienen poderosa resonancia, en el despoblamiento de áreas centrales, produciendo huecos insustanciales, los mismos que generan la imagen de una urbe herida, desgraciadamente, lesiones urbanas casi siempre, irreversibles. El ambiente construido, aquel más central, va quedando con vacíos urbanos, terrenos vagos, muchos de ellos, ayer gloriosos exponentes de la urbe densamente ocupada, hoy espacios de desarticulación, “vanos urbanos”, fragmentos de suelo ocioso, una especie de ruinas que simplemente, no lograron serlo.

Y el nuevo ideal, se va construyendo lejos de la metrópoli, sublimación del selecto silencio, que hace arrancar de la heterogeneidad urbana, de la diversidad social. Se generan villas, poblados y comunidades nuevas, de segregadas condiciones sociales y modelos, en su mayoría, extranjerizantes; consumidores de territorios prístinos y naturales, o rurales de este “nuevo mundo” americano; se estiran, los brazos que van a generar estos eclécticos apéndices.

Cabe preguntarse hoy, ¿Cuál es el patrimonio de un país en materia de territorio?, ¿Qué valor tiene la realidad intrínseca de las regiones y sus paisajes?

Parecieran no tener trascendencia los cambios que acontecen a lo largo de las nuevas carreteras;

la velocidad es distancia y ésta, aleja y excluye a la gente, los individualiza, separa, diferencia. Nacen los nuevos condominios, donde esta especie de “venta espacial”, permite aislarse de aquello que no es bello, entretenido, o fácil. Bajo la vieja picota, fenecen piedemontes, laderas y densamente arboladas quebradas cordilleranas, bordes marinos y fluviales, vegas y bosques nativos, y tantos escenarios característicos, reconocibles amigos para muchos habitantes. Se pierde la esencia de las regiones distinguibles y específicas, que, constituyen sutiles, pero extraordinarias características identificatorias.

Pero la naturaleza, más fuerte que la capacidad dominadora del hombre, reclama muchas veces sus derechos; derrumbes, aluviones, inundaciones, cobran de vuelta sus espacios, áreas que por desconocimiento de la condición concreta del territorio, fueron ocupados por urbanizaciones nuevas. Muchos son los ejemplos de este tipo de acciones; casos así requieren de un profundo análisis y conocimiento del medio natural, tanto para reconocer, como para caracterizar los recursos presentes, antecedente indispensable que contextualizará la realidad física de un lugar, como el reconocimiento de los valores y vocaciones de cada territorio y su paisaje; una atenta planificación, en base a verdadero conocimiento, será siempre un insumo inexcusable para un necesario desarrollo, informado y reconocedor del compromiso con lo que podría ser el patrimonio de toda una nación.

Pero, ciertamente no todo es culpa de desarrolladores privados; las autoridades han estado, por decirlo en forma suave, relajadas frente al tema del patrimonio territorial. En efecto, muchos países, sobre todo europeos, tienen sendos atlas de su patrimonio natural, que norma los desarrollos, contribuyendo a la sostenibilidad del patrimonio. Marcan y destacan los valores intrínsecos de una región, salvando, de esta manera, los excesos.

Es importante destacar que el territorio se puede dividir, fragmentar y repartir, pero el paisaje, aquello que miramos, oímos y admiramos, lo que sin ser dueños, nos pertenece y otorga bienestar, es propiedad de todos, de una región, de la nación, bien invaluable y democrático.

CIUDAD Y PAISAJE; permutas contemporáneas del territorio

[CITY AND LANDSCAPE: CONTEMPORARY PERMUTATIONS OF THE LAND]





Fotografías gentileza Cristina Felsenhardt.

abstract _ Until fairly recently, anybody could distinguish pretty easily between the image of the country and that of the city. The difference was obvious: solidity of constructions versus open space, population density versus human scarcity, activities related to industry, services, commerce, culture versus field work, animals and green. These images remain today only in the memories of those who clearly experienced this territorial structure; past generations, of which few of us remain.

keywords _ landscape | territory | green spaces.

PATRIMONIO: BIEN DE TODOS _ El concepto de Patrimonio Natural, se refiere a zonas de protección por valor ambiental, reconocidas por la legislación y que deben ser resguardadas, según su tipo, e incluidas en las normativas de la Planificación nacional, regional y comunal. En este sentido, el paisaje representa un recurso valioso, debido al grado de fragilidad que presenta; en efecto, la geomorfología, su estructura, forma, textura, color, densidad y valor propio de cada elemento y su conjunto, las vistas, las escalas territoriales, la dimensión y carácter, son bienes que pueden ser afectados con mucha facilidad; por otro lado, la reducción parcial o total de estos valores, no es reconocida fácilmente por las personas legas, su efecto es lento, pero a la vez, constante. Los habitantes cuyos paisajes han sido afectados, sufren a menudo de angustias y depresiones, que no saben describir; les ha sido cambiada “la naturaleza” del lugar, o sea, el espacio del que ellos han formado parte. Con ello, queda alterado el espíritu, o genio del lugar (*genius loci*), trastornando la vida de sus habitantes, su parte vital.

No ha sido suficientemente considerado este factor humano, ni, en verdad, tampoco el espacial; los territorios se van “desmontando”, cambiando el paisaje original a escenarios, muchas veces inéditamente transformados. La vocación de los lugares muchas veces no es reconocida, como un valor trascendente en sí, perdiéndose el significado que sólo es apreciado por aquellos que lo pierden. La consideración de los aspectos perceptivos subjetivos y las características naturales y culturales presentes, es una realidad sólo recientemente registrada como valor y recurso; nueva en Chile, vale la pena detenerse y perfeccionar el aspecto legal. Cada día se pierden hectáreas de espacio natural, cada día, se incrementa el habitar en las afuera de las urbes, con la consiguiente necesidad de normar los proyectos de hoy y del futuro.

Estoy muy lejos de abogar por una historicista visión de la preservación total; el desarrollo está en el propio alma y cerebro del ser humano y no puede ni debe ser limitado; sin embargo, es tiempo para una reflexión profunda, para cavilar acerca de los valores naturales y culturales de Chile, en aras de acotar y precisar las sendas del progreso.

No quisiera dejar de mencionar la belleza, como un bien absoluto; no se puede pensar en el paisaje de los territorios, sin reconocer la rotundez de su realidad. Nadie puede desconocer la belleza de la sublime cordillera y su pie andino; no hay elemento más anhelado por el hombre que el agua y por tanto, su bordes y maneras de llegar a ella; el campo cultivable, donde la tierra expresa su fertilidad maternal; los bosques y desiertos con su contrapunto, su calidad y singularidades escénicas, que hacen de este país lo que es y no otra cosa. La valoración de estos factores, hará de los cambios del territorio, un paisaje congruente y armónico con su contexto.

La complejidad del espacio natural, constituye un saber que debe ser desarrollado y contemplado con sumo cuidado; la estructuración de una política urgente, en las cercanías de los bordes urbanos, debe redundar en una contrapropuesta a las ZODUC, PEDUC y sus similares.

Sé que muchos no comparten esta idea.

Creo entusiastamente, que “la cura” viene de una acción informada del hombre; el respeto a los cambios, tanto del espacio natural como cultural, sólo pueden ser correctos a través de la educación de los habitantes todos, pero muy en especial, de los profesionales que actúan en ese ámbito; entender las capacidades de carga de los territorios y la valoración de las vocaciones originales, llevarán a un mejoramiento de la realidad territorial de este país. La vivienda, la industria, la agricultura, el turismo, la recreación, son actividades consumidoras de grandes espacios, por lo que el ordenamiento territorial e imagen objetivo ampliamente consultada, consensuada y convenida, son una meta que todavía está por trazarse en nuestro país. Es de suma importancia, educar para conocer y tener participación; el habitante sabe; no cabe duda, sólo que no lo puede formular en forma clara; para eso están los profesionales que deben ser el ojo y la mano sensible. ¿Lo somos?

Los signos de la presencia humana y su pensamiento, sus actos, su legado para las generaciones venideras, son de nuestra responsabilidad.

¿Nos damos cuenta realmente de “la forma” que le queda a los que vienen?

El exterior es la naturaleza; el interior lo construyó el hombre; esa construcción, conjunta, de la figura y del fondo, del edificio y de su contexto, del negativo y del positivo, es lo que nos cabe como encargo y de los más trascendentes, porque es la presencia divina, su perfección.

¿Qué hay más allá del paisaje? Allí está el hombre mismo, con el mundo que fue capaz de erigir, e ir transformándolo a diario. En ese hacer constante, debe prestar atención a la magnificencia de lo dado, aquello que nos rodea. Somos los artesanos de la Tierra, este planeta que ha sido generoso y que nos ha cobijado; amasamos su cuerpo, su materia, incluso sin aparente utilidad a veces, sin cesar, sin consideración; éste, nuestro plantea, un don. **180**

Cristina Felsenhardt Arquitecta titulada de la Universidad Royal Melbourne Institute of Technology, Australia en 1972. Revalidó su título con distinción máxima en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1980. Entre 1988 y 1993 obtiene el Master en “Arquitectura y Paisaje”, Universidad Politécnica de Cataluña y el Título de Doctor en el “Departamento Teoría de Arquitectura”, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña – UPC en Barcelona. Se ha desempeñado como docente en universidades en Chile, Australia y EE.UU. Ha ganado investigaciones (FONDECYT, DIPUC, FONDEDOC) como Investigador Responsable y publicado en libros y variadas revistas internacionales. Ha dictado seminarios y conferencias en diversas partes del mundo. Ha recibido numerosos premios en Chile. Profesionalmente ha trabajado en Australia, Estados Unidos y Chile.

Degree as Architect by the Royal Melbourne Institute of Technology University in Australia in 1972. She revalidated her degree at the Catholic University of Chile in 1980, where she was awarded the maximum distinction. Between 1988 and 1993, she obtained a Masters Degree in 'Architecture and Landscape' at the Polytechnic University of Catalonia and a Doctorate in the 'Architectural Theory Department' of the Architecture School of the Polytechnic University of Catalonia (UPC) in Barcelona. She has lectured in universities in Chile, Australia and the United States. She has also been awarded research projects by the National Fund for Scientific and Technological Development (FONDECYT), General Directorate of Resource Investigation of the Catholic University of Chile (DIPUC), and the Fund for Professor Development (FONDEDOC) as Lead Researcher and has been published in books and various international journals. Her experience has also led her to give lectures and seminars in different parts of the world. She has won many prizes in Chile and has worked in Australia, the United States and Chile.

INTERFERENCIAS ENTRE LO ARTIFICIAL Y LO NATURAL EN EL PAISAJE

[INTERFERENCES BETWEEN ARTIFICIAL AND NATURAL ASPECTS OF THE LANDSCAPE]

resumen_ Radical es el efecto de extrañamiento que produce la utilización escultórica de un solo elemento biótico, ya sea en una rotonda anónima del barrio residencial de Francelos, Porto/Portugal, o en la intervención de Peter Eisenman en Castelvecchio, Verona/Italia (2004), en la cual reinterpreta la arquitectura de Carlo Scarpa.

Es al pasto, el área verde a la que se le concede el rol de protagonista, cual mascota familiar es lo natural domesticado y por la tranquilidad de los ciudadanos urbanos se confecciona como un fondo decorativo y anestésico.

“No es en la naturaleza de las cosas, sino en nuestra cabeza donde hay que buscar el paisaje; es una construcción que sirve a una sociedad para percibir que ya no vive directamente de la tierra”.

Lucius Burkhardt

El presente artículo es corolario al futuro Magister “Del Paisaje a la Infraestructura Contemporáneos” por parte de FAAD. Es una primera introducción descriptiva de las nuevas estrategias proyectuales con las que se interviene el Paisaje contemporáneo. Por lo tanto, no se pretende ser conclusivo sino sólo poner el tema sobre el tapete y sentar una base teórica de sus contenidos que sin duda deberán ser complementados a futuro.

Por razones de derecho de autor, las imágenes de los proyectos citados no pueden ser publicadas. Por consecuencia, se citarán las páginas web o las revistas en las que aparecen dichas imágenes.

El que los límites entre lo natural y lo artificial se hayan diluido y entremezclado en la última década es un hecho completamente asumido y está documentado por un gran número de autores quienes dan cuenta de este estado híbrido y sintético del paisaje en diferentes escalas.

Este cambio de percepción hacia nuestro “entorno natural mediato”, se constata en que la mirada ha dejado de ser exclusivamente funcional para incluir otras necesidades más ociosas y orientadas al deleite de los placeres visuales, semánticos o artísticos acordes a nuestros tiempos. Se nos hace urgente entender que nuestra contemporaneidad ya no puede defender los espacios libres de la ciudad a la antigua manera tradicional, especial-

mente porque en su mayoría, el paisaje “natural-urbano” se redujo a meras “piezas ajardinadas” de dudoso mantenimiento y eficacia.

El tema en cuestión es la doble dualidad de construir con esta nueva naturaleza como material y soporte a la vez. Bajo este enfoque, las antiguas lógicas operacionales y de representación al ser demasiado estáticas quedan obsoletas dando paso a diagramas, infogramas y nuevos métodos de simulación alternativos, que se plantean como una síntesis alternativa de los criterios o variables de trabajo que mixturán relaciones, actividades y/o acciones en un nuevo campo de trabajo.

Si anteriormente se concebía al paisaje con el paradigma de figura y fondo, hoy en día se presenta mezclado e híbrido. Si antes era conformado, armónico y contenido, hoy es difuso y mestizo; si antes era pasivo y neutro hoy es activo, mutable y superpuesto; si antes era definido, domesticado y de geometrías cerradas, ahora es flexible, casual, de geometrías abiertas y operativo. Si antes era para observar, hoy en día es obligatoriamente para habitar.

Para iniciar la decodificación de los sistemas operativos aplicados al paisaje se han delineado 3 estrategias iniciales: estrategia de superficies y replanteamiento de suelos, topología territorial y artscapes.

abstract_ The sculptural use of one single biotic element has a radically disorienting effect whether it takes place in an anonymous traffic circle in a residential neighborhood in Francelos, Porto/Portugal, or whether it is the work of Peter Eisenman in Castelvecchio, Verona/Italy. In his 2004 work of art, Eisenman reinterpreted the architecture of Carlo Scarpa.

He has granted the lead role to the green lawn that is the family pet of domesticated life and provides a decorative and anesthetic backdrop for the tranquility of the urban citizens.

'It is not in the nature of the things, but in our heads that we must seek the landscape. It is a construction that allows a society to perceive that it no longer lives directly from the earth'.

Lucius Burkhardt



Peter Eisenman, Castelvecchio en Verona/Italia.
Fotografía de Claudio Magrini.

1. ESTRATEGIA DE SUPERFICIES Y REPLANTEAMIENTO DE SUELOS_

Esta primera familia de estrategias, especialmente la de superficies, plantea fundamentalmente mecanismos capaces de reactivar el espacio público. El espacio público en las últimas décadas ha sido vaciado de forma paulatina de todo su significado y cohesión social, llegando al extremo de que “el diseño del espacio público”, según Iñaki Ábalos, se ha convertido en “el auténtico monumento contemporáneo”.

Más que el diseño de un espacio público en el sentido tradicional, sea de carácter monumental o de carácter cívico-burgués, basado en formas de encuentro estilizadas y cuyos bordes se trazaron en límites bien precisos, la necesidad hoy en día es de la constitución de un espacio relacional que actúe de forma abierta con su entorno y que establezca mecanismos que fomenten un reencantamiento de la dimensión pública y una real interacción entre los ciudadanos.

Los autores pertenecientes a esta categoría incursionaron en la superficie bidimensional y desarrollaron estrategias para convertirla en un tablero activo. No es que sea un mecanismo nuevo, ya que las inscripciones pre-hispánicas o las canchas deportivas hace tiempo documentan del potencial de unos signos organizados en el suelo. El tema es cuando estos signos a los que todos estamos acostumbrados son modificados de

contexto proponiendo una nueva relación con el suelo y sus bordes, dando o regenerando una nueva visión pública del espacio. En ese sentido, con una instalación frente al MACBA de BCN (1998), la oficina MVDVRV demostró cómo el trazado de un campo de juego en un contexto público-urbano es capaz de activar un espacio neutro.

Asumida como clave proyectual la capacidad activadora del signo, se hace evidente como pueden ser trabajados de forma gráfica, produciendo eventos puntuales y/o zonificaciones espaciales que pueden incluir la señalética vial o la señalética icónica dentro de su trazado y hasta hibridarlas con texturas naturales y/o artificiales. Dentro de esta categoría podemos nombrar a la oficina alemana Topotek, quien ve en la superficie un campo que detona actividad humana y que la concibe como objeto en sí mismo, lo que les permite profundizar en el espesor de la superficie y trabajarlo de forma artística’.

Similar actitud la tiene la oficina de Ábalos & Herreros en el proyecto Parc Litoral en BCN (2004). En este caso, ellos se avalan de la colaboración del artista Albert Oehlen para proponer un mosaico a escala gigantesca. Las figuras de los peces abstractos son ampliados a tal magnitud que son visibles como figura finita sólo desde el aire, mientras que el transeúnte sólo se ve sumergido en manchas de colores despixeladas,

que van cambiando continuamente de configuración y de percepción estética’.

Una redescipción del lugar es también la voluntad de la Plaza del Desierto en Baracaldo (Vizcaya, España, 1999) realizada por Eduardo Arroyo. Su estrategia es reorganizar todos los materiales preexistentes del lugar, respetando rigurosamente su porcentaje de presencia, conformando un paisaje de la memoria y del recuerdo. Este proyecto elaborado según la teoría de la hibridación (proceso que superpone la simultaneidad de realidades al pensamiento abstracto), también puede ser entendido como un paisaje de diagramas, que organiza todos los inputs (los vectores de la realidad) del Territorio de forma abierta y dinámica, incluyendo de tal forma lo impredecible que siempre se exenta en el proyecto finito’.

Similar a la superficie, también el suelo arquitectónico ha sido replanteado para proponer nuevos paisajes. Uno de los ejemplos paradigmáticos ha sido sin duda el pabellón de Holanda (Expo Hannover 2000) en donde en forma de manifiesto, MVDVRV ha superpuesto los paisajes característicos de Holanda en un mismo volumen vertical. La multiplicación de suelos en sí, tampoco es una estrategia nueva, ya que es el principio de la infinita multiplicación de plusvalía operado por la construcción en altura y que, en definitiva, desde siempre es la herramienta preferida de

la especulación inmobiliaria (más m² x menos superficie de territorio). Con la única diferencia de que en vez de plantas puramente funcional-expositivas se apilaron, o mejor dicho, se “zippearon” paisajes enteros y continuos⁴. El que esta alternativa conceptual haya encontrado tantos adherentes en Holanda quizás se explica por su propia historia, desde siempre acostumbrada a recuperar el territorio de sus mares. Así, para hacer frente a la densidad (después de Japón, el segundo país más denso habitacionalmente), se han especializado en expandir sus fronteras de forma artificial convirtiéndose en este momento ya en un fenómeno cultural.

En todos estos proyectos comentados, el eje principal es el abandono de la pura permanencia en la horizontalidad pasiva de la superficie para abarcarla en su sentido más complejo, que es el campo de relaciones que establece la superposición y mixtura de múltiples superficies a modo de ‘layers’, cada una con su precisa actividad programática o fenomenológica buscando la redescrición contemporánea del lugar.

2. ESTRATEGIA DE TOPOLOGÍA TERRITORIAL _ Una segunda familia de estrategias se basa fundamentalmente en las características de la topología. En sentido estricto, ésta es una rama de las matemáticas que trata de la continuidad, pero aplicado a la arquitectura se convierte en una superficie continua en donde se van entrelazando espacialidades distintas sin delimitaciones claras.

Entre las superficies topológicas tenemos por ejemplo la “botella de Klein”, que posee un solo lado y por lo tanto se caracteriza por la ausencia de bordes y por la dificultad de determinar un interior y un exterior. Otra superficie de un solo

lado es la famosa “cinta de Moebius” que ha encontrado una aplicación casi literal en el proyecto para un parque de estacionamientos de NL Architects, quienes propusieron una franja con espesor continuo a la viabilidad de la calle, en cuya parte superior se encuentran los estacionamientos y en su interior el programa comercial⁵. También FOA la utilizó para el prototipo de una vivienda, ‘The Virtual House’ (1997), en la que exploran una organización programática alternativa a la compartimentación convencional del espacio doméstico⁶.

La continuidad espacial (entre regiones o porciones de superficies) ha sido perfeccionada en el Terminal de Yokohama, en donde FOA elabora un sistema topográfico operativo. Al dotar de espesor al suelo (a través de la inserción del edificio en la superficie), la obra arquitectónica en sí misma se convierte en una superficie activa, de distintas intensidades e interconectando de forma fluida los flujos, tanto de transporte (viales y marítimos) como peatonales⁷. Una propuesta que responde a la inquietud teórica que la oficina se ha auto-impuesto y que puede ser resumida en la “re-configuración del suelo como problema arquitectónico”. Lo interesante de esta operación es la alternativa que propone a la clásica dicotomía entre figura y fondo, o dicho de otro modo, entre las figuras arquitectónicas y el suelo sobre el cual se posan. Por el contrario, en Yokohama el suelo mismo se convierte en figura, introduciendo así la ambigüedad entre lo bi-dimensional y lo tri-dimensional.

Peter Eisenman, por contra, se esfuerza en producir el ‘groundless’ o la ausencia de suelo. En la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela, Galicia/España, (actualmente en construcción)

las figuras arquitectónicas al ser literalmente incisas en el suelo, desechan el tradicional urbanismo figura/fondo para formar un urbanismo figura/figura en el cual edificios y topografía se convierten en figuras interconectadas.

Evidente para este proyecto, es la paternidad morfológica de su intervención en Castelvechchio. Sólo que ahora, Eisenman no se limita a la proposición de un nuevo paisaje artificial, sino que provoca, sobre todo, una fuerte repercusión en el Territorio mismo⁸.

3. ARTSCAPE

“El arte no reproduce las cosas visibles, sino que hace cosas visibles...”

Paul Klee.

El Artscape es una categoría definida por Luca Galofaro, quien con este término pretende sintetizar la idea de intervención en el territorio por medio de una aproximación artística. Su enfoque consiste en entender la lógica subyacente a los fenómenos naturales para sucesivamente canalizar y organizar sus fuerzas latentes. Es decir, el paisaje natural es asumido ya no como un fondo, sino como un material plástico manipulable. Y es operando sobre él, que emergen nuevos paisajes antes invisibles a la percepción. Además, este acto de desvelamiento del paisaje tiene una fuerte repercusión en el territorio mismo, ya que lo modifica y lo caracteriza a la vez.

Las primeras experiencias las produjo el LandArt en los años 70 y una de sus expresiones más logradas la presenta sin duda el Lightning Field (1977) de Walter de Maria, una intervención en un territorio caracterizado por frecuentes relámpagos en West Central, Nueva México.



Rotonda en Francelos, Porto/Portugal. Fotografía de Sergio Vargas.



Al utilizar unos 400 postes de acero puntiagudos, enmarca y resalta de forma geométrica y ordenada un área de aproximadamente dos por un kilómetro, porción de paisaje imposible de abarcar a simple vista. Según el ángulo de incisión de la luz, algunos aparecen mientras otros desvanecen. Pero, el verdadero espectáculo o paisaje latente se evidencia sólo cuando surgen fuertes campos eléctricos, cuya tensión se manifiesta en un intercambio de energía (bajo la forma de rayos de luz) entre los postes. En este momento la diferencia entre natural y artificial pierde todo significado y la atención se centra en la materia molecularizada que tiene que ser canalizada para visualizar sus fuerzas. Con eso, “la relación esencial ya no es la que existe entre la materia y sus formas, sino que aparece como una relación directa entre el material y las fuerzas”.

Recientemente, las experiencias y estrategias artísticas sobre el paisaje y el territorio han sido asimiladas por la disciplina arquitectónica, lo que representa un enriquecimiento no indiferente.

Siempre más fuerte es la tendencia de abandonar y borrar la contraposición marcada entre lo natural y lo artificial. De hecho, también en el Blur Building (Expo de Suiza 2002) de Diller + Scofidio, esta clásica dicotomía se hace obsoleta. No existe edificio en sentido estricto, sino sólo un armazón cuyos dispositivos construyen el paisaje. El edificio es el paisaje y el paisaje coincide con el edificio. Una nube de 90 mts. de ancho por 60 mts. de largo flota a una altura de 23 mts. sobre el lago Neuchâtel en Yvrons le Bains. El “material constructivo” es agua del lago pulverizada y proyectada como una fina neblina a través de una densa red de aspersores. Esta nube natural-artificial es una forma dinámica que muta constantemente

su silueta según las condiciones climáticas y la dirección y la velocidad de los vientos.

Al adentrarse en ella, se asiste a una paulatina privación de los sentidos: las referencias acústicas y visuales van siendo lentamente apagadas, dejando apenas el “blanqueamiento óptico”. A documentar que la correcta percepción de la arquitectura y el arte territorial ya no puede reducirse a la pura observación, sino que necesariamente tiene que incorporar la experiencia directa y vivencial¹⁰.

MÁS INFORMACIÓN:

1. Superficial Surfaces, Topotek 1. <http://www.milchhof.net/img/topotek/topotek.htm>
2. Plano del Parc Litoral en BCN, Ábalos & Herreros. en la revista 2G, nº22.
3. Plaza del Desierto en Baracaldo, Eduardo Arroyo. en la revista el Croquis 96/97, pág. 69.
4. Pabellón de Holanda a la Expo 2000, MVRDV. http://pratt.edu/~opfeifer/projects/thesis/Research_Paper/99-05-20/Image1.gif
5. Virtual House, FOA. <http://www.luszcz.de/expo2000/pics/nlpavo1m.jpg>
6. Virtual House, FOA. <http://www.archilab.org/public/1999/artistes/images/foa06g.jpg>
7. Projekt Parkhouse/Carstadt, NL architects. <http://homepages.compuserve.de/DrLudgerFischer/NL-architects01.jpg>
8. Terminal de Yokohama, FOA. http://www.gjf.cz/vystavy/foa/foa_bcn.jpg
9. Ciudad de la Cultura, Peter Eisenman. <http://www.archidose.org/blog/galicia1.jpg>
10. Lightning Field, Walter de Maria. http://img.timeinc.net/popsi/images/science/scio204light_485x500.jpg
11. Blur Building, Diller + Scofidio. <http://www.toster.ru/i/article/res.1025.jpg>

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.

Sergio Vargas_ Arquitecto Universidad de Chile. En los últimos 3 años y medio divide su actividad entre Portugal y Barcelona, trabajando de manera independiente y para otros, incluida la oficina de João Mendes Ribeiro. Ha realizado docencia en la UDP en taller de arquitectura ciclo básico.

Graduated with a degree in architecture from the University of Chile. In the past three and one-half years, Vargas has divided his time between Portugal and Barcelona, working both independently and for others, including for the office of João Mendes Ribeiro. He also has taught the entry-level architectural workshop at the Diego Portales University.

BIENAL EUROPEA DE PAISAJE EN BARCELONA 2006

entrevista al director, Jordi Bellmunt i Chiva

[EUROPEAN BIENNIAL OF LANDSCAPE ARCHITECTURE IN BARCELONA 2006 | INTERVIEW WITH THE DIRECTOR, JORDI BELLMUNT I CHIVA]



Existe una promoción de arquitectos de la Universidad Politécnica de Cataluña que han acabado constituyéndose en los referentes de la disciplina de los últimos años en Cataluña y en España, en general. Aparecen nombres como Elías Torres, Carme Pinós, Joan Roig, Enriç Batle, Enriç Miralles, Josep Acebillo, etc., todos compañeros de curso de una generación que ha marcado los destinos de la Barcelona contemporánea.

Entre éstos está Jordi Bellmunt i Chiva, Director del Master de Arquitectura del Paisaje de la UPC, del Centro de Investigación y Proyectos de Paisaje (CRPP Barcelona), y hasta hace muy poco, Director de la Titulación de Paisajismo y subdirector de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB).

El motivo de esta entrevista es conocer su visión sobre los nuevos rumbos de la disciplina del paisaje en Europa, y en particular, sobre el desarrollo de la última Bienal Europea de Paisaje en Barcelona en marzo del 2006, de la cual es su director.

LA 4ª BIENAL

ANDREW HARRIS_ Hace poco terminó la 4ª Bienal Europea de Paisaje en Barcelona. ¿Cómo evalúas esta última convocatoria, respecto a las anteriores, en cuanto a discusiones y calidad de los proyectos?

JORDI BELLMUNT_ En cuanto a la evaluación de la 4ª Bienal Europea de Paisaje, en global, respecto a otras ediciones, aún es pronto para cerrar comparativamente todas las facetas del evento, sí que, evidentemente, tenemos ya algunos datos muy fiables y muchas sensaciones de que el certamen ha superado otras convocatorias y en concreto en capítulos tan importantes como economía, asistencia, visibilidad o participación.

Si la pregunta ahonda sobre las discusiones en torno a los proyectos presentados al premio Rosa Barba y a su calidad, la respuesta entra en el terreno de la opinión personal, posición que me interesa especialmente.

Partiendo de la base que de los 460 proyectos presentados, muy pocos no tenían los fundamentos para ser considerados, sí en cambio, no encontramos el proyecto global y excelente para ser indiscutible en las selecciones y discusiones que el premio conlleva.

Sin temor a equivocarme, esta edición ha sido la de la recuperación de los proyectos de medidas medias y menores, en muchos casos ligadas al tema del espacio público o a proyectos de gesto paisajístico.

AH_ Ha sido tradición que cada bienal tenga un lema como excusa para introducir un tema de discusión. Estos lemas parecieran querer explorar los límites del campo de acción contemporáneo del paisaje. Así, en la primera, era “Rehacer Paisajes”, en la segunda, fue “Jardines Insurgentes”, y en la tercera, la provocadora frase “sólo con naturaleza”.

Para esta última, en su segundo día se introdujo el lema “Paisaje / un producto – una producción”, a cargo de Catherine Mosbach, ganadora de la versión anterior.

¿Qué significa este lema?, y ¿Cómo fue recogido por los participantes?

JB_ Es cierto que en cada una de las ediciones de la Bienal el lema de las mismas era una apuesta “a priori” de los motivos de interés por parte de la organización de la misma, *Rehacer Paisajes* buscaba el reconocimiento de la voluntad proyectual en las intervenciones sobre paisajes maduros, Jardines insurgentes recuperaba el término jardín desde el punto de vista de actitud sobre el tratamiento de nuestros territorios o Sólo con naturaleza que reconocía y valoraba el aprovechamiento de los recursos y energías naturales como instrumentos para el desarrollo de proyectos de evidente artificialidad.

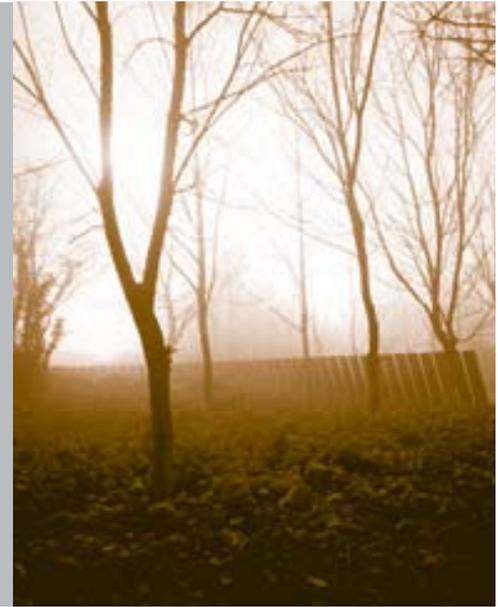
En esta edición el lema *Paisaje/ un Producto - una Producción* corresponde en exclusiva a la elección por parte de la comisaria del simposium Catherine Mosbach, y por tanto, no puede leerse en continuidad con el resto de lemas, aunque nos quiere explicar este tono de naturalidad con que se afrontan los problemas y proyectos de paisaje en estos momentos, su condición programática o su aproximación desde diferentes disciplinas, ópticas e incluso actitudes que ofrecen al paisajismo una intencionada imagen poliédrica de especial interés.

AH_ En esta versión hubo dos proyectos ganadores, el Parque de Pedra Tosca en les Preses, realizado por RCR. (Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta) en Girona (España), y la Laguna de Harnes (Francia), de Paysages (David Verport). ¿Qué cualidades podrías destacar de cada uno de estos dos proyectos que los hagan compartir el premio?

A particular class of architects graduating from the Polytechnic University of Catalonia (UPC) has come to the forefront of the discipline in recent years in Catalonia and in Spain in general. Names such as Elías Torres, Carme Pinós, Joan Roig, Enriç Batle, Enriç Miralles, Josep Acebillo, and others have become well-known, all of them contemporaries from a single generation which has marked the paths of contemporary Barcelona.

Amongst them is Jordi Bellmunt i Chiva, Director of the Masters Program in Landscape Architecture at the UPC and of the Center for Research and Landscape Projects (CRPP Barcelona), and until recently, the director of the Degree Program in Landscape Architecture and sub-director for the School of Architecture of Barcelona (ETSAB).

The aim of this interview is to get to know his vision about new directions in landscape architecture in Europe and in particular about the progress of the latest European Biennial of Landscape Architecture in Barcelona in March 2006, which he directed.



Parc de Pedra Tosca a les Preses, Girona, España.
Autores: RCR - Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramon Vilalta.

THE 4TH BIENNIAL

ANDREW HARRIS *The 4th European Biennial of Landscape Architecture in Barcelona ended recently. How would you evaluate this latest event in relation to those held previously and also in terms of discussions and the quality of the projects?*

JORDI BELLMUNT *It is still too early to make a complete comparison of all aspects of the 4th European Biennial of Landscape Architecture with the previous events. Clearly we have some firm facts and a strong feeling that this has exceeded other events in a range of aspects, not just economically, but also in terms of levels of attendance, visibility and participation.*

If the question goes deeper and looks at the quality of the projects presented for the Rosa Barba prize, the reply is a matter of personal opinion, something which is of special interest to me.

If we look at the 460 projects which were presented, very few lacked the prerequisites for being taken into consideration. However, we did not find the global and outstanding project which would be a clear winner in the selection process for the prize.

I think I can safely say that this round has been about small and medium-sized projects, in many cases linked to the theme of public space or projects centered around landscape.

AH *Traditionally, every biennial has a catchphrase used to introduce a topic of discussion. Seemingly, these catchphrases were aimed at exploring the limits of the field of contemporary action in the landscape. Thus, in the first biennial, the catchphrase was "Remaking Landscapes"; in the second, it was "Insurgent Gardens" and in the third, the provocative phrase was "Only with Nature". For this latest biennial, on the second day, Carolina Mosbach, who had previously won the event, introduced the slogan, "Landscape: a product – a production".*

What does this phrase mean? And how was it interpreted by the participants?

JB *It is true that for each edition of the biennial, the motives of the organization were clear in setting the catchphrase. Remaking landscapes looked to recognize the will involved in projects which intervene in mature landscapes. Insurgent Gardens recovered the term garden from the point of view of attitude towards the treatment of our land. Only with nature recognized and valued the use of natural resources and energy as tools for developing projects which are clearly artificial.*

In this edition, the theme "Landscape / a product – a production" was chosen by the symposium's delegate, Catherine Mosbach, and can therefore not be seen as a continuation of the other catchphrases. It aims to explain this natural tone with which problems and landscape projects are currently being confronted, its programmatic nature and closeness to different disciplines, viewpoints and even attitudes which offer to landscape architecture an intentional multi-faceted image of special interest.

AH *This time there were two winning projects: the Pedra Tosca Park in Les Preses carried out by RCR. (Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta) in Girona, Spain, and the Harnes Lake in France of Paysages (David Verport).*

What qualities would you pick out to explain how these two projects came to share the award?

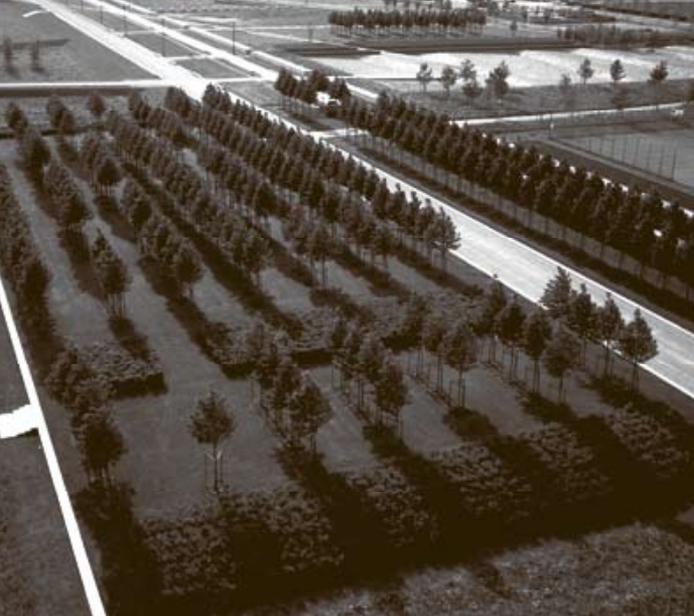
JB *This question opens up a particularly interesting topic, which has recurred in recent editions of the biennial and one on which I would like to comment. The fact that, in the last two competitions, the Rosa Barba Prize committee has decided to jointly award the prize to two projects, while not of concern, is worthy of further analysis.*

The objective of the Rosa Barba Prize in 2000 was to take advantage of the energy of the great number of projects presented for the Biennial exhibition and to award one of them for developing the project which was most didactic, most beautiful, most innovative or which combined the greatest number of attributes from the landscape architect's point of view, thus making it a landmark project in that period.

In 2003 (3rd Biennial), the committee, after much discussion and in light of a marked difference of opinion, agreed to disagree and gave the award to two very diverse projects. The first was Paolo Bürgi's magnificent project in the green valleys of Cardada in Switzerland and the other was Catherine Mosbach's tremendous and fascinating project of the botanical garden in Bordeaux, France. This characterized the position of the "green" and of the "neo-romanticism" of the landscape project juxtaposed in this case with the built landscape of abstract agriculture or the closeness to plastic arts or to "land-art".

In this edition, the committee has overcome its differences but found itself in the situation of there not being one project which was a clear winner. This time the prize has been jointly awarded to the contemplative and sensitive treatment of Aranda, Pigem and Vilalta in their project in the volcanic landscapes of Olot, Spain and to the project developed by David Verport (Paysages) – the evolving landscape of the lakes in Harnes, France which have been recovered ecologically. This latter project has great educational content and is of special environmental interest.

What is becoming clear is a sense of divergence between the different ways of recognizing the values of landscape architecture in Europe based on diverse training and in the reading of contrasting realities. All of this brings us to an interesting and



Parque Landschaft, Alemania.
Autores: Latitude Nord; Gilles Vexlard + Laurence Vacherot.



Terrenos para la escuela primaria Ob Rinzi, Eslovenia.
Autores: AKKA; Anna Kukan.

JB_ Esta cuestión abre un tema de especial interés que se repite en las últimas ediciones de la Bienal y que me gustaría comentar. El hecho que en las dos últimas convocatorias coincida el hecho de que el fallo del jurado del premio Rosa Barba se decante por la fórmula del exaqueo, sino es preocupante si merece un análisis detenido.

La voluntad del Premio Rosa Barba el año 2000 fue la de aprovechar la energía de la gran cantidad de proyectos presentados para la exposición de la Bienal y distinguir a uno de ellos con este galardón para visualizar el proyecto más didáctico, más bello, más innovador o que reuniese mayor cantidad de atributos, desde el punto de vista paisajístico, que lo hiciesen proyecto de referencia en el periodo de la selección.

En el año 2003 (3ª Bienal), el jurado, después de muchas discusiones y de una decidida radicalización de sus componentes, decidió que el acuerdo pasaba por mostrar el desacuerdo y premió dos actitudes proyectuales diversas; el magnífico proyecto de Paolo Bürgi sobre los verdes valles de Cardada en Suiza y el esforzado e interesantísimo proyecto del jardín botánico de Burdeos en Francia de Catherine Mosbach, que nos caricaturizan la posición proyectual del paisaje del “verde” y del neo-romanticismo del paisaje enfrentado, en este caso, al paisaje construido de la agricultura abstracta o de la aproximación a las artes plásticas o al “land-art”.

En esta edición se han recuperado las diferencias ante la no existencia de un proyecto suficientemente claro para ser consensuado y han compartido premio una actitud más contemplativa y sensible del proyecto de Aranda, Pigem y Vilalta, en los paisajes volcánicos de Olot en España y el paisaje en evolución de las lagunas de recuperación ecológica en Harnes (Francia) de David Verport (Paysages) de alto contenido pedagógico y especial interés medioambiental.

Por lo que se está dibujando un sentimiento claro de divergencias evidentes entre formas de reconocer los valores paisajísticos en Europa basadas en formaciones diversas y en lecturas de realidades contrastadas, lo que nos lleva a una interesante y expectante situación de resquebrajamiento del monolitismo en cuanto a la percepción y valoración de los proyectos de paisajismo.

AH_ ¿Cuál es la evaluación que puedes hacer tanto de la muestra, su montaje, así como la calidad de las charlas y discusiones que se dieron lugar esos

tres días?, ¿Alguna idea expresada por alguien que te haya dado luces del futuro de la disciplina?

JB_ En cuanto a la evaluación de lo visto durante las jornadas de la 4ª Bienal Europea de Paisaje podemos diferenciar los montajes relativamente estáticos de las discusiones que se realizaron durante estos días en Barcelona.

La muestra contiene unos 220 proyectos seleccionados que se citan y muestran muy concretamente al tiempo que se editan mucho más detalladamente los 10 finalistas de esta edición. La idea del montaje de la sede del colegio de arquitectos de Barcelona corresponde a la joven proyectista Laia Escribà, que desarrolla la idea de la producción, en un sentido más agrícola y rural, en contenedores de madera industrializados que guardan proyectos y productos. Una versión más esencial y reducida se producirá para facilitar la itinerancia internacional.

Las discusiones más teóricas se forjaron al entorno de la presentación de los proyectos finalistas y, sobre todo en los dos días posteriores alrededor de la propuesta Mosbach y de la invitación de un territorio en clave paisajística, que fue una de las novedades de esta edición.

LA DISCIPLINA DEL PAISAJE

AH_ Visto desde acá, parece que existen ciertas diferencias entre los proyectos de centro y norte de Europa, y los del arco mediterráneo (que van más allá de una cuestión de climas). Diferencia en la forma de abordar los proyectos y en última instancia en entender el proyecto del paisaje. Si es así, ¿Cómo describirías esas diferencias? ¿Y ves alguna evolución de este tema en el transcurso de las cuatro bienales?

JB_ La pregunta se ajusta exactamente a algo que se ha esbozado anteriormente al filo de lo expuesto cuando se ha comentado o de la duplicidad del premio en las dos últimas ediciones y que vendría a ser la punta del iceberg de la cuestión. Es cierto que no sólo depende de cuestiones climáticas, aunque el hecho de la abundancia del agua influye decisivamente, también se considera diferencias claras de formación (en el Mediterráneo la disciplina es emergente, y por tanto, reconsidera ciertos aspectos de la misma), el concepto de la revisión ecológica y crisis medioambiental es mucho más dramática en el sur, al tiempo que surgen temáticas próximas al turismo, a la crisis agrícola o el agotamiento de

recursos, sin entrar en la diferencia del modelo del sistema costero o en la constante revisión de los paisajes antropizados.

En resumen, es más fácil reconocer en los países de formación sajona la idea de figura y fondo o dicho de otro modo, el proyecto en el paisaje que la idea mediterránea de proyecto de paisaje, siempre en todo caso generalizando. También es cierto que hablamos de territorios distintos, de culturas diferentes respecto a la tierra y de actitudes humanas muy contrastadas.

AH_ ¿Cómo ves el desarrollo de la arquitectura del paisaje tanto en Cataluña en los últimos 12 años (desde que se comienzan a recoger proyectos en las bienales)? Recientemente se aprobó una ley del Paisaje y se creó el Observatorio del paisaje en la administración pública. ¿En qué aspectos estas iniciativas influirán en una mejor gestión del territorio?

JB_ En estos últimos tiempos la cuestión paisajística ha evolucionado a un ritmo de vértigo en Cataluña.

Ya desde los años posteriores a la recuperación de la democracia en España se evidenciaron signos de la recuperación del control público de ciudades y territorios, y más tarde coincidiendo con la crisis medioambiental se han disparado todos los indicadores que certifican que el paisajismo es una cuestión de necesidad social, así como un revulsivo de antiguas disciplinas.

En la Universidad Politécnica de Cataluña desde hace más de veintitrés años se desarrolla y se imparte el Master de Arquitectura del Paisaje que ha ido acompañando todos estos avatares disciplinares y sociales, y por tanto, ha creado un cuerpo disciplinar muy próximo a las nuevas realidades de nuestros territorios.

Siguiendo la máxima que las leyes siguen a las necesidades, en estos últimos tres años se han forjado la Ley del Paisaje (siguiendo las pautas de la Convención Europea de Paisaje) y se ha creado el Observatorio del Paisaje, que busca regular las iniciativas paisajísticas en nuestros territorios (Cartas de Paisaje, actuaciones, redes de intervención europeas, investigación disciplinar, etc.). Todo ello redundando en dar al Paisajismo este adjetivo de ordinario y necesario.

AH_ ¿Qué nivel de conciencia y crítica existe en los ciudadanos y los políticos frente al paisaje más



Descubrimiento de tres Hornos Romanos, España.
Autor: Toni Gironès Saderra.



Nuevo cementerio de Ooster, Holanda.
Autores: Karres en Brands; Sylvia Karres + Bart Brands.

exciting situation whereby the monoliths of our perception and the value we place on landscape architecture projects are shattered.

AH_ How would you evaluate the show, the format and also the quality of the talks and discussions during the three days? Did anyone express an idea which you feel sheds light on the future of the discipline?

JB_ As far as evaluating what I saw during the 4th European Biennial of Landscape Architecture in Barcelona, the relative sameness of the displays was in marked contrast to the discussions which took place.

The show in this edition consisted of some 220 selected projects while the 10 finalists are shown in much greater detail. The idea behind the display of the Barcelona School of Architects came from the young project manager Laia Escribá, who developed the idea of production in a more agricultural and rural sense in industrial wooden containers in which projects and products are kept. A more essential and slimmed-down version will be produced for international travel.

The more theoretical discussions revolved around the presentation of the projects selected as finalists, above all, in the two days after the Mosbach proposal was made and around the invitation of a key landscape territory, which was one of the new aspects of this edition.

THE DISCIPLINE OF LANDSCAPE ARCHITECTURE

AH_ From our perspective, it seems that there are certain differences, going beyond the mere climatic differences, between projects from central and northern Europe and those from the Mediterranean arc. The differences include the way in which projects are carried out and even in what is understood as landscape projects. If this is so, how would you describe the differences? And have you seen any evolution in this trend during the last four biennials?

JB_ We touched upon this question when we looked at the joint awarding of this prize in the last two editions, which is the tip of the iceberg in the matter. It is certainly the case that this is not just about climatic factors, though the abundance of water is certainly very important. There are also clear differences in training - in the Mediterranean, this is an emerging discipline, and therefore certain aspects are being re-considered. Also the concept of

ecological review and environmental crisis is much more dramatic in the south. At the same time, themes are coming up relating to tourism, to the agricultural crisis and the exhaustion of resources, without entering into the difference of the coastal system model or the constant revision of anthropologized landscapes.

In summary, it is easier to recognize the idea of form and background in Anglo-Saxon-educated countries, which can also be called the project in the landscape, as opposed to the Mediterranean idea of landscape project, speaking, of course, in general terms.

It is also true that we are talking about different lands, different cultures with respect to the land, and very contrasting human attitudes.

AH_ How do you view the development of landscape architecture in Catalonia over the last 12 years (since the projects were first brought together in the biennials)? Recently an act was passed to protect the landscape and the Landscape Observatory of Catalonia has been set up by the public administration. In what respects will these initiatives help improve the management of the land?

JB_ Lately, the subject of landscape architecture has evolved at a dizzy pace in Catalonia.

Already in the years since democracy was restored in Spain, signs of the recovery of public control over cities and lands are noticeable. More recently, coinciding with the environmental crisis, there has been a dramatic rise in all the indicators, which suggests that landscape architecture is a matter of social necessity as well as a strong reaction to old disciplines.

In the Technical University of Catalonia, the Masters program in Landscape Architecture has been developed and taught for over 23 years. This has been accompanied by these changes in the discipline and other changes in the general society, and for this reason, it has created a discipline very close to the new realities of our land.

Following the maxim that laws should follow necessities, the Act for the Protection, Planning and Management of the Landscape of Catalonia has been introduced over the past three years (following the guidelines of the European Landscape Convention) and the Landscape Observatory of Catalonia, which aims to regulate landscape architecture initiatives in our country (landscape letters,

activities, networks of European intervention, disciplinary research, etc.), has also been created. All this goes hand-in-hand with giving landscape architecture this note of being normal and necessary.

AH_ What level of conscience and criticism exists in citizens and politicians with regard to the landscape beyond public spaces? How can you describe the impact on their quality of life?

JB_ The answer is simple and brief. Today people have a right to the landscape, something which politicians have taken as a given in their discussions, although, as is natural, with differing levels of intensity, depending on the political position which they are defending and their own hierarchies.

It is certain that the public space, in the greater sense of the word, has been left behind in favor of a more global concept of landscape architecture which includes the concept of privacy and which has a notable and direct impact on people's quality of life.

AH_ Is the work of the landscape architecture evolving in any way or do you see a certain redundancy in the topic and the solutions proposed by recent projects?

JB_ Landscape architecture is constantly evolving, as much in the complexity of the themes looked at and the project solutions given, as in the quantity and variety of proposals made. It is like this: when you find problems where the traditional disciplines (architecture, urbanism, geography or biology) become uncertain and need to find a new focus to solve aspects of projects, landscape architecture is on comfortable ground.

In any event, it is also true that in this latest Biennial, we have noted a certain stagnation as far as the topics are concerned but less so in the solutions offered. This could just be a symptom that we should watch carefully to determine whether it is anecdotal or shows an inflexion in the constant observable evolution, at least in Spain.

AH_ The development of the contemporary landscape in Europe and, in particular, in Catalonia has served as an example in many parts of the world as an alternative for evolution and improvement, principally as regards public and residual spaces. At a mere glance, it would seem that the modern movement did not give any conclusive answers about the management of open spaces and the boundaries with natural areas. How would you



Plaza Katharina Sulzer, Suiza. Autores: Vetsch Nipkow Partner AG (Landscape Architecture Practice).

allá del espacio público? ¿Cómo se puede describir el impacto en su calidad de vida?

JB_ La respuesta es sencilla y breve, en estos momentos las personas tienen derecho al Paisaje, por lo que los políticos lo han asumido como esencial en sus argumentos aunque, como es natural, con diferentes intensidades dependiendo de la posición política que defienden y a sus propias jerarquías.

Es cierto que el espacio público, en el mayor sentido de la palabra, ha quedado desbordado por un concepto más global del paisajismo que incluye el concepto de privado y que afecta notablemente y de manera directa sobre la calidad de vida de las personas.

AH_ ¿Está evolucionando en algún sentido el trabajo del paisaje, o se ve una cierta redundancia en la temática y las soluciones planteadas por los últimos proyectos?

JB_ El trabajo del Paisajismo está evolucionando constantemente, tanto en la complejidad de los temas planteados y de su solución proyectual, como por la cantidad y variedad de propuestas abordadas. Esto es así, en problemas donde las antiguas disciplinas (arquitectura, urbanismo, geografía o biología) pierden la seguridad y necesitan de nuevos enfoques para solucionar aspectos proyectuales donde el Paisajismo se siente cómodo.

De todas formas, también es verdad que en esta última Bienal hemos detectado un cierto estancamiento en cuanto a las temáticas más que en las soluciones planteadas, lo que puede ser un síntoma que deberemos seguir atentamente para comprobar si es anecdótico o anuncia una inflexión en esta evolución constante que, al menos en España, se detecta.

AH_ El desarrollo del paisaje contemporáneo en Europa, y en particular, en Cataluña, ha servido de ejemplo en muchos lugares del mundo como alternativa de evolución y mejora, principalmente

de los espacios públicos y espacios residuales. A simple vista pareciera que el movimiento moderno no entregó claves concluyentes sobre el manejo de los vacíos y las fronteras con los espacios naturales. ¿Cómo enmarcarías el aporte y carencias del movimiento moderno a la actividad proyectual del paisaje de los últimos años?

JB_ Este es un bello tema, aunque algo recurrente. No es cierto que el Movimiento Moderno no se manifestase en cuanto a la cuestión paisajística, dejando claro la necesidad del hombre en este ámbito en todas sus propuestas tanto desde sus edificios más complejos a las diferentes ordenaciones urbanísticas. De hecho el paisaje es el único contexto con el cual dialogan las propuestas del Movimiento Moderno, y así lo demuestran los diferentes textos y manifiestos de los CIAM y los escritos, no pocos, de Le Corbusier.

Si, en cambio, el olvido o poca definición estaría en la falta de formalización de los proyectos exclusivamente de paisaje. Pocos modelos encontramos de los mismos y casi la totalidad de ellos están relacionados con la arquitectura.

Algunas pistas tendríamos en propuestas relacionadas e inspiradas en algunos de los istmos artísticos de la década precedente, en los propios paisajes artificiales de Le Corbusier en las terrazas de sus edificios, o en sus pinturas y en análisis de proyectos maduros como la ordenación de la ciudad de Chandigarh.

En proyectos más evolucionados o en figuras como el brasileño Roberto Burle-Marx encontraríamos claves proyectuales derivadas de las propuestas del Movimiento Moderno, que en sus primeras manifestaciones no considera al ocuparse de crear máquinas revolucionarias para vivir en el paisaje.

AH_ ¿Por qué allá se escucha asociado el proyecto del paisaje a disciplinas como la arquitectura, el diseño, el arte, etc., mientras que el urbanismo aparece menos nombrado?

JB_ Yo creo que en este sentido quizás puede parecer que la arquitectura o el arte aparecen como interlocutores de la disciplina paisajística en estos momentos, mientras que el urbanismo no entra aparentemente en escena. Esto no es así de forma rotunda, pues el urbanismo catalán ha demostrado estar a la altura de la mejor arquitectura en los últimos tiempos y de este urbanismo sensible ha derivado el interés por los nuevos territorios, lo que ha hecho posible la aparición de este paisajismo emergente de inspiración estructuradora.

Es evidente que el paisajismo, en nuestras coordenadas, es descendiente del urbanismo de los años 70 y 80 y en la actualidad, y en los buenos planes de nueva generación, los criterios paisajísticos y las leyes naturales son parte indisoluble de los mismos.

No hemos de confundirnos con ciertos modelos, llamados urbanísticos, de naturaleza aberrante que nada tienen que ver con los criterios asociados al paisajismo.

AH_ ¿Con qué éxito se ha constituido la interdisciplinariedad del paisaje en los proyectos? ¿Hasta dónde la integración con las ciencias de la tierra y del medioambiente ha influido en los proyectos actuales?

JB_ Es evidente, y quizás no ha quedado claro en el desarrollo de la entrevista, la importancia de las ciencias de la tierra y del medioambiente, en la ambición del nuevo paisajismo emergente. Este se nutre de la ciencia de la ecología para desarrollar sus propuestas que cada vez son más complejas y adaptadas a las necesidades del territorio, y por tanto, de las personas.

Es positivo pensar en una disciplina suma de posiciones, disciplina de disciplinas, polifacética y didáctica como es este paisajismo, no excluyente, que busca la solución de los nuevos problemas de un territorio que cada vez es más pequeño, más nuestro, más querido, y por lo tanto, más frágil. **180**



Parc de Pedra Tosca a les Preses, Girona, España. Autores: RCR - Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramon Vilalta.



Laguna de Harnes, Francia. Autores: Paysages; David Verport.

categorize the support and shortfalls of the modern movement on project activity relating to the landscape in recent years?

JB_ This is a nice topic, although somewhat recurrent. It is not true that the Modern Movement did not have a position on the landscape. In fact, it made clear humankind's need in this area in all its proposals, from the most complex buildings to the many urban projects. In fact, the landscape is the only context in which the proposals of the Modern Movement are in agreement and this is demonstrated in the different texts and manifestos of the International Congress of Modern Architecture (CIAM) and the not insubstantial writings of Le Corbusier.

On the other hand, it is possible to note omissions or little definition in the lack of formality of some purely landscape projects. We find few models of these and almost all are related to architecture. We would have some clues in proposals related with and inspired by some of the artistic isthmuses of the last decade, in Le Corbusier's own artificial landscapes on the terraces of his buildings or in his paintings and in analysis of mature projects such as the planning of the city of Chandigarh. In more evolved projects, or in figures such as the Brazilian Roberto Burle-Marx, we find answers in projects coming out of the Modern Movement, which, in its first manifestations did not concern itself with creating revolutionary machines to live in the landscape.

AH_ How is it that disciplines such as architecture, design, art, etc. are often heard of in association with landscape architecture whilst urbanism is scarcely ever mentioned in this context?

JB_ I think that it could be that architecture or art appear like speakers for the discipline of landscape architecture at the present time while urbanism seemingly does not enter onto the scene. This is not wholly the case, because Catalan urbanism has demonstrated itself to be on a par with the best of recent architecture. An interest in new territories

has emerged from this sensitive urbanism, which has made possible the appearance of this emerging landscape architecture inspired by structuring. It is obvious that landscape architecture, in our parameters, is a direct descendant of the urbanism of the 1970s and 80s and the present day and in the quality plans of the new generation, landscape criteria and natural laws form an integral part of this. We must not confuse ourselves with certain so-called urbanistic models, of an aberrant nature which has nothing to do with the criteria associated with landscape architecture.

AH_ With what success has the interdisciplinary nature of landscape architecture been incorporated into projects? Up to what point has the integration of land and environmental sciences influenced current projects?

JB_ It is evident, but perhaps has not been made clear during this interview, that land and environmental science are very important in the objectives of the new emerging landscape architecture. This is nourished by ecological science, enabling it to develop proposals which are ever more complex and better adapted to the needs of the land, and, of course, to the needs of human beings.

A positive way of looking at it is as a discipline made up of positions, a discipline of disciplines, multi-faceted, didactic and inclusive, which looks for solutions to new problems in an ever-shrinking world, more ours, more beloved and, of course, more fragile. **180**

Andrew Harris, Santiago de Chile, 1969. Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile, Master en Arquitectura del Paisaje por la Universitat Politècnica de Catalunya; Candidato a Doctor del Departamento de Proyectos de La UPC; Investigador del CRPPB, Centre de Recerca i Projectes de Paisatge de Barcelona, como investigador en temas paisajísticos y ordenación territorial entre 2002 y 2005. Profesor del taller de Proyectos IV de la Titulación de Paisajismo, ETSAB Barcelona (2002-2005), y en el Master de Arquitectura del Paisaje de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Was born in Santiago, Chile in 1969. He graduated as an architect from the Catholic University of Chile and obtained his Masters Degree in Landscape Architecture from the Polytechnic University of Catalonia. He is studying for a Doctorate in the UPC Projects Department. Harris was a researcher for the Center for Research and Landscape Projects (CRPP Barcelona), researching landscape architecture and land planning topics between 2002 and 2005. He was workshop leader of Projects IV in the landscape architecture Masters Degree at the Technical University of Catalonia.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE ARTIFICIAL EN SANTIAGO a través de la vivienda multifamiliar moderna¹

[MODERN MULTI-FAMILY HOUSING AND THE CONSTRUCTION OF ARTIFICIAL LANDSCAPE IN SANTIAGO]



Edificio Ismael Valdés Vergara. (1934 – 1935) Arquitectos: Vadim Fedorov y David Alberto Jayme. Dirección: Ismael Valdés Vergara 498 (Esq. Mosquito). Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Edificio Mac-Iver. (1951 – 1954) Arquitectos: Osvaldo Larraín, Jaime Larraín y Jaime Sanfuentes. Dirección: Mac-Iver 180. (Esq. Agustinas). Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

resumen_ Se propone una lectura formal del paisaje construido del centro de Santiago entre los años 1930 y 1970, a partir de los edificios de vivienda multifamiliar que constituyen la materia de un estudio conducente a su registro documental. Como patrimonio, pero sobre todo, como acción colectiva, la arquitectura que forma manzanas, siluetas urbanas, calles y plazas en el Centro Fundacional, se hace discontinua, dispersa pero más visible en su periferia. ¿Cómo es el paisaje que la vivienda multifamiliar de la modernidad fue capaz de construir en Santiago? Las repercusiones del Movimiento Moderno en nuestro contexto son analizadas a través de lecturas que ponen en evidencia fragmentaciones allí donde pareciera que no las hay.

palabras clave_ paisaje artificial | santiago | movimiento moderno | habitación multifamiliar.

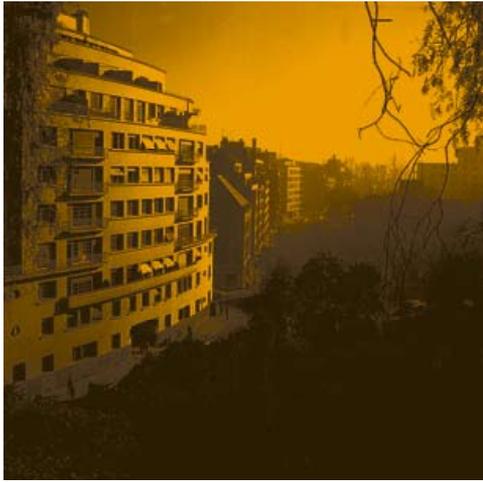
Una mirada amplia a la producción de la vivienda multifamiliar moderna en el centro de Santiago, permite apreciar que la construcción del paisaje artificial (urbano o construido) a partir de la vivienda colectiva o en altura presenta dos realidades bastante claras y reconocibles: el territorio del triángulo llamado central (o fundacional) presenta un cierto tipo de edificios que tienden a la densificación, la edificación continua y la ocupación intensiva del terreno, aprovechando al máximo la superficie de los predios, lo que en parte explica la unidad de ciertos barrios. Por el contrario, las áreas más disponibles tienden a estar localizadas en territorios periféricos al centro fundacional, formando un área menos densa, y con menos ocupación de suelo, en donde aparecen proyectos más experimentales, estableciendo una relación con el territorio muy diferente.

Ante este escenario, una pregunta surge de inmediato: ¿Cómo es el paisaje que la vivienda multifamiliar de la modernidad fue capaz de construir en Santiago? La arquitectura moderna prestó un particular interés por el tema de la vivienda colectiva por su rol como transformador de los centros urbanos. Los principios promovidos en el IV CIAM en 1933, dieron como resultado *La Carta de Atenas*, publicada por primera vez en París en 1943. Este documento –sin duda doctrinario– se publicó en Chile en la revista *Arquitectura y Construcción* en 1946² y planteaba una crítica al estado de la ciudad histórica, revelando sus graves

problemas de densidad e higiene. En sus postulados se delineaba una estrategia urbana radical e innovadora, que con nuevas tipologías proponía construcciones flexibles, aireadas y asoleadas que permitieran una relación muy diferente con las vías de circulación y las áreas verdes. Estos conceptos adoptados tardíamente en Chile se experimentarían principalmente, a partir de la aparición de las llamadas Unidades Vecinales, surgidas en encargos de largo aliento promovidos principalmente, bajo el alero del Estado.

Dejando de lado en esta ocasión el estudio de esos grandes conjuntos habitacionales que aparecieron a partir de la década del 50³, esta investigación dirige la mirada hacia los edificios y conjuntos residenciales en altura de pequeña, mediana y gran escala construidos en el territorio central y consolidado que conforman el paisaje urbano de la Comuna de Santiago. En ese territorio más cohesionado y compacto se detiene este estudio, no sólo por la relevancia e importancia de las iniciativas y lo que ellas significaron en la construcción de la ciudad, sino porque a través de ellas es posible examinar la aplicación de ciertos conceptos, modelos y tipologías adoptados por la vivienda multifamiliar moderna en Chile. El marco histórico elegido, acotado entre 1930 y 1970, comprende años de profundas transformaciones en la ciudad, asociadas al progreso social y económico. A través de los edificios estudiados, se realiza una lectura histórica crítica de un período amplio y

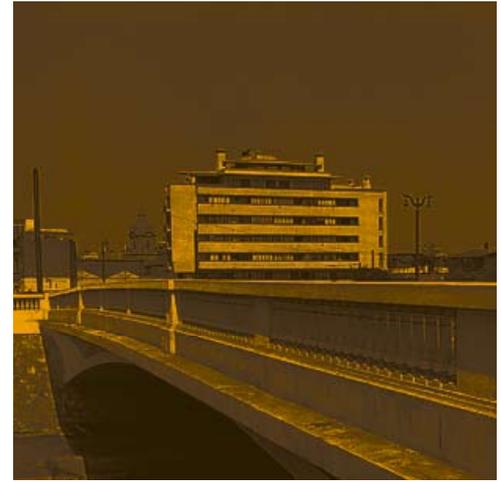




Edificio Santa Lucia. (1933 – 1934) Arquitectos: Jorge Arteaga y Sergio Larraín García-Moreno. Dirección: Santa Lucia 382. (Esq. Merced). Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Edificio Santa María. (1937 – 1940) Arquitecto: José Carles. Dirección: Av. Santa María 383 – 349. (Esq. Patronato). Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Edificio Ismael Valdés Vergara. (1946 – 1948). Arquitecto: Sacha Covo. Dirección: Ismael Valdés Vergara 820. (Esq. Diagonal Cervantes). Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

abstract_ A formal interpretation of the landscape created in the center of Santiago between 1930 and 1970 is put forward, starting with the multi-family residential buildings that constitute the subject of a study, which then leads to a documentary record. As a cultural heritage, but above all as a collective action, architecture, which forms blocks, urban silhouettes, streets and squares in the Foundational Center, is becoming fractured and scattered, though more visible on the outskirts. What is this landscape, which modernity's multi-family residential buildings were able to construct in Santiago, like? The repercussions of the Modern Movement in our context are analyzed by means of interpretations that make manifest the fractures in places where it would seem they do not exist.

keywords_ artificial landscape | santiago | modern movement | multi-family residence.

complejo, y que ejemplifica, con singular acierto, la gestación, materialización y consolidación de las ideas del Movimiento Moderno en Chile.

Hacia finales de la década del 20, el territorio fundacional de la ciudad estaba prácticamente constituido. La mayor parte del casco histórico de Santiago presentaba ya desde el siglo XIX una situación urbana bastante consolidada sobre el damero colonial. Las áreas inmediatas y periféricas a ese trazado fundacional tanto al norte, como al oriente y al sur presentaban en sus nuevas urbanizaciones, el terreno propicio y disponible para las nuevas propuestas de vivienda en altura. Las oportunidades de proyecto se irían desarrollando en parte en estos terrenos vacantes o disponibles -que por cierto eran relativamente escasos- pero en un mayor número, las nuevas construcciones se convertirían en piezas de recambio de las antiguas edificaciones de baja altura y adobe, fortaleciendo así una mayor densidad en el centro fundacional, esto gracias a los grandes cambios sufridos en la infraestructura de la ciudad⁴.

En las áreas más consolidadas de la capital y en una situación de escasez del suelo disponible, entra en escena un modelo que se convertiría en ejercicio recurrente en años posteriores para la aplicación -por cierto limitada- de las ideas de la modernidad: la aparición de los denominados Edificios de Renta, en sus múltiples expresiones⁵. Su aparición es determinante para entender la

configuración de la ciudad actual. Es a través de estos encargos que se presenta la oportunidad de asimilar conceptos, instaurar rasgos disciplinares propios, y establecer en torno a su problemática, un terreno propicio para el ejercicio y la discusión de los principios de la nueva arquitectura en los proyectos de los talleres de las universidades.

El debate surgido en torno a la ciudad en las Escuelas de Arquitectura durante el periodo de reformas al plan de estudios y promovido por los jóvenes profesores de vanguardia en la década del 40, convirtieron al Edificio de Renta y a la Unidad Vecinal en una temática recurrente en los talleres y proyectos de título. La revista *Arquitectura y Construcción* recoge algunas de estas experiencias académicas e intentó demostrar las ventajas de este tipo de construcciones y al mismo tiempo poniendo en evidencia sus flaquezas frente al ideal moderno de la *unité*, paradigma del edificio higiénico, iluminado, flexible y liberador de áreas verdes⁶. Sin duda, el más difundido de estos proyectos es la propuesta de Fernando Castillo para el barrio residencial El Carmen⁷, lo que demuestra la recepción y alcance de la Arquitectura Moderna en las escuelas de arquitectura en Chile a finales de los 40.

La mayoría de los arquitectos que reconocemos como actores relevantes de la modernidad en Chile incursionaron en el tema de la vivienda multifamiliar en el centro de Santiago, lo que

corroboraba que esta suerte de género predilecto -la vivienda colectiva en sus diferentes escalas y tipologías- era un encargo recurrente del negocio inmobiliario. La recopilación de antecedentes gráficos obtenidos del diario *El Mercurio*⁸, dan cuenta con su testimonio de la prosperidad de las iniciativas de los Edificios de Renta en la década del 50. Promotores, clientes particulares e instituciones de todo tipo financian a través de iniciativas públicas y privadas la mayoría de los encargos, dando oportunidad a la aplicación de las propuestas de los arquitectos de vanguardia.

Sólo a través de una mirada amplia, transversal y detallada de cómo surgieron y cómo se solucionaron estos encargos es que se podrá dar cuenta de un balance global de la producción y las formas adoptadas por la habitación moderna en el centro de Santiago y sus consecuencias en la definición del paisaje construido.

CRITERIOS Y ENFOQUES PARA LA SELECCIÓN Y REGISTRO DE EDIFICIOS RESIDENCIALES_ Los criterios de selección y registro han sido enfocados hacia la búsqueda de un número determinado de edificios y conjuntos de edificios residenciales como casos de estudio, que por el valor de sus propuestas sean representativos en la modelación del paisaje artificial construido. Antes de dar respuesta a esta tarea y con el objetivo de dar a entender el resultado de la selección, es necesario detenerse en las consideraciones iniciales que se tomaron para la construcción de la muestra.



Edificio Parque Bustamante. (1959 – 1966) Arquitecto: Mauricio Despouy. Dirección: Av. General Bustamante 66 - 68. Revista AUCA. N°6-7 1967.



Edificio Cienfuegos. (1962 – 1963) Arquitectos: Oficina Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro. Dirección: Cienfuegos 230. (Esq. Agustinas). Gentileza Fernando Pérez O.



Edificio Plaza Bello. (1944 – 1948) Arquitecto: Sergio Larraín García-Moreno. Dirección: José Miguel de la Barra 536. (Esq. Ismael Valdés Vergara). Revista Arquitectura y Construcción. N°2 Enero 1946.



Edificio Merced. (1939 – 1946) Arquitectos: Luis Herreros y Ernesto Fones. Dirección: Merced 293. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Remodelación República. (1965 – 1969) Arquitectos: CORVI; Vicente Bruna, Víctor Calvo, Jaime Perelman y Orlando Sepúlveda. Dirección: República 618 y 702 (Esq. Gay). Gentileza Joaquín Velasco.

Primero es necesario recalcar que seleccionar un conjunto de obras representativas que den cuenta de la producción en el período acotado en el proyecto es una tarea compleja, más aún considerando –como sucede en este caso– la existencia de una gran cantidad de ejemplos de edificios residenciales en el centro de Santiago que muestran sintonía con los principios del período del Movimiento Moderno. Además se debió contemplar una variedad de factores para que el proceso de selección y registro fuera consecuente con la hipótesis inicial de trabajo que se trazó el equipo de investigación. Ella plantea, entre otras cosas, la necesidad urgente de establecer un registro detallado y representativo de la producción de edificios residenciales considerados de valor patrimonial en la Comuna de Santiago, cuyo diseño corresponda al Movimiento Moderno en arquitectura. La carencia de un registro que permita identificar y clasificar ese tipo específico de arquitectura constituye el eje ordenador de la selección de las obras incluidas en la muestra.

El proceso de selección de los edificios residenciales de la muestra en ningún momento pretende abarcar todos los considerados valiosos del período, ni menos establecer una suerte de ranking entre ellos, sino que su objetivo es presentar una muestra acotada a través de la selección, por cierto intencionada, de determinados ejemplos que nos parecen representativos de dicho período. Estos permitirían evaluar –en una mirada transversal– la producción de la vivienda multifamiliar moderna existente en la comuna. Conviene también señalar que la selección tampoco ha pretendido develar el estudio minucioso de la figura de determinados arquitectos, al contrario, se ha procurado no inclinar la balanza hacia aquellos personajes a los que, debido a la calidad y constancia de su producción, hemos considerado que serían merecedores de estudios monográficos de su obra arquitectónica.

En todo caso, con este esfuerzo especial por reconocer la obra de un gran número de arquitectos, muchos de los cuales han sido vagamente

estudiados, no sólo se produce un conocimiento nuevo y variado de la modernidad en su versión local. Al mismo tiempo, al revisar obras de diferentes autores y años, se hace posible una mejor reflexión acerca de las múltiples formas en que se interpretaron las ideas del Movimiento Moderno en Chile.

Como punto de partida se definió como área de estudio la comuna de Santiago, estableciendo límites flexibles en torno a ella, para poder abarcar así determinados ejemplos que por diferentes razones habrían quedado fuera de la actual configuración de la comuna, esto tomando en cuenta los cambios en sus límites administrativos desde que los edificios fueron construidos*. El área preliminar donde se inscribe la selección de obras estaría delimitada al norte por Av. Bellavista (Edificio Santa María), al oriente por Calle Obispo Pérez (Edificio Providencia), al sur por Calle Bío Bío (Población Huemul II) y al poniente por Av. República (Remodelación República).

Al justificar el período elegido, comprendido entre los años 1930-1970, sería necesario recalcar que el marco temporal escogido responde a un período que se caracteriza por una gran riqueza en la producción arquitectónica, dando cabida cronológicamente tanto a obras que consideramos pioneras de la modernidad, así como a obras que por la madurez de sus soluciones representan la consolidación de las ideas del Movimiento Moderno. Al ser más precisos en cuanto a las fechas, éstas las entregan los propios edificios estudiados en esta primera etapa del registro. De este modo, la muestra se abre cronológicamente con los edificios en calle Santa Lucía 382, proyectado por la oficina de Jorge Arteaga y Sergio Larraín García-Moreno a partir de 1933 y con el edificio en calle Ismael Valdés Vergara 498, proyectado en 1934 por Vadim Fedorov y Luis Alberto Jayme. La Remodelación República, proyectada a partir de 1965 por los arquitectos Vicente Bruna, Víctor Calvo, Jaime Perelman y Orlando Sepúlveda cerraría el marco histórico de los edificios registrados.

Los edificios de la muestra han sido seleccionados tomando en cuenta una serie de factores: el período en que fue proyectado y construido, el valor arquitectónico de los edificios con respecto a otros de las mismas características, y las posibles tipologías en que se podrían clasificar las construcciones, con el objetivo de producir una muestra amplia y diversa que nos permita evaluar globalmente la producción arquitectónica del período. Como se ha señalado, muchos edificios han quedado fuera de la muestra a pesar de que su arquitectura se ajustaba a nuestros criterios de selección. La necesidad de acotar la muestra a un número manejable de obras, abarcando en lo posible algunos de los mejores ejemplos de la producción arquitectónica del período, ha permitido establecer una lista funcional a los objetivos de la investigación.

Se ha preferido enfocar el estudio principalmente hacia algunas obras poco conocidas y estudiadas con la intención de trabajar con material que no haya sido analizado en profundidad por otros investigadores. A pesar de eso, no han podido quedar fuera de la muestra algunos edificios que consideramos claves; como por ejemplo el edificio Santa Lucía y el edificio Plaza de Armas, entre otros, dado el valor intrínseco de los mismos así como la influencia que ejercieron en otras obras de arquitectura del período.

21 EDIFICIOS RESIDENCIALES Y EL PAISAJE CONSTRUIDO DEL CENTRO DE SANTIAGO. Aquí, la pregunta de nuevo: ¿Cómo es el paisaje que la vivienda multifamiliar de la modernidad fue capaz de construir en Santiago? Existen diferentes paisajes que se construyen a partir de la vivienda multifamiliar en la Comuna de Santiago.

En primer lugar, el paisaje creado por la calle corredor y la edificación continua, de mayor ancho y altura, y que es resultado de la especulación inmobiliaria, con construcciones sometidas a las normas urbanísticas de principios del siglo XX^o. Son representativos de esta realidad, el Edificio de Mac-Iver 180, de Larraín, Larraín y Sanfuentes,



Edificio Ismael Valdés Vergara. (1958 – 1961) Arquitectos: Sergio Larraín, Emilio Duhart, Raimundo Infante y Herbert Stevenson. Dirección: Ismael Valdés Vergara 360. Archivo Fotográfico Biblioteca Nacional.



Edificio Plaza Baquedano. (1953 – 1957) Arquitectos: Manuel Marchant Lyon y Santiago Roi. Dirección: Merced 22. (Esq. Alameda Bernardo O'higgins). Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Vista desde calle Ismael Valdés Vergara. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.



Vista desde Cerro Santa Lucía. Archivo Fotográfico Universidad de Chile.

el Edificio Santa Lucía de Sergio Larraín y Jorge Arteaga, el Edificio Baquedano de Santiago Roi y Manuel Marchant Lyon y los ejemplos estudiados que están emplazados a lo largo del Parque Forestal.

Una segunda realidad del paisaje urbano, se presenta a través de los edificios con placas compactas que conforman la calle y la esquina, creando un nuevo “suelo artificial” elevado sobre el cual se posan, y se presentan con una mayor libertad, torres aisladas que por primera vez fragmentan el paisaje. Al analizar esta situación no se podría dejar fuera al Edificio Plaza de Armas de Sergio Larraín y Emilio Duhart, asociados con la oficina Larraín, Larraín y Sanfuentes, o el Edificio Arturo Prat, obra también de Sergio Larraín y Emilio Duhart asociados con Ignacio Covarrubias.

El tercer paisaje se presenta a través de edificios y conjuntos aislados generalmente de mayor escala y con altos grados de libertad formal y que se ubican en sectores periféricos al centro fundacional. El Edificio Santa María de José Carles, el Conjunto en Pedro Lagos de Guido Neira, y la Remodelación República de los arquitectos de la CORVI, presentan un paisaje más “moderno” e innovador que supone nuevos espacios de uso público y relación con las áreas verdes pero también un mayor grado de fragmentación del paisaje construido, especialmente por la mayor altura de algunos de estos casos.

De este “paisaje de paisajes”, se derivan dos problemas. Por un lado, el paisaje de Santiago se consolidó y a la vez se fragmentó: la modernidad ocasionalmente pudo contornear las rigidez normativa en el centro fundacional, haciéndolo compacto y claro en su lectura de espacios públicos reconocibles, pero en su periferia se hizo más disperso y discontinuo. La mayor altura promedio de los edificios modificó la relación entre espacio privado y entorno natural, la “vista”, igual que la orientación se transformó en un factor de plusvalía. En sí la ciudad se consolidó gracias a la especulación intensiva del suelo, y el equilibrio entre paisaje artificial y paisaje natural va a estar todavía, moderado por la limitación de alturas.

Por otro lado, antes de la aparición de las torres aisladas de gran tamaño y de que cambiara radicalmente el paisaje urbano a través de iniciativas como la Remodelación San Borja, el paisaje artificial de Santiago tendió a aumentar su altura de manera más o menos armónica, formando manzanas compactas, cerradas y paramentadas, y una situación irregular en altura, que presenta un paisaje de cajas de ascensores y estanques de agua en las cubiertas, visible desde puntos altos. Esta aparente unidad a nivel de la calle permite que, si bien los monumentos de décadas anteriores, por su altura, tengan ahora menor jerarquía, sigan siendo singulares por su condición aislada, y su uso público. Contraparte de esto es la edificación en lotes estrechos e irregulares, que producen interiores de manzana ocultos y sórdidos. Un paisaje claramente definido en el espacio público, pero quebrado y fragmentado al interior y sobre las líneas de edificación.

Por otro lado, el paisaje propuesto por los conjuntos y Unidades Vecinales en la periferia, plantea espacios públicos sin límites claros, suelos de múltiples niveles, edificios aislados y compactos con orientaciones óptimas construyen el paisaje, en medio de parques o barrios de edificaciones bajas. A su vez los conjuntos de viviendas obreras no logran construir un “paisaje de poblaciones” regular, continuo y consolidado, pues casi todos estos proyectos, como el conjunto en Pedro Lagos de Guido Neira, o la Población Huemul II de Julio Cordero, se construyeron en sectores de menor valor, por lo que han quedado rodeados de construcciones bajas y vías estructurantes que no generan unidades urbanas por sí mismos.

Para concluir, al menos parcialmente, se puede afirmar que el paisaje artificial que construye la vivienda moderna en altura en la comuna de Santiago es un paisaje de fragmentos. Con lo cual, se produce una paradoja con la cual habrá que establecer un pacto de convivencia: lo que parece tan consolidado en uno de sus aspectos, en realidad es muy fragmentario en otros. 180

Cristóbal Molina Arquitecto y Master en Arquitectura TSA Tulane University 2003. Actualmente DEA y candidato a Doctor en la ETSAB – UPC en Barcelona, España. Actualmente es académico e investigador de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y Editor de Arquitectura de la Revista CA. Ha trabajado y estudiado en diferentes países incluidos México, Estados Unidos, Cuba, Finlandia y España. Colaborador de los libros “Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina” 2ª y 3ª recopilación. Miembro de Docomomo Chile.

Architect and holds a Masters Degree in architecture from the Tulane School of Architecture at Tulane University, awarded in 2003. He is currently studying for a Doctorate at the School of Architecture of Barcelona (ETSAB) at the Polytechnic University of Catalonia (UPC) in Barcelona, Spain. He is an academic and researcher at the Department of Architecture, Art and Design of Diego Portales University and also Architecture Editor of the Journal CA. He has worked and studied in different countries, including Mexico, the United States, Cuba, Finland and Spain. He contributed to the publication 'Documents of Modern Architecture in Latin America', Second and Third Edition. He is a member of Docomomo Chile (a Chilean working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighborhoods of the modernist movement).

• CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Este material de investigación en proceso forma parte del proyecto de investigación en curso Arquitectura Moderna en la comuna de Santiago: Registro DoCoMoMo de edificios residenciales de valor patrimonial / 1935 – 1970 financiado a través del fondo de propuestas de investigación de las facultades en el concurso del año 2005 que convocó la vice-rectoría académica de esta universidad. El equipo de investigación está formado también, por Andrés Tellez como Investigador Responsable del proyecto y de Ricardo Abuaud como Co-Investigador. El registro y la documentación de 21 obras de la vivienda multifamiliar moderna en el centro de Santiago, han sido realizados en dos semestres consecutivos en el curso optativo Arquitectura Moderna en Chile: Registro Docomomo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales, bajo la dirección del autor.
2. Ver revista Arquitectura y Construcción N° 2, enero de 1946.
3. Se trata de iniciativas a gran escala como la Unidad Vecinal Portales, la Villa Olímpica y la Villa Frei.
4. Ver ponencia de Ricardo Abuaud La inserción de los conjuntos de vivienda modernos en el tejido urbano de Santiago: del edificio de sensibilidad moderna a la aplicación de la Carta de Atenas en Seminario La Habitación Moderna: Vivienda Multifamiliar en Santiago 1930–1970 organizado por la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y Docomomo Chile-Programa de Magister de la PUC, entre el 25 y 26 de mayo del 2006.
5. Ver ponencia Del Edificio de Renta a la Unidad Vecinal de Andrés Tellez. En el Seminario La Habitación Moderna: Vivienda Multifamiliar en Santiago 1930–1970 organizado por la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y Docomomo Chile-Programa de Magister de la PUC, entre el 25 y 26 de mayo de 2006.
6. En la ponencia antes señalada se analiza con detalle la experiencia reproducida en la revista Arquitectura y Construcción N° 6 de mayo de 1946, donde se presentan los trabajos de los alumnos de la Universidad Católica a cargo del profesor Sergio Larraín García-Moreno y los profesores auxiliares Manuel Marchant Lyon, Mario Pérez de Arce y Emilio Duhart.
7. Ver el proyecto de título de Fernando Castillo V. en revista Arquitectura y Construcción N° 2 de enero 1946.
8. Antecedentes recopilados por la alumna Carolina Acevedo en el curso Seminario de Perfilamiento Profesional dictado por Hugo Mondragón el 2º semestre del 2005 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales.
9. En el período estudiado los límites de la comuna de Santiago abarcaban extensiones de terreno que hoy pertenecen a las comunas de Providencia y Recoleta.
10. Véase Rosas Vera, José. “La vivienda moderna en el centro de Santiago”. Artículo en revista ARQ N° 42, Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile-Escuela de Arquitectura. Santiago, julio 1999.
11. Ver avisos publicitarios de El Mercurio en la década del 50 antes señalados.

FABRICANDO NUEVOS SISTEMAS ESPACIALES

[CREATING NEW SPATIAL SYSTEMS]



resumen_ Los arquitectos pueden ser la fuerza motora en la búsqueda de soluciones inteligentes tanto en la producción de vivienda como en la crisis del medio ambiente, conectando estos dos factores al ofrecer diseños de viviendas económicas utilizando materiales y sistemas inteligentes. Partiendo de la premisa de que no existen desechos sino sólo recursos transformables, diseñadores innovadores tienen la oportunidad de descubrir las potencialidades y encontrar la manera óptima de re-usar los recursos desechados como componentes de construcción. Este artículo muestra la manera óptima de generar nuevas estructuras, pieles y formas, además de destacar nuevos procesos de ensamblaje y adaptabilidad programática en casas. Se presentan tres casos arquitectónicos –viviendas móviles, paletas, y sistemas de vivienda tyres– además de una experiencia en taller, que se presenta básicamente como una solución temporal.

palabras clave_ manifiesto espacial | nuevos marcos prefabricados | tecnologías inteligentes.

abstract_ Architects can be the driving force in the search of smart solutions both for housing production and the built environmental crisis, bridging these two factors through providing affordable housing designs by using smart materials and systems. Starting with the premises that there is no waste but only transformable resources, design researchers have the possibility to detect the potentialities and find the optimum way to reuse them as building components for frameworks. This article shows the optimum way of using the material as generator of new structures, skins and forms; new assembling processes and programmatic adaptability in houses. Three architectural cases –movable dwellings, pallets and tyres housing systems– and a workshop experience will be presented in depth as fickle solutions.

keywords_ spatial manifesto | new prefab frames | smart technologies.

I. ARQUITECTURA SIN SENTIDO_ Desde su misma fundación, la arquitectura se ha mostrado adúladora con el orden jerárquico, legitimadora del poder establecido y de sus mecanismos de control. Son contados los ejemplos de iniciativas que hayan planteado dudas o críticas al sistema establecido desde nuestra disciplina. Incluso movimientos tan incisivos como los Constructivistas o el propio Bucky Fuller obraban a favor de un movimiento político imperante en ese momento. Sabemos que la construcción, a diferencia de otras actividades intelectuales, precisa de un promotor y lleva consigo el pesado lastre de la representatividad institucional; pero eso no exime al colectivo de los arquitectos de su tradicional mansedumbre. En este caso la falta de crítica, la ausencia de posiciones incómodas, impide la regeneración de nuestro modelo organizativo y nos ancla en esquemas que hace años deberían estar superados. Vamos más allá: detrás de cada delito urbanístico, atentado al paisaje, agresión al medioambiente o viviendas indignas a la que alguien es condenado, hay un arquitecto cómplice necesario, que calla y se beneficia con su actitud negligente. Esto, hasta hace unos años, en tiempos de optimismo económico y de progreso ilimitado, podía considerarse una postura cobarde. En el tiempo actual se trata de una conducta absolutamente irresponsable.

En este ensayo, proponemos una reflexión desde aproximaciones proyectuales y pedagógicas recientes, en torno a la fabricación de nuevos sistemas espaciales eficaces que construyen un manifiesto arquitectónico alternativo.

II. SISTEMAS ÁGILES DE PREFABRICACIÓN HABITACIONAL_

A. VIVIENDAS PREFABRICADAS MÓVILES SOBRE INFRAESTRUCTURA OBSOLETA_
Concurso de ideas de arquitectura, EUROSPAN 8, Noruega, Hamar.

En un territorio de redes ferroviarias inútiles, hemos propuesto el reuso de estas vías, creando un tejido residencial elástico. Las viviendas son un sistema prefabricado que se organiza en diagramas de “racimos”. Este sistema habitacional actúa como una esponja o corazón, y donde su porosidad y densidad varía según las condiciones climáticas. Por ejemplo, si aparece un invitado o un bebé, o si este vecindario crece o decrece, siempre habrían unidades habitacionales que se podrían instalar, reemplazar o reubicar también. Si algunos residentes tienen que dejar esta comunidad, su unidad habitacional puede ser alquilada, subalquilada o vendida a alguien. Asimismo, cada unidad es prefabricada y puede fácilmente ser almacenada, reparada o rearmada, según la disponibilidad inmobiliaria o clima. Y si algún residente es propietario de una unidad, puede moverse libremente con su vivienda a través de las vías ferroviarias.

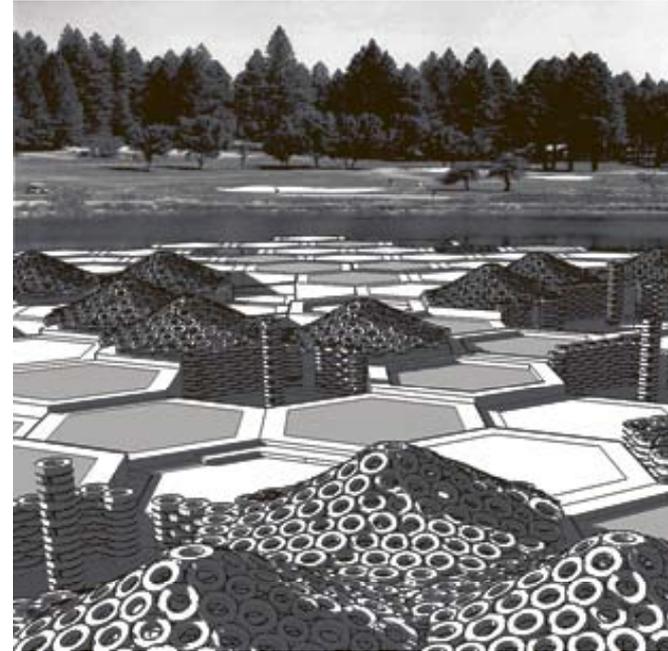
Las unidades habitacionales representan lo doméstico. Están diseminadas a lo largo de la zona de intervención. Este nuevo vecindario sobre ruedas utiliza las ferrovías como soporte de su estrategia habitacional. Este hecho permite concebir el sistema como un tejido orgánico variable, que se contrae o extiende, y es 100% adaptable. Cada unidad es un módulo de una o dos plantas. Las dimensiones generales de cada módulo son



Viviendas móviles en verano: Vida doméstica sobre raiiles. Fuente: Concurso European 8, Noruega. Archivo European, Markuerkiaga & Suau.



Railtown está comunicado por una infraestructura compacta que resuelve la accesibilidad e intermodalidad de una ciudad con un sistema urbano nefasto. Fuente: Concurso European 8, Noruega, Hamar. Archivo European, Markuerkiaga & Suau.



Tyre-village es un modelo sostenible de viviendas ordenadas a partir de una organización hexagonal, que contiene huertos y viviendas. Fuente: Archivo Tyre space®, Suau & Ayala.

de 3,20 metros por 15,00 metros y 2,65 metros de altura. Un conjunto de paneles translúcidos deslizantes (i.e.: paneles de policarbonato, ventanales de triple-vidrio, etc.) y paneles opacos –ligeros y con aislación– son traslapados, conformando las paredes de cada vivienda. De este modo, se logra un eficiente control térmico interior. El desplazamiento de paneles se efectúa manualmente, desliziéndose hacia arriba o abajo, o hacia la derecha o izquierda, o bien, hacia dentro o hacia afuera. Además, se agrega un sistema de lamas exteriores deslizantes y retráctiles que se orientan hacia el sur para controlar el exceso de luz directa y reflectancia durante el verano. Constructivamente, las viviendas pueden ser fácilmente transportadas a través de la vía férrea, por carretera o vía marítima. Las unidades residenciales son un sistema de partes prefabricadas que se encajan unas sobre otras. La estructura de muros-marcos está diseñada para hacer colgar y deslizar los paneles perimetrales, combinando materiales inteligentes.

Railtown es un manifiesto de prefabricación urbana móvil, por medio de ‘clusters’ habitacionales. Railtown contiene cuatro principios que constituyen su manual operativo:

- 1. Railtown es un juego.** Es un ‘play-kit’, el cual es activado por medio de cambios climáticos, necesidad de los usuarios y la disponibilidad de viviendas. La mayoría de sus propiedades lúdicas han sido extraídas de la comedia llamada ‘One Week’ (USA, 1920, 27 min), dirigida y actuada por Buster Keaton.
- 2. Railtown es un organismo.** Este absorbe o emite energía solar por medio del desplazamiento entre unidades residenciales y unidades de condensación térmica: los invernaderos. Si uno observa la organización de estas viviendas, ellas operan por medio de contracciones y dilataciones, siguiendo las condiciones climáticas y las necesidades de sus ocupantes.
- 3. Railtown es un móvil.** No necesita ningún pedestal o complicadas fundaciones. Por tanto, son vehículos elásticos, que cambian de funciones, usos, ropaje y biotexturas. Tanto las residencias y sus colectores pasivos de energía son móviles.

4. Railtown es fácil de ensamblar. Esta urbanización es un sistema prefabricado, que utiliza como soporte vagones regulares de estructura metálica. Sobre su cubierta, se establece una capa de césped para mejorar la aislación térmica interior y, a la vez, generar terrazas verdes en el verano. En términos de uso pasivo de energía solar, todos los invernaderos se modulan orientados hacia el sur.

B. REUSO DE MATERIALES RESIDUALES EN SISTEMAS HABITACIONALES POTENCIALES_ Patentes de Diseño utilizando pallets y neumáticos en desuso como sistemas estructurales. La compra de una casa siempre ha sido uno de los gastos más elevados que un habitante invierte. Sin embargo, ¿es necesario que ésta sea cara? Uno de los ámbitos donde los costes de edificación pueden reducirse y la experimentación de soluciones constructivas alternativas emergen con potencia, es en la aplicación de materiales industriales residuales o en desuso con potencial estructural. Sin embargo, ¿cuál es el potencial de estos sistemas habitacionales alternativos? Nuestra búsqueda de nuevas tipologías estructurales y habitacionales, utilizando componentes simples, se dirige hacia la construcción modular, basada en tecnologías ligeras que requieren de un mínimo de personas para su edificación. Dos componentes con potencial habitacional han sido escogidos: neumáticos y pallets en desuso.

Estos sistemas habitacionales constituyen una investigación aplicada progresiva y son patentes de diseño: Pallet Housing System® and Tyre Space®; y son sistemas modulares –regulares o elásticos– capaces de construir nuevas tipologías utilizando uniones simples y herramientas de uso pasivo de energía solar.

TYRE SPACE®: LA CASA DE GOMA! Tyre Space® es una investigación sobre arquitectura experimental desarrollada principalmente en Barcelona. Este tipo de exploración examina el potencial de los neumáticos de coche o motos en desuso y tubulares de bicicletas. Los neumáticos son utilizados como tipologías de mallas y conforman superficies flexibles para cubiertas en viviendas. Sistemas de uso pasivo de energía solar (geometrías, colores, orientación, ventilación natural, etc.) se agregan a las estructuras de neumáticos para obtener agrupaciones eficientes.

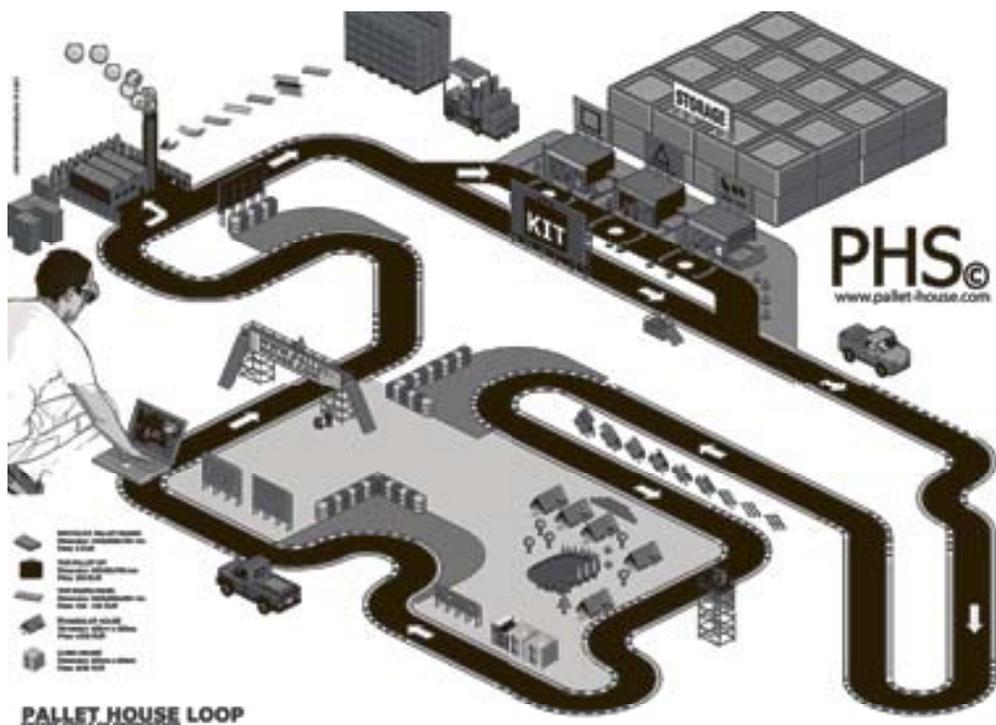
Tyre Space® reutiliza sólo neumáticos en desuso para edificar viviendas con una albañilería de muros tipo ‘donut’ y cubierta de neumáticos entretejidos por flejes metálicos o plásticos. Para las conexiones de esta estructura neumática se utilizan máquinas flejadoras manuales. Las cavidades y vacíos son rellenos con espuma expandible, garantizando una aislación potente y sellado hidrófugo. Las geometrías ondulantes que produce de la cubierta conforman un paisaje textil adaptable, que es regulado por las diferentes alturas de cada columna de neumáticos.

Las estructuras pueden formar estructuras regulares o anamórficas; parabólicas y también geodésicas, requiriendo estas últimas un refuerzo de anillos metálicos en el interior de cada neumático para evitar deformaciones. En estructuras parabólicas o hiperbólicas, de diferentes tamaños y tipos de neumáticos y utilizados en diferentes escalas, permitiendo crear desde ‘tyre-villages’ hasta cubiertas tensadas de grandes luces. Las ventajas principales del sistema Tyre Space® son:

- > Nuevas topologías urbanas. El reciclaje de neumáticos en desuso es un catalizador ecológico. Este producto residual tiene un potencial ilimitado: desde juegos urbanos, viviendas hasta cubiertas de gran escala.
- > Estructura elástica variable. Sistema estructural y constructivo económico, con tecnologías mínimas de manufacturación y fácil de ensamblar.
- > Energía cero. Estas estructuras espaciales usan energía solar pasiva y nuevas membranas aislantes.

PALLET HOUSING SYSTEM®: LA CASA COMO KIT! Pallet Housing System® es un diseño rápido que explora aplicaciones habitacionales y complementarias, utilizando las capacidades modulares y estructurales de los pallets y la industria del embalaje. Pallet Housing System® utiliza un sistema de fabricación alternativo, basado en paneles modulares estructurales para habitacionales cúbicas y triangulares.

Asimismo, Pallet Housing System® ofrece un espectro amplio de combinaciones espaciales



Ciclo de producción y reciclaje Pallet Housing System®. Este diagrama ilustra el proceso de diseño y compra electrónica de partes y unidades habitacionales; producción y almacenaje; distribución directa y entrega de productos; construcción de unidades habitacionales; desmontaje y reciclaje final. Fuente: Archivo Pallet Housing System®, Suau & Zappulla.



Diseño cúbico de Pallet Housing System®. Esta versión muestra los nuevos potenciales de una vivienda desarrollada a partir de sistemas de embalaje de madera: Pallets. La combinación de sistemas de energía pasiva y tecnologías mínimas generan un diseño eficaz y altamente competitivo. El módulo básico de experimentación (240 cm. x 240 cm.) dispone de conectores metálicos estándares. Fuente: Archivo Suau.

debido a la simplicidad y modularidad de sus paneles y conectores metálicos. El costo de fabricación de estos paneles es reducido y rápido. Pallet Housing System® formula un sistema habitacional tipo "hágalo usted mismo", con partes desmontables, plegables, de fácil transportabilidad (furgoneta, camión, tren, avión o barco). El sistema constructivo de Pallet Housing System® es un juego colectivo, con reglas edificatorias elementales para el usuario: Pallet Housing System® es un 'kit'.

Las ventajas principales del sistema Pallet Housing System® son:

- > Viviendas biodegradables. Estructuras habitacionales 100% adaptables, reciclables y reutilizables.
- > Prefabricación mínima. Tecnologías simples aplicadas en productos y derivados de la industria del embalaje.
- > Energía cero. Estas estructuras espaciales reclaman el uso pasivo de energía solar y un adecuado confort térmico.

III. TALLER SOBRE LA VIVIENDA PREFABRICADA MÍNIMA. El mundo del diseño está viviendo un cambio masivo. En viviendas prefabricadas, este cambio debe ser introducido para conformar sistemas ágiles, capaces de transformarse en 'space-frames' visionarios. Al igual que coches, ordenadores portátiles o aviones, los nuevos sistemas de prefabricación habitacional envuelven varios parámetros de diseño tales como procesos de manufacturación veloces, la noción de 'mass-customisation', diseño de productos e industrial, programas y estructuras ligeras y versátiles, nociones de coste-beneficio, y ciencia de los materiales. Para tener en consideración el potencial de la prefabricación arquitectónica, deberíamos dar respuesta a las siguientes preguntas:

> ¿Qué aspectos se consideran 'cutting edge' en la prefabricación habitacional actual?

> ¿Qué respuestas de diseño ágil y energéticas deberíamos llevar a cabo en sustitución del prefabricado seriado tradicional?

> ¿Qué tipo de vivienda rápida, barata y sostenible es posible producir?

Lo indiscutible es que estos nuevos procesos de prefabricación deberían proporcionar mayor escalabilidad, flexibilidad e interoperabilidad en la producción de espacios óptimos para vivir.

El Taller de Vivienda Prefabricada Mínima o Minimum Prefab House® es un espacio nómada liderado por una red de arquitectos investigadores y educadores jóvenes, relacionados principalmente con la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Norwegian University of Science and Technology (NTNU) y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). La primera experiencia tuvo lugar este año en la Escuela de Arquitectura de Ljubljana, Eslovenia; luego se desarrolló en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Diego Portales (FAAD), Santiago de Chile, y recientemente ha tomado lugar en el Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya (Iaac), Barcelona.

La producción de prototipos de viviendas prefabricadas mínimas se desarrolla a partir del uso de una prefabricación con sistemas tecnológicos y procesos de manufacturación simples. El Taller de Vivienda Prefabricada Mínima tiene dos ámbitos de acción: La noción de Mínimo ('Smallness'), entendido no como la fabricación de estructuras pequeñas, sino la optimización de estructuras y partes y, por otro lado, el proceso de fabricación ('Fabricating Process'), donde se experimentan y combinan materiales industriales ligeros y residuales con estructuras potenciales ágiles.

IV. EL PROCESO COMO OBJETIVO. Una vez expuestos estos casos, concluimos que el común denominador de nuestra praxis yace en coordinación visual y manual de procesos espaciales, tecnológicos y programáticos; donde somos capaces de transferir materiales hacia

diagramas espaciales y sistema de fabricación hacia modelos estructurales. Asimismo, estos procesos de diseño han de conformar interfaces simples, a través del uso de menos materiales, energías y conectores.

En un proceso de proyección lineal, no se descubre nada. Sólo se reproducen cánones y pautas añejas. Sin embargo, en procesos de diseños complejos se imponen dos términos: el accidente y la velocidad. Ya no hace falta reivindicar las nuevas herramientas que este tiempo nos deja, porque son más que evidentes y se imponen por sí mismas. No está de más, a modo de manifiesto, hacer un pequeño recuento de ideas-fuerza que estructuran nuestra acción proyectual.

Forma Indefinida

Se agota el manierismo formal. Y como suele ocurrir, lo hace con sus alardes más extravagantes y absurdos. El dinamismo, la complejidad se representan con otro lenguaje, más sutil, más veraz. La forma concreta de un edificio se vuelve irrelevante, cuando ésta no se considera permanente.

Usuario Activo

Se diluye uno de los grandes paradigmas del acto creativo. El receptor se ha vuelto contestatario y modifica con su presencia el aspecto de una obra preparada para escuchar. La transformación es el motor del proyecto. El habitante es arquitectura, el programa es materia de proyecto.

Nuevos Juegos

¿Qué nuevas pautas espaciales deberíamos jugar? Los proyectos expuestos anteriormente operan por medio de estrategias de diseño progresivo. Esta arquitectura potencial es consciente del deterioro espacial del medioambiente edificado y promueve su dinamización por medio de nuevos juegos espaciales. La interacción, la combinación, la variedad de respuestas espaciales se plantean como actividades lúdicas e imaginativas, pero no por ello intrascendentes. Así, la arquitectura pierde su gravedad y solemnidad, se vuelve una herramienta accesible y participativa.



Vivienda Deslizante. Autor: Markuerkiaga. Barcelona. España, 2005. Fuente: Archivo Markuerkiaga.



Complejo de Viviendas Sostenibles en Zúfia, Navarra. Autor: Markuerkiaga. España, 2005. Fuente: Archivo Markuerkiaga.

> CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Este proyecto fue premiado por EUROPAN y publicado en el catálogo EUROPAN 8, España, 2006. Págs. 135-138. ISBN 84-934051-4-0.

2. La información completa de esta patente de diseño está disponible en www.tyrespace.com.

3. La información completa de esta patente de diseño está disponible en www.pallet-house.com.

4. El Taller de Vivienda Prefabricada Mínima o Minimum Prefab House constituye un laboratorio itinerante y, a la vez, un blog de ideas espaciales. Sus experiencias están documentadas en www.prefabricate.org.

5. Texto extraído de la web www.prefabricate.org: *The objectives of 'Minimum Prefab House' are twofold: First, to explore the universe of prefabricated architecture and, secondly, to develop a capacity for comparative criticism in the process of elementary design. Each artwork can be described as progressive research-by-design. On the initial level the workshop consists of 'topologic research'; examining potential prefab frames, and then establishing advanced designs. Thus each workshop performs as a network by testing and implementing rapidly spatial frames'.*

La Forma Sigue el Material

Potenciamos el desarrollo y uso de materiales ligeros, resistentes y estructurantes que ofrecen una ejecución económica, transporte eficiente, reuso y minimización de residuos dentro de un ciclo de energía. El resultado es una arquitectura más sostenible.

Sistemas Prefabricados Flexibles y Sostenibles

La noción de 'Mass Customization' nos resulta la más adecuada. Ésta reivindica la producción cultural en oposición a la producción industrial Taylorista. Los nuevos procesos de prefabricación utilizan con intensidad la producción automatizada y el cliente decide, desde el inicio, qué opciones elegir, a través de la participación en las fases del proceso de diseño.

Debemos construir de forma seriada y barata; pero esto no tiene que impedir la versatilidad del edificio y del usuario. La modulación no está emparentada con la rigidez. Al contrario. Los edificios preparados para responder a demandas cambiantes son más eficientes energéticamente y más amables con el entorno y los usuarios. Ya nadie cree en la ostentación como forma de distinción social. Es obligado recurrir a componentes que no agredan a los recursos, que no supongan un coste excesivo que, en vez de marcar barreras, acorten distancias. Por lo tanto, llamamos al uso de energía solar pasiva que proporcione combinaciones de eficiencia espacial y programática.

Producción Progresiva de Diseños

Sugerimos que no se divida el binomio investigación y diseño. Es una entidad indivisible donde reglas y programas no son cánones de composición sino instrumentos que estructuran y fomentan el desarrollo de nuevos diseños. Esta producción progresiva se inicia desde la experimentación matérica, e incluye simulaciones digitales y aplicadas combinadas.

Sistemas Adaptables para Vivir

Nuestra vida es veloz y cambiante. La adaptabilidad es más que un antidoto temporal contra una planificación espacial reductiva y disfuncional.

La adaptabilidad es la supervivencia de una cultura en transformación y que, por un lado, potencia la evolución y, por otro, regula las necesidades cambiantes de los usuarios.

V. HACIA UNA ARQUITECTURA NO COMPLACIENTE_ Manifestamos nuestro rechazo a cualquier tendencia que excluya el aspecto ético y de promoción social de la obra arquitectónica. Los arquitectos somos organizadores del medioambiente edificado y la arquitectura no puede evitar su naturaleza social; además, la producción arquitectónica yace en la noción del accidente como potenciador de inventiva y sus procesos están regulados por dinámicas y trayectos de exploración espacial inciertos y aleatorios.

La propia materia del entorno donde actuamos es la herramienta de proyecto. En los sistemas complejos siempre subyace una gran cantidad de energía no tangible esperando ser liberada en función de la actuación propuesta. La ciudad ofrece resortes ocultos que debemos identificar. El arquitecto no impone sino observa, estudia y actúa en favor de la evolución de un sistema. La presencia de la arquitectura debe desencadenar procesos ya latentes, fomentar la transformación del entorno, anticipar reacciones y desaparecer bajo ellos. Toda arquitectura que vaya contrarriente de esta lógica parecerá provocadora, poderosa e imaginativa, pero será caduca e inocua. Espectáculo y poco más.

La arquitectura capaz de fomentar cambios, de activar procesos catalizadores pasará inadvertida, sepultada bajo el remolino de sus propios efectos. Ésa es la forma de identificarla.

No pretendemos plantear una postura radical. Tan sólo ponemos de relevancia cuestiones del "sentido común" y que no acaban de consolidarse. Es hora de adoptar posturas de compromiso político y de utilizar la arquitectura como una poderosa herramienta reivindicativa y de asumir conductas de auténtica supervivencia. Es hora de abandonar la retórica de lo superfluo. **18o**

Cristián Suau_ Arquitecto Universidad de Chile, 1993. Doctor Europeo en Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Especializado en diseño arquitectónico y urbano, con experiencia en docencia universitaria e investigación teórica y aplicada. Master en Arquitectura "Gran Escala: La Arquitectura de los Nuevos Entornos", Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Tesis de Master "Vectorizando los vacíos urbanos de Atenas". Diploma de Postgrado en Arquitectura Medioambiental "La Escala como Parámetro Medioambiental", Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Orientado a la rigurosidad profesional; la cooperación e innovación técnica y el liderazgo en proyectos arquitectónicos sustentables. Posee una activa participación en eventos y publicaciones científicas. Su carrera se ha desarrollado fundamentalmente en Europa y Latino América, donde ha investigado nuevos sistemas urbanos, habitacionales y ecológicos integrados. Además, posee una destacada participación en concursos y consultorías internacionales. Ha desarrollado investigaciones postdoctorales en arquitectura experimental en Chalmers University (Suecia) y actualmente investiga sistemas arquitectónicos tanto en ETSAB (España) y NTNU (Noruega). Conformado el estudio ARQUITECTONICA.ORG, www.arquitectonica.org, y preside la asociación de eco-diseño RECICLARQ, www.reciclarq.org, ambas situadas en Barcelona.

Graduated in 1993 with a degree in architecture from the University of Chile. He also has a European Doctorate in Architecture from the Polytechnic University of Catalonia, in Barcelona. He is a specialist in urban and architectural design with experience in teaching and both theoretical and applied research at the university level. He holds a Masters in Architecture from the Polytechnic University of Catalonia in Barcelona, in 'Large Scale: The Architecture of New Surroundings, writing his masters' thesis on 'Vectorizing the urban vacuums of Athens'. He also possesses a postgraduate diploma in Environmental Architectural 'Scale as an Environmental Parameter', from the Polytechnic University of Catalonia in Barcelona. In his career, he focuses on professional rigor, cooperation and technical innovation as well as leadership in sustainable architectural projects, and participates actively in scientific events and publications. His career has developed in Europe and Latin America, for the most part, where he has researched new urban, residential and ecologically integrated systems. He also has successfully participated in international competitions and consultations. He has conducted post-doctorate research in experimental architecture at Chalmers University in Sweden and is currently researching architectural systems both at ETSAB in Spain and NTNU in Norway. He is a member of the ARQUITECTONICA.ORG, www.arquitectonica.org firm and presides over the eco-design association RECICLARQ, www.reciclarq.org, which are both located in Barcelona.

Nicolás Markuerkiaga_ Arquitecto ETSAB, especializado en diseño arquitectónico con estudios de Doctorado en la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC), ETSAB, Barcelona. Orientado a la rigurosidad profesional; la innovación técnica y el liderazgo en proyectos arquitectónicos sustentables. Desde 1999, despacho profesional en Barcelona, dedicado al proyecto de obra privada y pública, reforma y rehabilitación, espacio público y concursos nacionales e internacionales. Conformado el estudio ARQUITECTONICA.ORG, www.arquitectonica.org

Architect graduated from ETSAB. In his studies, he specialized in architectural design with doctorate studies performed at the Polytechnic University of Catalonia (UPC), ETSAB, Barcelona. In his career, he focuses on professional rigor, technical innovation and leadership in sustainable architecture. Since 1999, he has been developing his career in Barcelona, dedicated to working in both the private and public sector, renovation and rehabilitation, as well as public spaces. He has also participated in national and international competitions. He is a member of the ARQUITECTONICA.ORG, www.arquitectonica.org firm.

ACERCA DE DISCIPLINAS, DE CONFUSIONES Y DE ETIQUETAS

diseño de performance: lo subjetivo del arte y lo objetivo de la ciencia

[ABOUT DISCIPLINES, CONFUSIONS AND LABELS | PERFORMANCE DESIGN: THE SUBJECTIVITY OF ART AND THE OBJECTIVITY OF SCIENCE]

resumen_ No hay muchas dudas de cuál sería la práctica correspondiente a un arquitecto: edificios comerciales y viviendas, ciudades en el mejor de los casos (este artículo no se preocupa por la producción arquitectónica convencional). Por otro lado, la obra de un artista, en el mundo contemporáneo de las bienales, es mucho menos precisa en términos de su alcance social y político, a propósito de temas de promoción y mercado (este artículo tampoco se preocupa por la producción artística convencional).

Lo que este artículo propone es el análisis de un territorio común entre arte y arquitectura. Este territorio común de operación lo articula el mundo del diseño. El diseño de performance es un proyecto abierto entre arte y ciencia que apunta a resolver problemas tanto objetivos como subjetivos, característicos de ambos territorios.

Se podría argumentar que arquitectos, artistas y diseñadores operan genuinamente en territorios distintos, pero también podríamos sostener que estas disciplinas tienen un denominador común: la construcción de experiencia. No debiéramos tener que explicar que el diseño ha invadido el mundo cotidiano de las personas y tampoco que el arte, así como la arquitectura, son un componente fundamental en la conformación de nuestras experiencias diarias.

palabras clave_ diseño | arte | arquitectura | performance | multidisciplina.

En 1992, y en calidad de editor de la revista *Architectural Design*, Andreas Papadakis señala: “los 90 son un momento único de experimento, de invención y sobre todo, de libertad en arquitectura”. Según lo que se plantea en la introducción del vol. 62 “Libertad y función”, el estado del arte, en el mundo de la arquitectura, no tendría un momento similar en cuanto a las posibilidades de pensamiento y producción desde lo sucedido con el modernismo. A finales del siglo XX y en las puertas del siglo XXI, los noventa constituyen un momento fértil de ideas y de concreción en torno a temas técnicos de innovación constructiva. Este momento es relevante desde el punto de vista histórico ya que en él se concretizan muchas de las ideas que se comenzaron a especular a finales de los sesenta, durante los setenta y los ochenta. Los noventa constituyen de alguna manera un momento de concreción de ideas, y por otro lado, de riesgo en la adopción de las nuevas tecnologías. Los noventa, importan sobre todo por la articulación de nuevas formas para pensar y abordar una práctica disciplinaria. La arquitectura importa también por las ideas, el papel y lo que el computador puede resolver. Lo que proponía Papadakis, más allá de dejar registro de un momento histórico (facultad inherente de las publicaciones), era también una reflexión a lo sucedido un año antes, en 1991, en la Quinta Muestra Internacional de Arquitectura durante la bienal de Venecia. En esta ocasión, lo que se proponía era hablar de pluralidad con respecto del territorio de operación de los arquitectos¹.

Hablando de calificaciones, y con motivo de lo sucedido en esta misma bienal, Peter Cook señalaba que uno de los problemas fundamentales en la descripción de las prácticas contemporáneas

tiene que ver con la catalogación de ideas. Cook señalaba este asunto en relación al componente periodístico que habitualmente se utiliza para nombrar o describir un proyecto. En verdad lo que Cook estaba haciendo era denunciar la manera en cómo los críticos o intelectuales del mundo de la arquitectura articulan discursos que son descriptivos de una práctica profesional mucho más compleja, y que no siempre se refiere a un tipo o modo de operación (en términos de resultado). Lo que fundamentalmente se planteaba en el debate era el asunto de etiquetas². Las etiquetas han sido formuladas para describir y de alguna manera explicar lo que se ha realizado a propósito de una práctica. Algunos ejemplos de clasificación podrían ser el modernismo, el post-modernismo, el de-constructivismo, el minimalismo, el eclecticismo, la arquitectura verde o informática a propósito de las nuevas tecnologías, así como cualquier otra manifestación, “de moda”, según el momento histórico correspondiente.

Uno podría decir que el argumento de etiquetas planteado por Cook, al interior del mundo de los arquitectos, sugiere que, en el caso de la academia, la definición de la práctica va de la mano con la catalogación de ideas. Estos patrones de operación constituyen la manera de practicar organizando temas. Al hablar de etiquetas, Cook se refiere a la definición de un territorio de operación específico. En vez de permitir la apertura hacia más posibilidades temáticas, en rigor, lo que se está haciendo con las etiquetas es restringir la libertad por cuanto a parámetros de clasificación. Esto es relevante porque entre otras cosas se podría interpretar como una contradicción a la posibilidad de exploración propia de una plataforma de investigación en el ámbito académico.



abstract_ There is not much doubt about which kind of practice is most appropriate for an architect: commercial and residential buildings, cities in the best cases (this article does not consider conventional architectural production). On the contrary, the work of an artist, in the contemporary world of biennials, is much less precise in terms of its social and political reach, with regard to promotion and marketing themes (this article does not consider conventional artistic production either).

This article proposes an analysis of the common ground between art and architecture. The world of design expresses this common ground of operations. Performance design is an open project between art and science, which sets out to solve the objective and subjective problems that are characteristic of both areas.

It is possible to argue that architects, artists and designers really operate in distinct areas, but it is also possible to sustain that these disciplines have a common denominator: the construction of experience. We should not have to explain that design has invaded the everyday world of human beings. Nor that art, just like architecture, is a fundamental component in the shaping of our daily experiences.

keywords_ design | art | architecture | performance | multidisciplinary studies.

No es absurdo plantear acá que una bienal estaría más cerca del ámbito mercantil que lo que la academia está. A propósito de estas mismas etiquetas, la academia, estipula lo que estudiamos y lo que no, lo que debemos aprender y lo que no. Esto se puede explicar como consecuencia de un contexto cultural que define lo que debiera hacerse o no, quizás también, a propósito de un estado mercantil, muy distinto de lo que en verdad pudiera significar un espíritu de libertad (en términos de exploración de ideas). Sabemos que en el mundo impulsado por el capitalismo la academia debe tener también que articular y aceptar temas de mercado. El mundo de las ideas y de las posibilidades concretas son factores decisivos al momento de decidir qué impartir y cómo. De esta manera se está sugiriendo el encasillamiento de conocimiento a propósito de esta misma organización de ideas. En otras palabras, se sugiere que con las etiquetas disciplinares, no habría expansión alguna en la búsqueda de nuevas formas con el objeto de expandir territorios desconocidos de acción. Papadakis sugería en su introducción el re-nacimiento del arte de la arquitectura, entre otras cosas también a propósito de un ámbito de confusión⁴. La pregunta de rigor, en el ámbito de la academia, sería cuestionarse si “estar confundido” constituye desde este punto de vista en verdad un problema? Por qué valdría la pena el análisis de la confusión? Qué es lo que sucede con el rótulo clasificatorio para la definición de un proyecto? Habría que decirlo de otro modo: qué es lo que sucede con los arquitectos que se dedican al arte? O, qué es lo que sucede con los artistas que se interesan en la arquitectura? En rigor, que es lo que sucede con los diseñadores que resuelven problemas a propósito de un trabajo disciplinario poco específico? Hay que entender que un

arquitecto progresista no se interesa solamente por la construcción de ideas convencionales, sino muy por el contrario, por la articulación de territorios adyacentes, muchas veces desconocidos (esto es lo interesante!). Se tendrá que entender también que al artista progresista ya no le interesan los coleccionistas. La contradicción es evidente: más bienales.

Lo que se quiere proponer acá es un asunto de libertad. Libertad en cuanto a una práctica disciplinar. Esto, considerando a todas aquellas operaciones que deben ser realizadas para “practicar” dentro del mundo contemporáneo (en donde la colaboración y el conocimiento de varios temas informan una práctica multidisciplinaria poco específica). La multidisciplinaria valora la generalidad por sobre la particularidad (generalidad constituye complejidad por articulación y asociatividad de temas). Es decir, lo que importa es que a propósito de una cierta pluralidad, la práctica de arquitectos y de artistas se expande a propósito de la misma necesidad de reformulación de territorios de operación para producir obra. El diseño permite expandir disciplinas. Esto supone un estado de incerteza, de “confusión” como lo contextualiza Papadakis en su introducción o tal como lo explica John Heskett.

Según Heskett, el problema inicial para comprender la práctica de un diseñador comienza con la misma palabra: *diseño*. La palabra supone versatilidad. Diseño tiene muchos niveles de significado y por este mismo motivo, muchos posibles territorios de operación⁵. El concepto esencial detrás de esta palabra constituye en sí una fuente de confusión⁶. La práctica de la disciplina del diseñador abarca territorios como: diseño interactivo,

diseño gráfico, diseño urbano, diseño acústico, diseño arquitectónico, diseño industrial, diseño ambiental, diseño de moda, diseño teatral, diseño participativo y más. El territorio del diseño ofrece una amplia gama de posibilidades que pueden ser articuladas desde una práctica disciplinaria específica. A modo de ejemplo, desde el mundo de la arquitectura: diseño arquitectónico, desde el mundo del marketing: diseño publicitario, desde el mundo de la ingeniería: diseño industrial, etc. En este sentido podemos plantear que diseño, permite articular una práctica multidisciplinaria desde un punto de vista disciplinar, de rigor. En el mundo de la arquitectura por ejemplo, lo interesante del diseño tiene que ver con la polaridad de significación, construcción por un lado, todo lo que en arquitectura no se refiere únicamente al material, y por otro lado, lo que arquitectura tiene que construir materialmente hablando⁷. La idea de materialidad desde el punto de vista del diseño va más allá del material. El diseño se preocupa de lo que el material propone haciendo según las características de recepción (usuario).

En el mundo contemporáneo que impulsa la multidisciplinaria parece interesante plantear que jóvenes arquitectos, artistas y/o diseñadores, hoy día más que nada, buscan encontrar un espacio de operación para legitimizar su trabajo, sobre todo cuando este trabajo cruza los territorios disciplinares tradicionales confundiendo el territorio de operación, y en consecuencia, el producto. En rigor, éste no es un problema de la libertad que tiene el autor en el momento de pensar la obra, al contrario, la confusión de territorios al momento de pensar posibilita la libertad de exploración, de investigación. Consecuentemente con esta confusión se estaría ofreciendo un campo de originalidad



Isla Personal. 1992, Acconci Studio, (Vito Acconci, Luis Vera, diseño e ingeniería: Jenny Schrider, con la asistencia de Lisa Albin). 'Floriade,' Zoetemeer, Holanda. Botes de aluminio, tierra, pasto, árboles. 10' x 12' x 36'. Fotografía gentileza de Acconci Studio.



Oficina de Diseño Crown Hall, IIT, Chicago. Finales de los años 50. La institucionalización de la Arquitectura en escuelas de arquitectura fue la que separó la instrucción de la práctica. Esto llevó al "Diseño" a convertirse en un fin en sí mismo. Fotografía publicada en el libro 'Words and Buildings: a vocabulary of modern architecture' pág. 139.

(valor en el mundo de la creatividad, en donde la originalidad es un factor clave). El problema de una posible confusión en verdad aparece al momento de ofrecer un resultado multidisciplinar como producto. Se plantea otra contradicción: ¿La versatilidad de operación en rigor es un valor o un problema de focalización? Consecuentemente, y como lo sugiere Papadakis, en su rol de editor, las publicaciones especializadas llaman a la reflexión y a la re-evaluación de una práctica profesional. En otras palabras, que un debate en cuanto a las nuevas maneras de hacer (o de "diseñar") claramente está teniendo lugar.

Paralelo a lo que sucede en arquitectura es importante analizar lo que sucede en el campo de las artes visuales a finales del siglo XX. A diferencia de la arquitectura, la práctica artística contemporánea es, sin duda, mucho más libre y plural de lo que es ya el territorio operacional de los arquitectos, esto no se refiere sólo al asunto de -necesidad funcional- propio de arquitectura y en donde el arte no tendría razón, sino que se refiere también, a todo el aspecto de subjetividad -emocional-, mucho menos racional, involucrado en cualquier proyecto de "diseño" arquitectónico. Esto podrá ser discutido, sobre todo si hablamos desde el lado racional de arquitectos. En arquitectura, en algún nivel, causa impacto emocional sobre las personas debido a temas de percepción espacial (campo de la psicología)*.

En la entrevista que realicé durante el 2005 a Vito Acconci surgió un asunto mayor con respecto de la multidisciplina. La expansión de su práctica

como artista significó, básicamente, la exploración de nuevos medios, por lo tanto, la formulación de nuevos proyectos en territorios operacionales desconocidos. Quizás lo más relevante en el desplazamiento disciplinar de Acconci es, que como poeta, el medio de la página no le fue suficiente, que como artista de performance (como se le conoce habitualmente) el medio del cuerpo y del video no le fue suficiente, que como artista visual, el campo de las instalaciones en espacios de exhibición de museos y galerías no le fue suficiente, que como artista del paisaje, el territorio de la ciudad tampoco le fue suficiente. Sin embargo, como arquitecto, Acconci cree haber encontrado una respuesta*. Acá debo clarificar que la obra arquitectónica de Acconci no es relevante para el argumento de este artículo (la discusión de su arquitectura es posiblemente tema para otro artículo). Lo que interesa en este texto es lo que Acconci hace al desplazarse a través de distintos medios (el espacio de una página es un medio y el espacio de la ciudad otro). Su obra, a propósito de la reformulación de ideas en cuanto a espacio e interacción es consecuente: es imposible interactuar con una página (mas allá de darla vuelta para seguir leyendo), sin embargo con la ciudad, las posibilidades de interacción son infinitas: es distinto leer un libro en el Central Park que en el Grand Hall de Central Station in New York (la actividad de leer podría genéricamente ser la misma, pero en rigor no lo es según el contexto o la situación en donde dicha actividad tiense desarrolle).

Acconci rompe la diferencia de las disciplinas al traspasar las fronteras, su práctica se vuelve

multidisciplinar a la vez que su discurso articula interactividad disciplinar. ¿Es Acconci un artista? Según sus propias palabras, no. ¿Es Acconci un arquitecto? probablemente y según el mundo de los arquitectos, tampoco (sucede que muchos de los arquitectos que conozco, a muchos de los cuales respeto, se refieren a Acconci como artista). Uno podría argumentar que la práctica de Acconci es la del diseño, en cuanto constituye la solución de problemas por medio de la implementación de ideas. El diseño se preocupa de buscar maneras para resolver problemas. Estos problemas constituyen una necesidad pero también un deseo. Acconci describe en dicha entrevista, que existía una preocupación para poder avanzar sobre las ideas formuladas en la década del 70, en otras palabras, que no quería que su obra se reconociera solamente como lo que fue en su pensamiento inicial (durante los 70), a propósito de los 60, como poeta. Más relevante es comprender la expansión disciplinar que propone este autor, desde el campo de las artes visuales hacia la arquitectura.

Los territorios descritos por la arquitectura objetiva (lo que debe ser arquitectura y lo que no) se establecieron con precisión quizás en el tiempo de Vitruvio: órdenes y razones, certezas. Hoy en día, sin embargo, uno podría decir que los motivos, en un ámbito de pluralidad de intereses, articulan un territorio de operación mucho más difuso. La práctica contemporánea de arquitectura, en cuanto a libertad, hace que el propio territorio de arquitectos sea cuestionable según parámetros de tradición, intrínsecamente, y desde la manera en cómo se hace la profesión. Esto incluye también



'Falling: Performativity + Design'. Fotografías gentileza del autor Dorita Hannah. Presentación de la instalación: 'Display-remembering a performance landscape' y la pieza coreográfica para la Quatrienal de Praga 2003: 'Performance Landscape'.

la manera de cómo se produce la profesión. A su vez, esto significaría que la institución académica tiene algunas cuantas preguntas fundamentales que considerar: por ejemplo, ¿Cómo se construye un personaje multidisciplinar? (la Bauhaus ya lo intentó en la fusión del arte y la arquitectura a comienzos del modernismo). ¿Cuáles son las posibilidades objetivas de la ciencia en un territorio de subjetividad como el arte?, ¿Qué es lo que podría articular el concepto de diseño asociando ambos terrenos?

Nadie discute el territorio que hoy en día abarca el mundo de las artes visuales: desde lo más esperado hasta lo menos (así de claro). Lo menos esperado es novedad y desde este punto de vista muchas veces también original: "genial". El arte se ha ido fusionando con la vida cotidiana fuera del museo. Hoy en día es mucho más fácil ver arte fuera de una galería que hace 60 años, es más fácil tenerlo o experimentarlo, por lo tanto, más difícil de entenderlo como arte. Ya no estamos distantes, como habitualmente sucedía con la sala de exhibición. El arte hoy en día está en la calle y más abundantemente en nuestros hogares. El arte se acerca cada vez más a nuestras experiencias cotidianas, por lo tanto, el papel del artista actual requiere complejidad en la incorporación de estas variables al momento de hacer su obra. Así es como se ha expandido la práctica disciplinar de los artistas: desde la pintura, la escultura y el grabado hasta la instalación, la videoanimación y la acción preformativa, participativa. La arquitectura, sin embargo, siempre está en nuestra vida cotidiana. Cabe preguntarse cuál

es el impacto contextual, social, político y cultural de las intervenciones espaciales que realizamos... No interesa analizar al museo por lo que es como edificio sino por lo que hace con nuestra cultura como edificio (objeto). El diseño permite entender a la arquitectura como un objeto. La obra del arquitecto, en cuanto a lo material y a lo no material de su propuesta es el resultado del diseño. Es importante destacar que lo que plantea performance ilustra el paradigma detrás de la ambición de un proyecto".

El proyecto de Vito Acconci va más allá del mundo del arte y de la arquitectura (éstos son sus medios operacionales). La ambición de Acconci va hacia algo mucho más esencial que tiene que ver, por ejemplo, con el deseo de comunicación y con el deseo de la reunión de personas". Aquí cabría ser redundante y plantear que la arquitectura y el arte se encargan de esto también. La bienal de 1991, proponía bajo la idea de pluralismo, la discusión de una práctica contemporánea en tono de diferencias pero a propósito del producto de distintos arquitectos diseñadores. Lo que se entendía por plural era la diferencia de resultado en términos de "diseño arquitectónico". Acconci propone en su práctica un tono multidisciplinar, plural, sin duda bajo parámetros de evidente libertad creativa. La diferencia en la práctica de Acconci fusiona territorios de arquitectura y arte. Quizás la única forma de poder analizar el resultado de sus proposiciones es analizando la manera en cómo se logra lo que se quiere lograr (a propósito de la solución de necesidad detrás del proyecto). Esta quizás sería la pregunta fun-

damental en el campo del diseño, independiente del territorio de operación que éste tenga. Es quizás el momento de plantear lo que el artículo está tratando de presentar: el material producido por arquitectos y artistas puede de esta forma ser explorado por el lente que ofrece performance. Los estudios de performance constituyen un lente de análisis, que, fusionados con el campo de la arquitectura y del arte, articulan un discurso de creatividad en cuanto a efectos (lo que el diseño puede provocar).

En Italia nuevamente, esta vez en Roma, a comienzos del 2006, tuvo lugar el primer simposio de Diseño de Performance (*Performance Design*)²⁴. La intención de este evento fue la de reunir a un grupo de individuos con preocupaciones similares en torno al mundo del diseño, de la arquitectura, de las artes visuales y de performance con objeto de elaborar una posible definición para el territorio operacional del "diseñador de performance". Las respuestas y la variedad de trabajo presentado fueron múltiples, los tonos de discusión y argumentación para validar la obra apuntaron en distintas direcciones²⁵. No se llegó a ninguna respuesta en particular sino a un consenso de acuerdos, más bien, a la articulación de varios discursos en tonos paralelos, posibilitando relaciones de diálogo, de operación y de apertura colaborativa entre distintos "tipos" de diseñadores: arquitectos, diseñadores y artistas. En otras palabras, el resultado de este evento propuso como gran respuesta la articulación del territorio operacional en un campo artístico de posibilidades, estratégicamente abierto.

“Bosque Plástico” para MUTEK 2005, Muelle Barón, Valparaíso, Chile. Los créditos de esta instalación interactiva pertenecen a la oficina de Arquitectura ‘Spaces of / for performance’ liderada por Rodrigo Tisi, Roberto Barria y Pablo Silva de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, Chile. Fotografías: Rodrigo Tisi.



La explicación de esta conclusión abierta es que performance es relativo y se define a propósito del contexto (cultural) que rodea a la obra⁴. ¿Es la obra de arquitectura una obra de arte?, ¿Cuáles son los parámetros para realizar esta posible lectura?, ¿Puede el arte contribuir a constituir una obra de arquitectura? Estas preguntas que parecen ser básicas y obvias muchas veces encuentran una respuesta en lo sucedido en el pasado. Sin embargo, en el mundo contemporáneo, en donde quizás la práctica es mucho más específica y a la vez mucho más compleja (por la cantidad de información que debiéramos manejar), los resultados como respuestas no siempre son claros, ‘se confunden’, según el punto de vista. Esto no constituye un problema para el autor sino para el receptor⁵. Es distinto entender al cine como una forma de articulación de pensamiento en un proceso de proposición arquitectónica (como lo propondría Tschumi), que comprender al cine como una sala y un telón de fondo en donde proyectar la cinematografía (como lo propondría un proyecto convencional de construcción). El contexto del proyecto evidentemente varía de situación en situación, en consecuencia su resultado también. El diseño de performance abarca situaciones que van desde el mundo de la vida cotidiana hasta situaciones “montadas” en las experiencias de la vida cotidiana, tanto de situaciones ordinarias como de situaciones extraordinarias⁶. Cómo ver esta diferencia? Si bien es cierto el encuentro en Roma congregaba diseñadores provenientes de varias disciplinas “prácticas”, el concepto generalizador de performance permitió crear vínculos asociados para el análisis y discusión de temas pertinentes al mundo general del diseño con apellido (en donde se plantea, por ejemplo, que los diseñadores dependerían unos de otros, en referencia a la idea de un proyecto colaborativo). Algunas proposiciones se articulaban en el territorio del espacio público (colectivo) en tanto otras en el territorio del espacio privado (personal). Uno de los organizadores, Olav Harslof, profesor en el departamento de *Performance Design* en Roskilde University en Dinamarca, señaló al final del evento: “el simposio en Roma mostró una gran variedad de ángulos en el hacer y ejecutar diseño,

Performance Design probablemente será la próxima ciencia del arte”⁷.

En las puertas del siglo XXI quizás lo más interesante hoy en día, en el campo de la arquitectura y de las artes visuales es algo similar, que los patrones y que las etiquetas son un problema y más aún, que no permiten posibilidad de crecimiento. Las etiquetas, por un lado, nos han permitido focalizar el debate y la discusión de temas de manera más certera, sin embargo, no nos han permitido crecer de manera compleja (contemporáneamente hablando). Esta manera cierta no nos ha permitido crecer de manera libre. Lo que se propone es que el proyecto (o la obra) ya no sea evaluado sólo por su cualidad funcional, formal o material, a propósito de la solución de certezas, sino por lo que es y lo que genera en un contexto cultural específico. El arte y la arquitectura dependen de un contexto cultural preciso. El diseño no solamente tiene que ver con la resolución de certezas sino con la generación de nuevas maneras de enfrentar las certezas. El diseño es intrínsecamente proposición. Como ya se ha planteado, el diseño es una pregunta. ¿Hemos dejado de ser creativos en la academia? Las etiquetas han causado un profundo problema en el momento de articular conversaciones con disciplina paralelas. Las etiquetas nos definen y por lo tanto nos crean problemas: diferencias. La pluralidad acoge diferencias.

Quizás lo más importante que se puede inferir de los comentarios de Cook es que al tener un solo cuerpo de discusión, en torno a las preocupaciones de una materia, se genera un territorio en donde el diálogo de alguna manera se agota. El tono de la bienal del 91 en donde se sugería una –conversación– plural no propuso la discusión de un territorio multidisciplinar. El encuentro en Roma a comienzos de este año sí lo hizo. Con esto no se quiere destacar las falencias y los aciertos de semejantes eventos, sino muy por el contrario, de mostrar la natural evolución de los discursos en torno a territorios de creatividad en el mundo de la arquitectura y de las artes visuales. Quizás en unos 10 años más la multidisciplinaria ya no será

un tema, así como hoy día la pluralidad no lo es. En verdad de lo que se trata es de democracia. El mundo contemporáneo promueve la democracia (aunque lamentablemente a veces ésta sea sólo una pantalla). Por esta razón la participación importa en un proyecto multidisciplinar, la participación es performativa⁸.

En el mundo profesional de la práctica contemporánea en donde el trabajo colaborativo es quizás la manera más eficiente de operación para aquellos que deben enfrentar el desafío de realizar un proyecto complejo, es un problema el hablar de etiquetas. La versatilidad necesaria en la respuesta demanda flexibilidad. De lo que se trataba la bienal era de la libertad y del pluralismo en el territorio de los arquitectos, por lo tanto, de la factibilidad de adecuación del arquitecto a terrenos de práctica inexplorados.

Lo que acá finalmente se propone es, que el mundo contemporáneo de las ideas, involucra también un aspecto emocional que no se contempla únicamente en la racionalidad del papel, del proyecto construido materialmente y objetivamente. La participación, como un hecho concreto al vivir la obra, constituye un factor fundamental en la percepción de la experiencia de dicha obra⁹. ¿Qué sucede cuando Acconci dice que para sus proyectos quiere lograr la reunión de las personas? Entonces habría que plantearse de igual forma al proyecto en un nivel emocional. Jon Mackenzie quien dio una cátedra al final del simposio en Roma ofreció una presentación acerca de: performance, diseño, terror y amor. En verdad lo que McKenzie sugería con su presentación era una pregunta: ¿Cómo se podría diseñar el amor global? un amor colectivo e individual tanto para situaciones remotas y cercanas¹⁰. Con semejante ambición McKenzie sugiere que el Diseño de Performance se preocupe justo del territorio entre las emociones y las racionalidades de los hechos físicos. El valor de la subjetividad es una característica que no se puede evadir en el territorio creativo del pensamiento espacial. El gran tema que combina diseño y performance es la tensión entre la práctica de una ciencia y la experiencia que ofrece el mundo del arte. **180**



► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Andres Papadakis, 'Freedom and Function' en la introducción de 'Free space architecture', *Architectural Design* vol. 62 3-4/1992. London 1992, pág. 9.

2. Bienal de Venecia. 5ª Muestra Internacional de Arquitectura, 1991. Jardines Castello. Pabellones nacionales: Cuarenta Arquitectos para los 90; exhibición de proyectos de diseño para el Pabellón italiano; nuevo Pabellón de Libros diseñado por James Stirling. Corderie dell'Arsenale: Premio de Venecia, un encuentro de 43 escuelas de arquitectura; la exhibición de proyectos para el nuevo Palacio del Cine en el Lido (director: Francesco Dal Co). Para más información, referirse al sitio web: <http://www.labiennale.org/en/architecture/chronology/en/14287.html>.

3. 5ª Muestra Internacional de Arquitectura. "Pluralismo y arquitectura en espacios libres" *Architectural Design* editado por Andreas Papadakis, Londres 1992.

4. Andres Papadakis, 'Freedom and Function' en la introducción de 'Free space architecture', *Architectural Design* vol. 62 3-4. London 1992, pág. 9.

5. "... como verbo "diseño" describe la actividad de preparar las instrucciones para hacer un objeto o edificio. Como sustantivo, tiene dos significados. Primero, son las instrucciones en sí, particularmente en la forma de dibujos. La palabra viene del italiano "disegno" (dibujo), y en inglés en el siglo 17, la palabra 'design' era usada para describir los dibujos del arquitecto, Sir Rogers Pratt habla de "bosquejos y diseños" como sinónimos. Segundo, como sustantivo, puede referirse al trabajo ejecutado desde las instrucciones, como uno puede referirse a un objeto. "Me gusta este diseño": el sentido de esta frase ha sido popular desde el siglo 17 en ambos casos, sea un trabajo dibujado o ejecutado. En el clima neo-Platónico del Renacimiento Italiano, 'design' fue ampliamente utilizado, entonces Vasari (1568) lo describió como: "Nada, pero una expresión visual del concepto que se tiene en la mente". Esta equivalencia directa entre la "idea artística" y su "representación..." Para más información, se recomienda ver el capítulo 'Design' en el libro de Adrian Forty 'Words and Buildings: a vocabulary of modern architecture'. Thames and Hudson Inc. NY, USA, 2000, pág. 136.

6. La discusión sobre el diseño es complicada por el problema inicial presentado por la palabra en sí. "Diseño" tiene tantos niveles de significado, que en sí, es una fuente de confusión. Es como la palabra "amor". Su significado cambia radicalmente dependiendo de quien la utiliza, a quien se aplica y en que contexto. Por ejemplo, si consideramos los cambios de significado cuando usamos la palabra "diseño" en inglés, ilustrada por la frase aparentemente sin sentido: "Diseño es al diseño un diseño para producir un diseño". Ver John Heskett: 'What is design' en *Design: a very short introduction*, Oxford University Press, 2002, USA, pág. 3.

7. Esta oposición fue dejada en claro por Geoffrey Scout en su trabajo "La Arquitectura del Humanismo" (1914): "la relación de la construcción al diseño es un problema fundamental de la estética de la arquitectura". En otras palabras, "diseño" concierne a lo que no es construcción. Esta polaridad no era nueva, por ejemplo en 1726, Leoni trajo la importante distinción hecha por Alberti al principio de *De Re Aedificatoria* como "el arte completo de construir consiste en el diseño y en la estructura". Para más información, se recomienda ver el capítulo 'Design', en el libro de Adrian Forty 'Words and Buildings: a vocabulary of modern architecture'. Thames and Hudson Inc NY, USA, 2000, pág. 137.

8. Se recomienda revisar autores como Merlau Ponty en su *Fenomenología de la percepción* o Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*.

9. En una entrevista realizada por Rodrigo Tisi a Vito Acconci en *Acconci Studio*, Dumbo, Brooklyn, New York, 2005.

10. Se recomienda revisar la definición de *Performance* en el *Diccionario de Arquitectura Avanzada Metápolis*.

11. En una entrevista realizada por Rodrigo Tisi a Vito Acconci en *Acconci Studio*, Dumbo, Brooklyn, New York, 2005.

12. No existe una traducción al español de la palabra performance. La palabra presenta 3 definiciones básicas: 1- hacer o ejecutar, 2- re-presentar, 3- evaluación. Se recomienda revisar la tesis *Arquitectura como Performance* de Rodrigo Tisi presentada en el programa de Magister de Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999.

13. Al encuentro asistieron alrededor de 50 personas desde diversos contextos culturales así como también de diversas disciplinas dentro del campo del diseño. Países como Nueva Zelanda, Dinamarca, República Checa, Reino Unido, Italia, Chile, Estonia, Grecia y Estados Unidos, se vieron representados en el evento. Al evento asistieron: artistas visuales, arquitectos, artistas de performance, escenógrafos, diseñadores de interiores, ingenieros en informática, diseñadores de productos, coreógrafos, directores de teatro, antropólogos y sociólogos.

14. Richard Schechner en su libro *Performance Studies: an introduction*. Routledge, New York, 2002.

15. *Ibid*.

16. Se recomienda revisar el artículo '*Performance Design: a slippery territory between arts and science*' por Rodrigo Tisi publicado en *New York Arts / Arts Fairs Internacional* vol. 2 #5/6 2006.

17. Olav Harslof en el simposio de Performance Design: 'The symposium showed so many diversified angles on performing and designing that Performance Design might be the coming science of art'. Se recomienda revisar el artículo '*Performance Design: a slippery territory between arts and science*' por Rodrigo Tisi publicado en *New York Arts / Arts Fairs Internacional* vol. 2 #5/6 2006.

18. El acceso democrático en la toma de decisiones no es otorgada por una participación impuesta. La participación se debe entender como un proceso progresivo y evolutivo que se construye por inferencia, integrando y ajustando sus objetivos a las nuevas situaciones. La participación es formativa, es "hacer un collage de un collage propio en otro collage", no funciona en modelos preconcebidos. Esto sucede porque la democracia en sí no puede ser concebida con una legitimidad intangible, de hecho, el pensamiento colectivo debe ser construido progresivamente junto con los eventos y no como memoria de resultados o representaciones anteriores. Una comunidad puede cambiar su opinión según lo que sucede, y es trabajo para los "técnicos" encontrar los medios para representarlo incorporando estos cambios como un signo de progreso o como una incógnita. Se recomienda revisar el artículo de Doina Petrescu 'Losing control, Keeping desire' en el libro *Architecture and Participation* editado por Peter Blundell Jones, Doina Petrescu y Jeremy Till. Spon Press, Londres 2005.

19. Se recomienda revisar autores como Merlau Ponty en su *Fenomenología de la percepción* o Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*.

20. Se recomienda revisar el artículo '*Performance Design: a slippery territory between arts and science*' por Rodrigo Tisi publicado en *New York Arts / Arts Fairs Internacional* vol. 2 #5/6 2006.

Rodrigo Tisi Es arquitecto y Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1999). Actualmente es candidato a PhD ABD en el departamento de Performance Studies, Tisch School of the Arts, New York University. Su experiencia docente incluye en Chile a la Pontificia Universidad Católica y a la Universidad Nacional Andrés Bello de Santiago y, a la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso. En Estados Unidos, a New York University y a Parsons School of Design. Se destaca el trabajo profesional en colaboración con distintos colectivos de arte, artistas, así como estudios de diseño y arquitectura en Chile y el extranjero. Tisi ha escrito artículos acerca de arquitectura, artes visuales y políticas espaciales.

Architect and has a Masters Degree in Architecture from the Catholic University of Chile, awarded in 1999. He is currently studying for a Ph.D. ABD in the Department of Performance Studies at the Tisch School of the Arts, New York University. He has lectured in Chile at the Catholic University of Chile, the Andrés Bello National University in Santiago and at the Federico Santa María Technical University in Valparaíso and in the United States at New York University and at Parsons School of Design. He works in collaboration with distinct art collectives, artists, design studios and architecture studies both in Chile and abroad. Tisi has written articles on architecture, visual arts and spatial politics.

Cristián Undurraga

Pablo Allard

CIUDAD ADMINISTRATIVA MULTIFUNCIONAL, COREA

[MULTIFUNCTIONAL ADMINISTRATIVE CITY, KOREA]



resumen_ La primera pregunta en relación al tema presentado, es si es posible desde un país remoto como Chile, proponer soluciones a los problemas surgidos en países desarrollados, con un alto nivel educacional y tecnológico como es el caso de Corea de Sur.

Si bien la alta complejidad del encargo requiere un profundo y agudo conocimiento de múltiples factores que concurren al funcionamiento de la fábrica urbana, al final de cuentas, poner al hombre como centro y sujeto de la ciudad, permite, desde una perspectiva humanista plantear soluciones a un problema global desde la distancia.

La globalización, desde los términos que hoy conocemos, constituye uno de los fenómenos más interesantes del desarrollo de la humanidad. El proceso de globalización actual en la que nuestros países están inmersos ha permitido enriquecer y nutrir nuestras ciudades y nuestra arquitectura. Este hecho fascinante nos pone ante nuevos desafíos culturales. La tensión entre tradición y modernidad, lo local y lo global, constituyen aspectos fundamentales de la discusión actual. La arquitectura contemporánea se ha transformado en un lenguaje transnacional que sintetiza y da forma tangible al libre comercio y las comunicaciones globales. Este proceso que ha hecho surgir edificios similares en toda la faz de la Tierra, trae consigo una cierta tragedia como es homogeneizar el planeta, prescindiendo de las singularidades culturales y geográficas de cada comunidad.

palabras clave_ Cristián Undurraga | Corea | ciudad administrativa.

abstract_ The first question we need to pose in relation to the theme presented is whether it is possible for a country as isolated as Chile to present solutions to the problems of developed countries with a high level of education and technology, as is the case with South Korea.

While the high complexity of the assignment demands a profound and deep understanding of the multiple factors which concur in the functioning of the urban fabric, at the end of the day, putting the human being at the center and subject of the city enables solutions from a humanist perspective to be proposed for a global problem, even at a distance.

Globalization, as we understand it today, is one of the most interesting phenomena in the development of humankind. The process of globalization in which our countries are now immersed, has enabled our cities and our architecture to be enriched and nourished. This fascinating fact creates for us new cultural challenges. The tensions that exist between tradition and modernity, and between local and global, constitute fundamental aspects of the present-day discussion. Contemporary architecture has been transformed into a transnational language that synthesizes and gives tangible form to free trade and global communications. This process, which has led to the erection of similar buildings all over the face of the Earth, brings with it a certain sense of tragedy. This is homogenizing the planet, disregarding all the cultural and geographic uniqueness of each community.

keywords_ Cristián Undurraga | Korea | administrative city.

Los aspectos claves como el respeto a las tradiciones locales, la sensibilidad frente a los recursos naturales, una cierta idea de la escala humana, una visión antropológica de la ciudad, el equilibrio entre transporte y espacio peatonal, una idea radical sobre el espacio público, entre otros muchos valores, son conceptos universales que permiten pensar otras latitudes. La clave es la acertividad para entender cada cultura en particular y potenciar aquellos valores propios locales, sin por ello renunciar a la inserción en el mundo global.

El elemento más radical de la nueva ciudad Administrativa de Corea es la propuesta para la organización y administración del paisaje natural y urbano. El proyecto reconoce el respeto y la veneración que tradicionalmente los asentamientos coreanos han tenido por el agua y las montañas. En este espíritu, la nueva ciudad administrativa está configurada como un fuelle entre las montañas y el agua.

Con este objetivo en mente, el proyecto propone la reconfiguración de la cuenca del río Geum, extendiendo el lecho del río sobre las plantaciones de arroz, creando dos represas, y construyendo barreras de contención de aguas. Un gran lago central es propuesto como corazón de la ciudad y como su espacio público principal.

Como un tributo a los campos de arroz que la ciudad va a reemplazar, todos los edificios van a celebrar esta tradición agrícola con la incorporación de cubiertas verdes y terrazas públicas que serán parte importante de la vida comunitaria. Estos espacios presentan también una oportunidad para relacionarse con el paisaje natural distante con magníficas vistas hacia el lago, la montaña, y las áreas agrícolas que se preservan en un cinturón perimetral.

La ciudad está penetrada por cuatro parques transversales que integran los grandes espacios



Vista general.



Zona del Puerto.

públicos de lago y montaña, y los cuatro valles principales que rodean la ciudad, celebrando los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Estos parques establecen el vínculo entre el entorno natural y el construido.

El área urbana de la nueva ciudad está formada por una mezcla compacta de densidades más altas hacia el borde del lago, y densidades menores hacia la periferia. La dispersión urbana y el consumo de tierras de uso agrícola serán impedidos mediante una avenida de borde perimetral que establecerá una zona intermedia de protección entre los suburbios y las plantaciones preexistentes que serán preservadas como legado histórico y cultural de la zona. Densidades y alturas han sido calibradas cuidadosamente para acomodar una población de 500.000 habitantes, sin requerir grandes extensiones de tierra, creando una ciudad sostenible, con un patrón de crecimiento adaptable para los próximos veinte años.

Un vacío jerárquico es el espacio público principal de la ciudad, el “lago de los elementos”, que sirve como lugar central donde todas las actividades cívicas transcurren, animado por un frente costero que caracteriza cada distrito y sus actividades. En el lago se ubican, además, dos hitos urbanos que equilibran las fuerzas naturales y artificiales. Se trata de la inclusión de dos elementos simbólicos en el vasto vacío del lago, una colina verde preexistente como isla ceremonial y natural, y un cuadrado plano de 4 hectáreas que será sede de los grandes eventos y celebraciones masivas.

El proyecto se define a través de doce áreas de 600 metros de radio que rodean al lago, cuya posición queda definida por los elementos geográficos y la topografía circundante. Estas áreas determinan una radio máximo de distancia de 15 minutos caminando.

Los radios de distancia peatonales definen el tamaño de cada ciudad-distrito, y su orientación específica

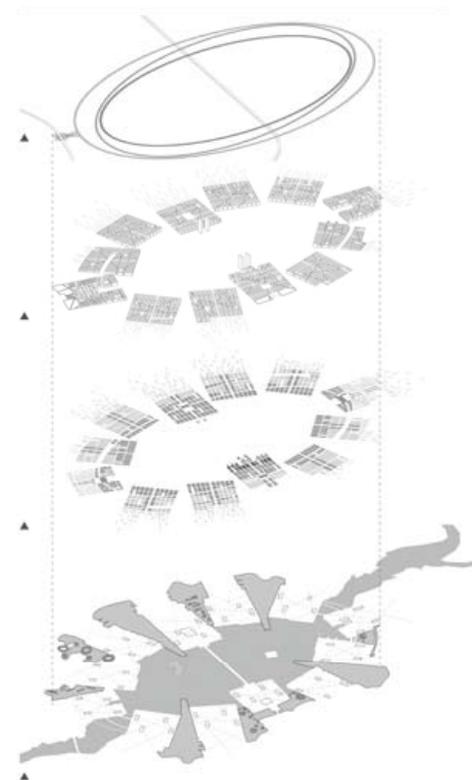
está determinada por elementos geográficos como la protección a los vientos y las vistas. La trama de calles de cada distrito establece una relación con el agua y la montaña.

Una estructura urbana de distritos, organizados como pequeñas ciudades dentro de la ciudad, que se dimensionan para 40.000 personas y se divide en cuatro barrios. Se conforma así una unidad urbana de escala reconocible, caracterizada por una plaza vecinal local. En cada una de las plazas vecinales se ubican las escuelas, dos primarias y dos secundarias, así como servicios comunitarios. Este esquema facilita la identificación e interacción de cada ciudadano con su comunidad, creando un patrón de vida urbana que crece en forma conjunta con el desarrollo de la vida de los habitantes.

Cada distrito va a estar caracterizado por la ubicación de una agencia específica de gobierno y ministerios, dando a éste un rol particular en la ciudad.



Plano de emplazamiento.



Diagramas.



Vista desde el lago.

El distrito acogerá así servicios y empresas cercanos a su centro, y permitirá un uso flexible de las tierras, y un uso mixto de actividades en cada distrito.

El área costera concentra la mayoría de las instituciones y espacios de oficinas, con unidades de vivienda frente al lago. Los distritos residenciales principales están ubicados en zonas menos densas hacia los perímetros verdes de éstos. Los edificios se abordan como entidades que integran una complejidad social. A nivel calle, un paisaje urbano activo y denso se organiza con plazuelas, boulevard, principalmente dedicados al comercio y servicios locales. En el núcleo de cada edificio, una estructura de estacionamiento previene la congestión de las calles. En lo alto de este núcleo, un nuevo suelo toma forma de terraza-jardín, un espacio de meditación para los residentes del edificio, donde pueden contemplar sus orígenes naturales.

Vivienda y oficinas se organizan en edificios alrededor de estos espacios públicos a media altura, entre el suelo y las terrazas verdes, un horizonte verde que se construye en las terrazas de todos los edificios, desde el cual recordar los campos de arroz previos a la ciudad.

Las áreas verdes entre distritos están definidas por parques activos, que acogen servicios urbanos de mayor escala como: campus universitarios, facilidades deportivas, parques empresariales, centros de investigación, centros de salud. Museos y centros culturales van a permitir disfrutar una actividad diurna y nocturna continua en la ciudad. Por medio de una mezcla adecuada de programas de ocio y de comercio, se genera la interacción entre la comunidad local, la ciudad, y los visitantes y turistas que esta ciudad única puede generar. Los parques activos intersticiales entre distritos permiten también acomodar asentamientos preexistentes, que son cuidadosamente

integrados en la trama urbana considerando sus formas y funciones.

Todos estos aspectos son considerados en una ciudad que privilegia una atmósfera amigable y peatonal, donde el boulevard, la plazuela, el café al aire libre, generan la vida urbana local, y el gran lago del río Geum se establece como gran parque urbano. La calidad de vida queda reforzada por una inversión significativa en medios de transporte no contaminantes.

Tres corredores de transporte principales conectan los 12 distritos. Estos corredores abarcan un boulevard superficial, una línea de Metro hacia el anillo central, y un tranvía urbano en el anillo externo. La red de transporte se propone facilitar la vida peatonal y el uso de transporte público, reconociendo la experiencia del auto particular como parte de nuestra cultura. Esta aproximación permite un uso inteligente de los recursos,



Vista de la Plaza Pública.



Detalle del distrito.

promoviendo medios no contaminantes e incorporando una red clara y dinámica de transporte que reduce la congestión y la contaminación.

Una infraestructura regional de mayor escala conecta la ciudad a la región y al país a través de la autopista y la estación de tren, en extremos opuestos y con distritos con usos logísticos. Una ruta de circunvalación establece el anillo de crecimiento para la ciudad, protegiendo los recursos agrarios y naturales preexistentes.

La nueva ciudad Administrativa de Corea internaliza todo el costo social y económico de su desarrollo, con una estructura organizativa que localmente administra las aguas lluvias, el manejo de basuras y reciclaje, y la conducción de drenajes hacia la planta de tratamiento de aguas ubicada al oeste, protegida de los vientos y aportando aguas limpias de vuelta hacia la ciudad. 180

Cristián Undurraga_ Obtiene el título de Arquitecto en 1977 en la Universidad Católica de Chile. Inicia su trabajo en forma privada en Santiago en 1978 abarcando las distintas escalas de la arquitectura y el urbanismo. Entre los principales reconocimientos recibidos se encuentra: Premio "Arquitectura Joven" 1ra. Bienal de Arquitectura de Chile, 1977. Premio Internacional de Arquitectura "Andrea Palladio", 1991. Premio Internacional, Bienal Panamericana de Quito, 2004. Premio Ciudad otorgado por la Fundación Futuro por la Plaza de la Constitución y Plaza de la Ciudadanía en el centro histórico de Santiago, 2005. Medalla de Oro en la Bienal de Miami, 2005. Entre las principales obras se encuentra: "Ten winners entries" Concurso Internacional Nueva Ciudad Administrativa Corea del Sur, 2005. Recientemente ha sido seleccionado entre los "Ten winners entries" en el concurso de ideas para la nueva Ciudad Administrativa de Corea del Sur.

Graduated with a degree in architecture in 1977 from the Catholic University of Chile. He began his career in private practice in Santiago in 1978, working in different areas of architecture and urban design. He has received much recognition, including the 'Young Architect' Award, First prize in the Architecture Biennial of Chile 1977, the "Andrea Palladio" International Architecture Prize in 1991, the International Prize at the Pan-American Biennial of Quito in 2004, the City Prize granted by the Future Foundation for the Constitution Square and Citizen Square in the historic center of Santiago in 2005 and the Gold Medal in the Miami Biennial in 2005. One of his principal works was the 'Ten winners entries' in the International Competition for a New Administrative Center, South Korea 2005. He was recently selected from amongst the 'Ten winners entries' in the competition for ideas for the new Administrative City of South Korea.

Pablo Allard_ Arquitecto y Magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996. Master en Arquitectura y Diseño Urbano, Universidad de Harvard, 1999. Doctor en Estudios del Diseño, área Urbanismo e Infraestructura, Universidad de Harvard, 2003. Ha trabajado como arquitecto consultor para el sector público y privado, tanto en temas arquitectónicos como de desarrollo urbano e infraestructura, destacando su participación como Investigador Asociado en el 'Center for Design Informatics' de la Universidad de Harvard. Ha participado en numerosos concursos y exposiciones, y ha escrito numerosos artículos en revistas especializadas de nivel internacional. Actualmente se desempeña como Jefe de la Línea Ciudad, Territorio y Medio Ambiente de la Escuela de Arquitectura de la PUC, profesor de taller de pre y postgrado y como investigador en temas de gestión, diseño y desarrollo urbano.

Graduate and Master in Architecture, Catholic University of Chile (PUC), 1996. Master in Architecture and Urban Design, Harvard University, 1999. Doctor of Design, Urban Areas and Infrastructure, Harvard University, 2003. Has worked as a consulting architect in both the public and the private sector, both in architecture and urban development and infrastructure. Among his more notable experiences was his participation as an associate researcher at the 'Center for Design Informatics' at Harvard University. He has also participated in numerous competitions and exhibitions, and has written several articles in international journals. Allard presently heads the City, Territory and Environmental Division of the PUC School of Architecture, where he teaches workshops for undergraduates and graduate students and also researches issues of management, design and urban development.

EL OASIS DEVELADO: LA EMBAJADA DE FRANCIA EN MARRUECOS DE GUILLERMO JULIAN DE LA FUENTE

[THE UNCOVERED OASIS: THE FRENCH EMBASSY IN MOROCCO BY GUILLERMO JULIAN DE LA FUENTE]



Croquis Patio Residencia

resumen El proyecto de la Embajada de Francia en Marruecos fue producto de un concurso abierto a todos los arquitectos franceses y a desarrollarse en dos etapas. En una primera deberían ser escogidos dos finalistas, de los cuales saldría el ganador.

La representación diplomática de Francia dominaba el panorama urbano de Rabat desde una colina en el centro de la ciudad y debía dejar este lugar, ocupado desde el tiempo de la colonización, para ser trasladada a otro donde no fuera tan evidente su presencia.

Mi opción al presentarme al concurso fue la de negarme a visitar el sitio para no verme influenciado por el impacto que podría tener la cultura Marroquí, como también las consecuencias ambientales del lugar.

Opté por comenzar tomando dos modelos de referencia que ya conocía a través del estudio de mi proyecto para la Feria de Valencia en España (1967) y que me habían permitido explorar las cualidades espaciales de la arquitectura Musulmana, especialmente en la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada y atenerme, a la vez, a las condiciones exigidas por el programa.

En el fondo, la estrategia consistía en comenzar por la creación de modelos que pudieran servir de base a un posterior proceso de diseño.

Liberado del directo impacto que podrían tener cualquier relación vivida en el lugar, pude dedicarme exclusivamente a la resolución de las condiciones programáticas y apoyarme espacialmente en estas situaciones de referencia que me sirvieran para definir los primeros pasos para estructurar formalmente la propuesta..

Llegados al punto definitorio del concurso, y después de conocerse que mi proyecto y el de otro arquitecto habían sido seleccionados por el jurado, se nos propuso a los dos finalistas la solución salomónica de repartirnos la construcción, de modo que uno se hiciera cargo del diseño de la Cancillería y el otro de la Residencia, solución que yo no acepté. Esto permitió continuar a la etapa siguiente, en la cual fue definitivamente escogida mi propuesta.

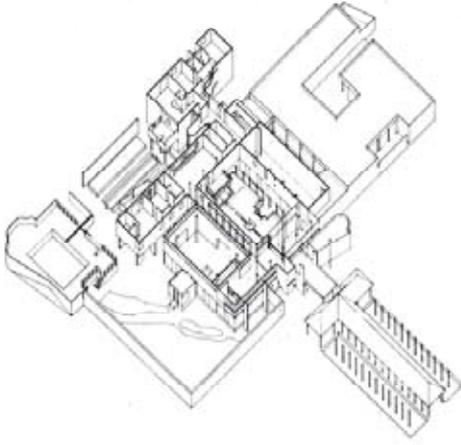
Sin conocer el terreno y por el hecho de no haber presentado más que una referencia formal y una manera de estructurar el proyecto, fui libre de introducir a posteriori las experiencias que iban sucesivamente conformando mi propuesta.

A partir de este punto, mis viajes y travesías por Marruecos fueron delineando el proyecto final y, en consecuencia, las diversas experiencias vividas del recorrer fueron aportando al diálogo entre mi propia experiencia en Europa y lo nuevo descubierto en el lugar desde la génesis creada por la continuidad dada desde un comienzo por mi propia formación en Valparaíso.

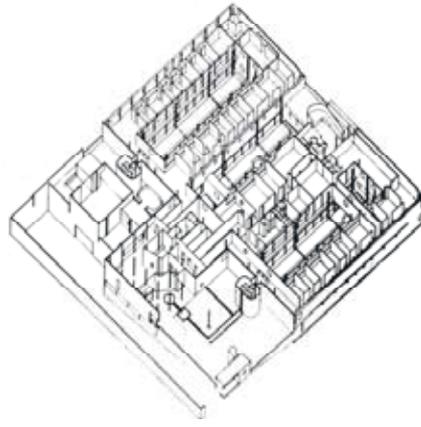
Durante ese tiempo yo participaba activamente en las reuniones del Team 10, donde los tópicos que se discutían coincidían con las preocupaciones con que yo me enfrentaba, relativas al confrontarme como arquitecto a culturas diferentes.

palabras claves Jullian de la Fuente | embajadas | Rabat





Axonométrica de la Residencia del Embajador



Axonométrica de la Cancillería



Vista del acceso a la Cancillería

abstract The French Embassy in Morocco project resulted from an architectural competition open to all French architects and was developed in two stages. The two finalists were chosen during the first stage, and the subsequent stage was dedicated to choosing the winner from between these two.

The old French diplomatic mission dominated the urban panorama of Rabat, overlooking the capital from a hill in the middle of the city. The embassy had to leave the site, which the embassy had held since the days of colonization, to move to a less conspicuous location.

In submitting my bid in the competition, I decided not to allow myself to see the site to avoid being influenced by the Moroccan culture as well as the environmental consequences of the place.

Instead, I chose to begin by taking two reference models with which I had already become familiar through my study for the Fair of Valencia in Spain (1967), which had given me a chance to explore the spatial aspects of Muslim architecture, especially in the Mosque of Córdoba and the Alhambra of Granada. The second model I used was to restrict myself according to the competition's required conditions.

Basically, my strategy consisted of beginning by creating models that could serve as the foundation for the subsequent process of design.

Freed from the direct impact that any vivid relationship with the place could cause, I was able to dedicate myself exclusively to resolving the programming conditions and support myself spatially in these reference situations that served to define the first steps to formally structure my proposal.

At the end of the competition's first stage, I learned that my project had been chosen as one of the two finalists. At this point, the judges offered us the amiable solution of dividing the project into two parts, with one of us designing the embassy and the other architect designing the residence. I declined this solution, and instead moved on to the next stage, during which my proposal was chosen.

Without being familiar with the land and because I had submitted only a formal reference and the manner in which I would structure the project, I was then able to introduce a posteriori the experiences that would subsequently make up my proposal.

From this point on, my travels to and throughout Morocco delineated the final project and the diverse experiences I had contributed to the dialogue between my experience in Europe and the new experiences I discovered in Morocco, which had been created by a process of continuity, beginning with my training in Valparaíso.

Throughout this period, I actively participated in the Team 10 meetings. The issues addressed in these meetings coincided with the concerns that I was having concerning my confrontation as an architect with different cultures.

keywords Jullian de la Fuente | production and commercialization | Rabat.



Conjunto de viviendas de los consejeros



Vista del acceso a la Cancillería



Vista exterior de uno de los bloques de oficina

La práctica profesional del arquitecto en condiciones de extranjería implica un enfrentamiento entre los modos y las imágenes propias, con aquellas que el nuevo contexto sugieren. Así, lo que puede identificarse como una posible estructura de trabajo está fuertemente condicionada por aquellos elementos que se traen y aquellos que se recogen, y cuál será el peso con el que finalmente estos elementos dejarán su marca en el proyecto terminado.

La condición de extranjero es un asunto de límites inciertos en relación a la obra de Guillermo Jullian de la Fuente. Trascendiendo sus orígenes en Valparaíso, su fuerte experiencia de viaje iniciático por Europa durante 1958-59, los 6 años de trabajo en el Atelier de Le Corbusier, el período posterior de Atelier Jullian y toda una vida académica y profesional a partir de 1988 en Estados Unidos, no pueden sino dejar una impresión de unas condiciones de extranjería que no son fáciles de delimitar.

¿Dónde no ha sido extranjero Jullian? O, si percibimos un claro ejercicio de la disciplina que ha manejado un repertorio de ideas más cercano a la idea de exportación cultural, ¿dónde sí lo ha sido? ¿Dónde, en definitiva, su práctica ha utilizado estrategias de importación y de adaptación, y en qué casos ha dejado de buscar en su propio repertorio (ya muy marcadamente extranjero), para hacer un esfuerzo de recolección de elementos locales al proyecto, ajenos a su persona?

Si partimos de la base de que se puede reconocer una cierta masa crítica propia de lo extranjero aun en sus trabajos más metropolitanos, por ejemplo, aquellos realizados en Francia (siendo un extranjero tanto fuera de Europa –lo que sería más obvio– cuanto dentro de ella, como ha quedado de manifiesto, por ejemplo, en el episodio del concurso para la embajada de Francia en Washington¹), ya no basta con buscar ubicaciones en países extraños a su persona para poder definir esas acciones como prácticas extranjeras. Es necesario ir un poco más allá, e

indagar en aquellos encargos cuyas latitudes refieren no sólo a una condición extraña de contexto, sino que a condiciones en las cuales aún los postulados más básicos son bañados por un manto de lo desconocido.

El catálogo de proyectos de Jullian es amplio y variado en ubicaciones geográficas. Haciendo un ejercicio sobre el mapamundi, sólo falta Oceanía en la ubicación de sus intervenciones o proyectos (ya que gran parte de ellos ha quedado sin construir)². Si nos remitimos a aquellos que sí se han terminado, y ajustamos la mirada para buscar en ellos mayores o menores condiciones de extrañeza, como concepto asociado a la idea de la extranjería, nos encontramos con que la obra que probablemente lo haya obligado con más fuerza a establecer relaciones cruzadas entre lo propio y lo nuevo es, paradójicamente, la más cercana a su lugar central de operaciones en París, esto es, la embajada de Francia en Rabat, en Marruecos.

Lo interesante de este proyecto radica, precisamente, en las lecturas cruzadas que se pueden trazar entre las distintas fuentes de formación de Jullian. No es difícil hacer una relación clara con una idea del espacio mediterráneo que, principalmente desde Valparaíso, guía ciertos pasos de su carrera y que probablemente hayan permitido una tan estrecha identificación de valores con Le Corbusier a fines de la década de los cincuenta³. Así, la mirada que se puede hacer de este proyecto parece tener, obligadamente, una línea de relación lo suficientemente estrecha y cercana como para asegurar que esta extrañeza no genere un proyecto falsamente localista, sino uno verdaderamente extranjero.

Jullian ha dado a entender que su aproximación a las formas del proyecto fue un ejercicio voluntariamente prejuiciado, inspirado sólo por imágenes conocidas del Palacio de la Alhambra y la Mezquita de Córdoba, aunque ambas incorporadas con una mirada superficial, casi epidérmica, sólo como instrumento de ilustración de la arquitectura musulmana.

Todo esto sin enfrentarse a la realidad del contexto físico y cultural sino hasta que el concurso estuviera ganado, de modo de evitar cualquier condicionamiento formal previo. La presentación fue lo suficientemente abstracta y hecha desde afuera como para poder ser bañada finalmente por una realidad local. Nuevamente aparece la figura del extranjero que trae consigo una idea (abstracta) de la realidad, sólo para modificarla una vez que se enfrenta con el contexto real.

Como ha sido su experiencia en otros proyectos, los viajes hacia el lugar fueron dándole una serie de información que se recogía de forma seleccionada. Al igual que un viajero que, en una estadía definida en una ciudad extraña, busca establecer rutinas de recorridos que le permitan ganar pequeños episodios de cotidianeidad, estas recolecciones le permitieron a Jullian ir desarrollando el proyecto en un proceso que, poco a poco, fue llenándose de referencias, unas más directas que otras, a condiciones espaciales, cromáticas y formales propias de la arquitectura vernácula marroquí.

Esas referencias no implican necesariamente un traslado literal de formas o soluciones constructivas, sino que el asumir una forma de proyectar que tiene que ver con las específicas condiciones ambientales de temperatura y potencia de la luz solar. También, como una ingeniosa adaptación a las realidades del mundo constructor de Marruecos, en el sentido de saber aprender de un modo local de construir, e incluir esa condición en el desarrollo del proyecto.

LA EMBAJADA_ El proyecto es bastante complejo, y consiste, principalmente, en dos unidades arquitectónicas independientes y ubicadas a una distancia considerable entre ellas, de modo que no pueden ser entendidas como dos partes de un mismo proyecto, sino dos proyectos: la Cancillería y la Residencia del embajador.

Ambas se desarrollan en volúmenes bajos, de no más de dos pisos, y se estructuran alrededor de patios que sirven como focos de vistas interiores,



Vista del patio de la Residencia

como reguladores ambientales, o como extensiones de espacios interiores.

LA CANCELLERÍA Si bien en un primer esquema el edificio de la embajada remitía a una idea más asociada a un edificio ciudadela, en forma de una placa horizontal que incluía en su volumen a todos los elementos programáticos que constituían la embajada, en desarrollos posteriores tomó fuerza la idea de hacer de la Cancillería un edificio que mantuviera algo de esas características, pero separando del volumen horizontal algunos edificios.

Aquella distribución como ciudadela, todo bajo un mismo techo, puede remitirse en parte a la influencia de la imagen de la Mezquita de Córdoba, ya citada por Jullian, donde el universo de columnas que soportan un techo común permite que entre ellas se desarrollen programas diversos. Sin embargo, el partido definitivo de volúmenes separados por patios recoge igualmente las ideas del manejo del ambiente a través de pantallas, sombras, patios con jardines y, quizás lo más importante y evidente en el edificio, los juegos de agua.

Este último elemento es utilizado como un importante instrumento de amortiguación ambiental, a la manera de surtidores que refrescan el aire, y con el uso de ingeniosos métodos inspirados en el uso cuidadoso del agua en una cultura como la marroquí, a lo largo de recorridos de agua por canales con saltos de altura y cisternas de acumulación.

LA RESIDENCIA El edificio de la Residencia del embajador presentaba condiciones programáticas mucho más universales, y por ello mismo mucho más estables. Jullian desarrolló un edificio que se distribuye también alrededor de patios, y donde las condiciones de privacidad e intimidad propias de una vivienda se debían engarzar con el boato y la ceremonia de una residencia oficial. Esto obligó a una organización de recorridos paralelos, de patios cerrados y abiertos, de vistas que no se cruzan y, finalmente, de condiciones de seguridad

inherentes a la condición diplomática del complejo.

Al igual que en la Cancillería, el edificio de la residencia se estructura en base a patios, donde el principal, surcado por canales de agua y cuyo nivel se encuentra a 1,13 metros por sobre el de los recintos que lo rodean, recuerda ineludiblemente al patio de los leones del Palacio de la Alhambra. El agua, en este edificio, también inicia su recorrido en una cisterna de acumulación, desde donde se distribuye por todos los sectores de la casa, otorgando distintos niveles de enfriamiento ya sea por la presencia de agua estancada, o por el simple e ingenioso mecanismo de dejar que los canales de agua del patio rebalsen, con lo que el pavimento de piedra se mantiene mojado y evaporando agua al ambiente en forma continua.

CIERRE Al analizar la embajada de Francia en Rabat a la luz de los elementos que permiten reconocerla como un proyecto que se ha alimentado y retroalimentado entre el lugar donde se encuentra y el lugar de origen del arquitecto, que para Jullian es múltiple, no único, y al poner en evidencia una serie de cruces y transferencias, se debe afinar la mirada, para poder reconocer éstas no como referencias directas, a la manera de analogías miméticas, sino que como informaciones que se van agregando al desarrollo del proyecto. La lectura en paralelo que se puede hacer entre el material gráfico y el texto no necesariamente busca similitudes o traslados directos, sino más bien sintonías o alusiones más identificadas con la idea de emparejamiento de elementos.

Con la embajada de Francia en Rabat podemos asistir a un laborioso trabajo de recopilación, adaptación e inclusión, que en manos de Jullian ha podido generar un proyecto que no cae en la emulación pintoresca del contexto marroquí, y que sigue siendo, a la vez, extranjero y local. **180.**

Guillermo Jullian de la Fuente _nace en Valparaíso en 1931 y obtiene su título de Arquitecto en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1958.

Viaja a través de Europa entre 1958-59, realizando un itinerario de visitas sistemáticas a la obra construida de Le Corbusier. A partir de 1959 trabaja en el Atelier Le Corbusier, hasta el cierre de éste, ocurrido en 1965, siendo jefe de Atelier y responsable de los proyectos del Estadio de Bagdad, el Palacio del Conocimiento en Chandigarh, la Embajada de Francia en Brasilia, la Planta Olivetti en Milán y el Palacio de Congresos en Estrasburgo, entre otros. Trabaja como arquitecto asociado de Le Corbusier en el proyecto del Hospital de Venecia, obra que continúa a su cargo, luego de la muerte de éste, desarrollando posteriormente el proyecto de la Capilla. Jullian es co-autor con Le Corbusier del Carpenter Center para las Artes Visuales en la Universidad de Harvard, Estados Unidos.

En 1965 abre el Atelier Jullian en París, realizando proyectos en Francia, España, Brasil, Madagascar, Marruecos, Irak y Estados Unidos. Emigra a este último país en 1987 y realiza sus trabajos en el Atelier Jullian and Pendleton, en colaboración con Ann Pendleton-Jullian, primero en Ithaca y luego en Boston, donde se establece.

Ha publicado en diversas revistas y ha dado conferencias extensivamente. Guillermo Jullian ha sido profesor en las universidades de Rice, Harvard, Cooper Union, Kentucky, Cornell, Filadelfia, Rhode Island y Syracuse en Estados Unidos, Montreal en Canadá y Trondheim en Noruega.

Ha sido profesor invitado en la universidades Católica de Chile y Diego Portales de Santiago. Actualmente enseña en la Universidad Andrés Bello y es Profesor Honorario de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco.

Jullian participó del Team 10 desde 1962 hasta su fin en 1982.

Guillermo Jullian de la Fuente was born in Valparaíso in 1931 and obtained his architecture degree in 1958 from the Catholic University of Valparaíso's School of Architecture.

He traveled in Europe in 1958-59, systematically visiting the works of Le Corbusier. Beginning in 1959, he went to work for the Atelier Le Corbusier, which he eventually led until its closure in 1965. During his reign at the Atelier, he headed up various high-profile constructions, including the Baghdad Stadium, Chandigarh's Palace of Knowledge, the French Embassy in Brazil, the Olivetti Plant in Milan, and the Palace of Congresses in Strasbourg. He began under Le Corbusier on the Venice Hospital project, and then took over the project upon Le Corbusier's death, and led the design of the hospital's chapel. Along with Le Corbusier, Jullian helped set up the Carpenter Center for Visual Arts at Harvard University in the United States.

In 1965, he opened the Atelier Jullian in Paris, designing projects in France, Spain, Brazil, Madagascar, Morocco, Iraq and the United States. He moved to the United States in 1987, where he set up, along with Ann Pendleton-Jullian, the Atelier Jullian and Pendleton, first in Ithaca and then in Boston, where it remains.

Jullian has been published in numerous journals and has given frequent conferences. He has taught at Rice, Harvard, Cooper Union, Kentucky, Cornell, Pennsylvania, Rhode Island and Syracuse Universities in the United States, as well as the University of Montreal in Canada and Trondheim in Norway.

He has been a visiting professor at the Catholic University of Chile and Diego Portales, both in Santiago, and currently teaches at the Andrés Bello University and is an honorary professor at the San Antonio Abad University in Cuzco, Peru.

Jullian was part of Team 10 from 1962 until its end in 1982.

Maximiano Atria _es arquitecto de la Universidad Católica de Chile (1999). Inició su carrera profesional en la oficina de Rodrigo Pérez de Arce, y hoy mantiene una práctica independiente, donde ha colaborado con Guillermo Jullian de la Fuente. Ha sido profesor instructor asociado de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile en materias de Historia y Taller de Proyectos, y actualmente cursa el Magister en Arquitectura de esa misma universidad, en la especialidad de Teoría y Crítica, donde desarrolló su tesis sobre el edificio del Instituto de Biología Marina de Montemar, Valparaíso. .

Maximiano Atria _is an architect, graduated from the Catholic University of Chile in 1999. His professional career began in the office of Rodrigo Pérez de Arce and he currently works on his own. He has collaborated at times with Guillermo Jullian de la Fuente. He was an associate professor at the Catholic University of Chile's School of Architecture, where he taught History and Projects Workshop. He is currently enrolled in the Masters of Architecture course at the same university, specializing in Theory and Critique. His thesis addresses the Valparaíso building constructed by the Marine Biology Institute of Montemar.

Carme Pinós
Samuel Arriola

Fotografía_Arquine/Lourdes Grobet



TORRE CUBE, puerta de hierro, Guadalajara, México

[CUBE TOWER, IRON DOOR, GUADALAJARA, MEXICO]

resumen_ La posibilidad de este trabajo me llegó después de estar unos cuantos años en contacto con México y, en particular, con la ciudad de Guadalajara. Por aquel entonces formaba parte de un grupo de arquitectos internacionales encargados de desarrollar un complejo de ocio y cultura para JVC -proyecto que aún está por realizar- lo que me hacía visitar con frecuencia esta ciudad. Un pariente de mi primer cliente mexicano me pidió proyectar un edificio de oficinas. Supongo que se dirigió a mí por ser una de las pocas latinas de este grupo de arquitectos, por mi manifiesta afinidad hacia México y por pensar que yo formo parte de aquellos arquitectos considerados peculiares o singulares. Estos nuevos clientes, que hasta la fecha habían trabajado únicamente en proyectos de naves industriales, tenían la intención de entrar en el mercado de oficinas de alto standing. Su objetivo era realizar un edificio singular donde poder aplicar el sistema estructural del postensado y, de esta manera, introducirlo en la ciudad de Guadalajara. Las condiciones para este nuevo encargo eran óptimas: unos clientes con el deseo de construir una arquitectura singular, un sistema estructural que ofrecía posibilidades y una ciudad con un clima inmejorable.

palabras clave_ Carme Pinós | Torre Cube | México

abstract_ The possibility of this job came up after I had been in contact for some years with Mexico and in particular with the city of Guadalajara. At that time I was part of a group of international architects assigned to develop a leisure and cultural complex for JVC – a project which has yet to be completed. This led me to make frequent visits to the city. A relative of my first Mexican client asked me to plan an office building. I suppose he came to me because I was one of the few Latinos in this group of architects, because of my obvious affinity with Mexico, and because I seemed to him to be amongst those architects considered unique or peculiar. These new customers, who up until then had worked exclusively on industrial buildings, intended to enter into the market of high-class office buildings. Their objective was to develop a unique building using the post-stressed concrete structural system, thus introducing it to the city of Guadalajara. The conditions for this new assignment were ideal: customers who wanted to erect a unique building, a structural system with potential and a city with a perfect climate.

keywords_ Carme Pinós | Torre Cube | Mexico

CARME PINÓS_ La posibilidad de este trabajo me llegó después de estar unos cuantos años en contacto con México y, en particular, con la ciudad de Guadalajara. Por aquel entonces formaba parte de un grupo de arquitectos internacionales encargados de desarrollar un complejo de ocio y cultura para JVC –proyecto que aún está por realizar– lo que me hacía visitar con frecuencia esta ciudad. Un pariente de mi primer cliente mexicano me pidió proyectar un edificio de oficinas. Supongo que se dirigió a mí por ser una de las pocas latinas de este grupo de arquitectos, por mi manifiesta afinidad hacia México y por pensar que yo formo parte de aquellos arquitectos considerados peculiares o singulares. Estos nuevos clientes, que hasta la fecha habían trabajado únicamente en proyectos de naves industriales, tenían la intención de entrar en el mercado de oficinas de alto standing. Su objetivo era realizar un edificio singular donde poder aplicar el sistema estructural del postensado y, de esta manera, introducirlo en la ciudad de Guadalajara. Las condiciones para este nuevo encargo eran óptimas: unos clientes con el deseo de construir una arquitectura singular, un sistema estructural que ofrecía posibilidades y una ciudad con un clima inmejorable.

EL CLIENTE... Un buen cliente debe tener las cosas claras, debe aproximarse al arquitecto sabiendo quién es y qué quiere de él. Es muy difícil crear un clima de confianza si se duda de los

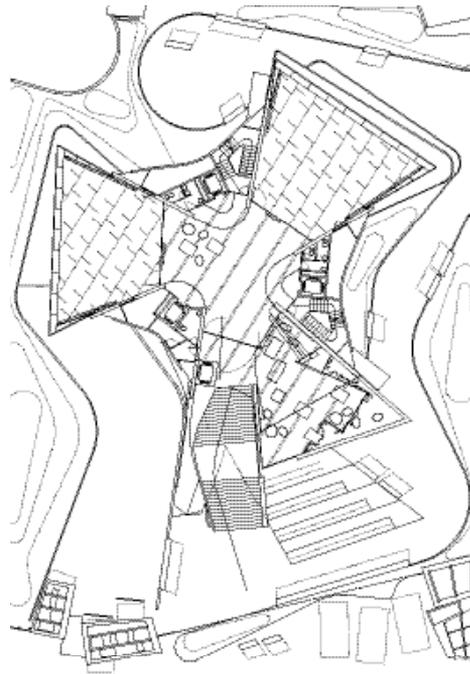
propósitos. Sin confianza no existe el margen necesario para que las cosas se desarrollen con tranquilidad, y cuando digo confianza me refiero también a respeto, porque siempre van unidas. Debo constatar que con este clima de respeto y confianza la Torre Cube se hizo posible. Otro factor importante fue la ilusión, que es lo que permite que se asuman ciertos riesgos. En este caso nuestros clientes sabían que la Torre Cube no les iba a proporcionar grandes ganancias pero sí les aportaría prestigio. Un personaje clave en esta aventura fue el constructor que desde el primer momento, ante la minúscula maqueta que habíamos llevado a México para presentar el proyecto, demostró un gran entusiasmo. Tras sus palabras “fácil, muy fácil” las dificultades y dudas desaparecieron de golpe, la aventura de la Torre Cube había empezado.

REGLAS Y ORDENANZAS.... En este proyecto las ordenanzas sólo indicaban un número de metros cuadrados determinado –que además pudimos negociar– pero no limitaban la altura ni establecían definiciones volumétricas. Me encontré con mucha más libertad que la que normalmente tenemos aquí. En este sentido creo que Guadalajara tiene buenas condiciones para que una arquitectura singular pueda aparecer. También el buen clima de Guadalajara, donde prácticamente siempre es primavera, da a la arquitectura más posibilidades, entre ellas, concebir un edificio donde desplazarse de un



Croquis Preliminar

Planos_Estudio Carme Pinós



Planta Vestibulo



Fotografía_Arquine/Lourdes Grobet

lugar a otro a través de espacios abiertos no sea un problema.

MONUMENTALIDAD... En México, como en la mayor parte de Latinoamérica, la concepción del espacio arquitectónico tiene una dimensión diferente a la de Europa, donde todo es mucho más fragmentado y denso. Allí la monumentalidad no les es ajena, pertenece a su herencia cultural. Lo digo porque, aunque no es un edificio excesivamente grande, tiene algo de solemne. No creo que en Europa me hubiera atrevido a hacer la escalinata que tiene la Torre Cube, ni el hall abierto con esta altura tan inmensa; estas medidas aplicadas aquí tendrían un aire pretencioso que allí no tienen.

ESENCIA... Querer reducir la respuesta arquitectónica a un mínimo número de elementos, no significa, en absoluto, depurar un lenguaje ni ser minimalista. Busco una esencialidad lo más contundente posible, que confiera a mis proyectos un carácter elemental. Aunque debo admitir que no siempre lo he conseguido, en el caso de la Torre Cube creo haber generado espacios nada banales con pocos elementos; es en este sentido que puedo decir que es elemental y contundente.

USO Y ESTRUCTURA... Cuando hago referencia a lo esencial estoy hablando de algo relacionado muy directamente con las fuerzas de la naturaleza, no hay nada que emocione más que la manifestación de estas fuerzas en su elementalidad y brutalidad. La estructura arquitectónica no deja de ser un salvar estas fuerzas al mismo tiempo que actúa como ellas –juega con la gravedad, con los equilibrios...– y mi arquitectura se basa en la expresión de este juego. No paro hasta encontrar un esquema estructural que resuelva la complejidad del programa y, al mismo tiempo, permita un juego formal de acuerdo con mis intenciones estéticas. De los proyectos que hice en mi primera etapa con Enric el más apreciado por mí no es el Cementerio de Igualada sino el Centro Cívico de Hostalets que luego, a mi pesar, se convirtió en Ayuntamiento.

Siempre me he referido a Hostalets como si se tratase de una máquina, igual que ahora me gusta referirme a la Torre Cube de esta manera. En Hostalets, cuando tuvimos claro lo que le pedíamos al edificio, no paramos hasta encontrar un juego estructural que lo hiciese posible y que, además, nos proporcionase su resolución formal. He de mencionar que el juego estructural en aquel período era más complejo que la elementalidad de mis estructuras actuales –ahora soy Pinós y no Miralles/Pinós, y no es lo mismo-. Empezamos el proyecto queriendo que el edificio fuera la continuación del jardín de juegos, por eso Hostalets es, sobre todo, una serie de terrazas que descienden hasta el jardín. La idea nació a partir de las sensaciones vitales que queríamos provocar, todo lo demás estuvo a su servicio. En este sentido, el Puente de Petrer es, sobre todo, un espacio público, un lugar de encuentros. Y es el juego estructural –absolutamente elemental– lo que lo hace posible; dos arcos en paralelo cruzan la rambla y un tercero los atraviesa en la mitad del trayecto convirtiendo la pasarela en una plaza que encuentra sus límites al otro lado de la rambla. En la Torre Cube la estructura nace a partir de la ruptura del bloque de instalaciones y comunicaciones verticales –que normalmente ocupa el centro de los edificios de oficinas– en tres grandes pilares que se convierten en los tres únicos elementos de soporte vertical de todo el edificio, liberando el centro y permitiendo la ventilación cruzada. De nuevo el número tres, un número que sugiere dinamismo. Es difícil que un edificio dinámico se entienda desde su frontalidad, más bien reclama su entendimiento desde la experimentación espacial, y es esto lo que busco siempre con mi arquitectura.

GESTUALIDAD Y COTA CERO... Entiendo por arquitectura no sólo el edificio en sí, sino la repercusión que éste tiene en su entorno, y esto, sobre todo, se controla en la cota cero, que es la que nos liga al lugar. Una actuación arquitectónica es una transformación, y hemos de pensar y ser conscientes de la responsabilidad que esto implica. Aunque no podemos formar parte de este proceso de continuidad –de fluidez– más

propio de la naturaleza, anhelo con mi arquitectura provocar puntos de inflexión, nunca de rotura.

PERCEPCIONES... Me disgusta lo que se hace de memoria, lo que se repite una y otra vez sin conciencia de lo que se está haciendo. Esta ausencia de conciencia es lo que nos lleva a la vulgaridad y a la trivialidad. Si las cosas no nos sorprenden no me interesan. Intento que la arquitectura provoque nuevas experiencias, que no se pueda apropiarse con una sola mirada como si de una fotografía se tratase. Cuando me refiero a sorpresa no le quiero dar el sentido de novedad que adquiere en nuestra cultura del espectáculo, sino la sorpresa que implica experimentar cada vez de una forma distinta: que la presencia del edificio –la percepción de su espacio, su visión– se imponga, que nada pase a formar parte de nuestra memoria no consciente, sino que, al contrario, reclame nuestra atención.

REFERENCIAS Cuando me enfrenté por primera vez al lugar donde tenía que ubicar el edificio, no había aún nada, era un territorio plano con tan sólo algunos árboles aislados y unos viales recién construidos. Siempre empiezo a pensar los proyectos dialogando con el contexto, buscando algo que me ayude a establecer una relación. En este caso me encontraba solo ante unos árboles y una luz y un clima magníficos. Son estos tres elementos la referencia con la que empiezo a pensar el proyecto. Podemos hablar de la estructura de la Torre Cube como si se tratara de la estructura de los árboles –un tronco y unas ramas que se equilibran–. La luz traspasa todo el edificio de la misma manera que se desliza a través de las ramas de un árbol, luz que al filtrarse por todas las direcciones transforma el color del edificio a lo largo del día. El benigno clima de la ciudad me permitió plantearme el aire acondicionado como algo opcional y no necesario: el espacio vacío en el centro del edificio facilita la ventilación cruzada y la celosía de madera separada de los cristales no permite que éstos se calienten en exceso. Poco a poco edificios de otras filosofías van

poblando el lugar y he de reconocer que nuestro proyecto ya no respira el aire fresco de sus primeros días.

LÍMITES...No me desagrada trabajar en esos lugares marginales, rotos y, de alguna manera, desligados de lo que podríamos entender como un devenir armonioso y, sin embargo, tan característicos de nuestra época. Poder coser lo roto desde la arquitectura ha sido siempre mi reto; es aquí desde donde se entiende el puente de Petrer y es también desde esta manera de entender la arquitectura que presento los proyectos en el índice de este libro con los planos de situación.

SAMUEL ARRIOLA Ubicada en una zona de crecimiento reciente de la ciudad, la Torre Cube ha sido concebida para la venta de oficinas a empresas particulares e hito del grupo inmobiliario Cube Internacional para alojar allí su sede y consolidar su presencia en el sector. Dicha zona de la ciudad de Guadalajara, en el municipio de Zapopan, destaca como desarrollo urbano debido a la escasa mezcla de usos y servicios donde la tendencia urbana ha sido la de sectorizar y establecer los vínculos mediante el automóvil. En este caso, el plan de desarrollo urbano de Puerta de Hierro, lugar donde está la obra de Carme Pinós, ha permitido la construcción de edificios de uso mixto con viviendas, comercios, centros de ocio y servicios médicos en un mismo entorno, elevando la densidad y planteando así una dinámica distinta a la expansión urbana.

La torre organiza los 7.000 m2 de oficinas en tres bloques que, a manera de sólidos contenedores de madera, son suspendidos por otros tres bloques de hormigón de comunicación vertical dejando el centro del edificio vacío. Entre las plantas de oficinas se eliminan forjados para liberar, a manera de terrazas, espacios para la convivencia de los usuarios vinculados al espacio central, provocando ventilación e iluminación natural hacia el interior. Una de estas terrazas se ubica en el acceso al edificio, dejando el vestíbulo en una cota superior a la calle que, mediante la gran altura y amplitud de la escalera de acceso, fuga y degrada la distancia con la calle; quien está adentro ya está nuevamente afuera.

Los grandes vacíos entre la torre, como si de umbrales urbanos se tratasen, absorben su entorno introduciendo vistas al interior de las oficinas donde no existía fachada, aliviando el volumen y, por extensión, aumentando la altura del edificio sin modificar los índices permitidos por la normativa local. Estos umbrales tienen sentido en un lugar como Guadalajara donde el clima es benigno y favorece el contacto con el exterior, una actividad cotidiana entre los tapatíos en cualquier época del año. En la Torre Cube, a través de estos vacíos, el aire fluye en su interior provocando ventilaciones cruzadas a las oficinas haciendo opcional el aire acondicionado mediante el uso de cerramientos practicables en los cuatro lados de cada módulo de oficina.

La aparición del edificio en su entorno se debe principalmente al vacío que produce la multiplicidad de fugas y diversas escalas, actuado en la lejanía al formar su perfil en un contexto donde predominan casas unifamiliares o, de manera directa, al abrir sesgadamente el vestíbulo hacia la calle Boulevard Puerta

> MEMORIA

EL PROYECTO NACE DE LA VOLUNTAD DE CREAR OFICINAS VENTILADAS E ILUMINADAS TODAS ELAS CON LUZ NATURAL. INCLUSO, DADO EL BUEN CLIMA DE LA CIUDAD DE GUADALAJARA, QUE EL USO DEL AIRE ACONDICIONADO NO SEA NECESARIO.

LOS CLIENTES NOS PEDÍAN SINGULARIDAD, YA QUE LA PARCELA ESTÁ SITUADA EN UNA ZONA DE ALTO STANDARD Y LA COMPETENCIA EN EL ALQUILER DE OFICINAS ES ALTA.

EL PROGRAMA ESTIPULABA UN NÚMERO DE METROS CUADRADOS FIJO PERO NO DEFINÍA LA ALTURA. NUESTRA DECISIÓN FUE PROYECTAR UN EDIFICIO DE ALTURA QUE SE DESARROLLARA A PARTIR DE TRES NÚCLEOS DE HORMIGÓN QUE CONTIENEN TODAS LAS INSTALACIONES Y CIRCULACIÓN VERTICAL. ESTOS NÚCLEOS SON PILARES, ÚNICA ESTRUCTURA DE SUJECCIÓN DE TODO EL EDIFICIO. DE ELLOS SALEN EN VOLADIZO UNAS GRANDES JÁCENAS DE CANTO VARIABLE SEGÚN EL NÚMERO DE PLANTAS. LOS FORJADOS POSTENSADOS SE SUJETAN A ESTAS JÁCENAS SIN AYUDA DE NINGÚN PILAR. ESTO NOS PERMITE DESARROLLAR UN PARKING MUY LIBRE Y OFRECER MÓDULOS DE OFICINA SIN NINGÚN OBSTÁCULO. EL CENTRO DEL EDIFICIO, ES DECIR, EL ESPACIO ENTRE LOS TRES NÚCLEOS DE CIRCULACIÓN VERTICAL, ES UN ESPACIO ABIERTO QUE SE ILUMINA LATERALMENTE SUPRIMIENDO ALTERNATIVAMENTE TRES PLANTAS DE LOS MÓDULOS DE OFICINAS Y QUE, A LA VEZ QUE SE CONVIERTEN EN VENTANAS DEL ESPACIO CENTRAL, PERMITEN CIRCULAR EL AIRE DÁNDOLOS LA POSIBILIDAD DE SUPRIMIR EL AIRE ACONDICIONADO.

> FICHA TÉCNICA

PROYECTO BÁSICO_2002
PROYECTO EJECUTIVO_2003
CONSTRUCCIÓN_2004-2005

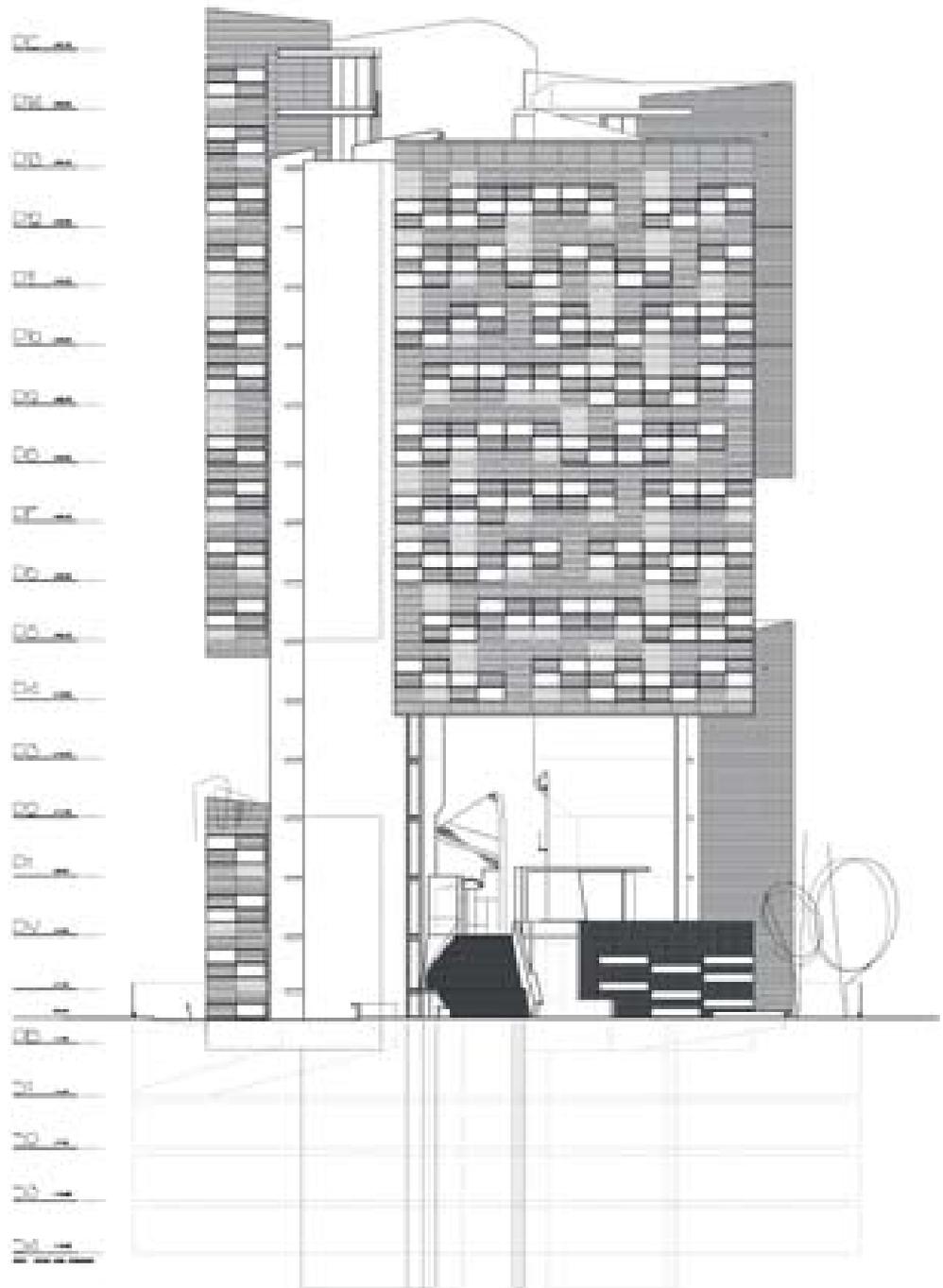
SUPERFICIE APROX. SOLAR_2.520 M2
SUPERFICIE APROX. EDIFICIO_7.000 M2
SUPERFICIE APROX. ESTACIONAMIENTO_10.000 M2

PROMOTOR_CUBE INTERNACIONAL
CONSTRUCTORA_ANTEUS

ARQUITECTO RESPONSABLE_ESTUDIO CARME PINÓS
ARQUITECTOS COLABORADORES PROYECTO_JUAN ANTONIO ANDREU
SAMUEL ARRIOLA
FREDERIC JORDAN
CÉSAR VERGÉS

COLABORADORES:_AGUSTÍN PÉREZ-TORRES/HOLGER HENNEFARTH
.....CAROLINE LAMBRECHTS
CÁLCULO DE ESTRUCTURAS_LUIS BOZZO

PUERTA DE HIERRO
GUADALAJARA MEXICO



ALZADO PRINCIPAL

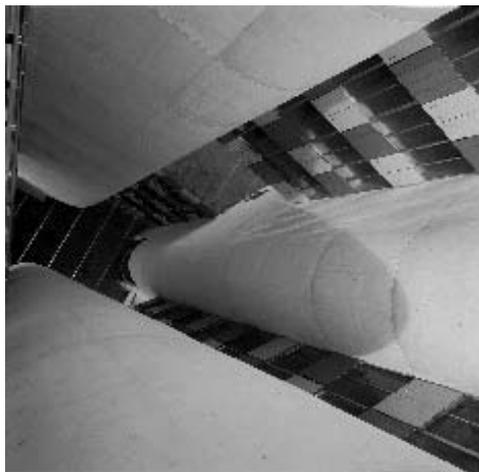
de Hierro. No es casual encontrar avenidas como ésta en las ciudades mexicanas, donde confluyen un gran caudal vehicular, aceras ajardinadas y árboles de gran tamaño que, en este caso, forman ya parte del interior de la Torre Cube. Como tampoco lo es, la tradición de los espacios a gran escala y monumentales que existen en México.

Desde los primeros croquis que dibuja Carme Pinós hasta su construcción, el proyecto se define desde lo tectónico. La torre es estructura y a través de ella se expresan y organizan sus actividades, ligando la geometría de los espacios con el esquema estructural. Los núcleos de comunicación vertical e instalaciones son elementos de apoyo que, a manera de columnas habitables, nacen desde los cimientos hasta la cubierta del edificio. Siendo de otro modo, los módulos de oficinas que, mezclando tres tipos de superficies (105, 125 y 175 m²), favorecen la diversidad de compañías dentro del edificio, están empotrados lateralmente a las pantallas de hormigón de manera intermitente a través de cerchas metálicas con forjados postensados.

Este esquema estructural, es inverso en los subterráneos donde se localizan los 10.000 m² de estacionamientos. Mientras arriba el centro es vacío, abajo, los núcleos de hormigón se rompen para envolver los ascensores y conformar los vestíbulos en cada una de las plantas del aparcamiento. En este sector, la periferia está vacía, liberando el espacio para el estacionamiento de los vehículos y las pantallas de hormigón blanco actúan por contraste con los forjados de las rampas y los muros de contención de hormigón gris. De modo inverso la geometría y la circulación de los autos llevan al interior.

El encuentro entre estas dos situaciones (sobre y bajo tierra) se resuelve mediante una serie de espacios de transición que confieren de modo paulatino el desplante de la torre. El primero, es el momento en que el vehículo accede al estacionamiento y el forjado de la cota cero es apoyado sobre unas grandes ménsulas de hormigón postensado separándolo a través de lucarnas del contacto con la torre. Es aquí cuando la presencia de la torre gravita con mayor intensidad al estar contenida y hundida en un espacio a doble altura y donde el desplante del edificio se transforma en expansión. Este acto que da la bienvenida a los propietarios al ingresar en su mayoría por medio del auto, refuerza la continuidad de los espacios del edificio iluminados y ventilados de manera natural a través de las cúpulas. Posteriormente, en las primeras plantas de oficinas, los tres módulos se unen en un único lugar de trabajo integrando mezaninas con espacios a doble altura donde el origen de la torre se mezcla con una celosía de piedra volcánica hacia la fachada principal.

La naturaleza estructural de la torre permite reconocer en distintas etapas de la construcción su propia consolidación. En cada tramo de pantalla de hormigón construida se asistía al inicio del proyecto, donde el cuidado del despiece del encofrado y sus espaldas daban la apariencia de la estructura como acabado de la torre. A continuación, proseguía la colocación de la estructura de andamios de apoyo para los tableros del forjado. Así, se procedía a armar, colar, esperar y tensar los cables del postensado. Este acto era repetido en tres ocasiones, en los tres módulos y cada vez que existía un vacío comprimiendo el hormigón de los forjados y



Vista Interior

tensando las cerchas metálicas. Los andamios mantenían su posición hasta completar tres niveles y formar una gran viga en cantilever. Hasta entonces era posible descubrir las plantas libres, airosas y fugadas hacia la llanura de Guadalajara.

A través del doble cerramiento de carpintería de aluminio y madera la torre logra transformarse entre el día y la noche que, tanto responde a las exigencias de confort del interior, adecuando las condiciones climáticas y solares de la ciudad de Guadalajara (con momentos de sol excesivo), como también, la de introducir vibraciones al edificio. La celosía, como elemento utilizado en países tropicales, proporciona desde el interior sombra y vistas al exterior pero, por otra parte, evita el contacto visual a las zonas de trabajo desde afuera, asegurando a la torre la imagen corporativa requerida en donde se establecen empresas de diversa índole.

El cerramiento de madera se plantea mediante diversos paneles modulados que introducen cambios múltiples al alterar la posición de las celosías correderas que al desplazarse superponen los listones de madera en un montaje sólido enmarcando el paisaje. Su fabricación es de listones de pino termotratado montados sobre bastidores metálicos que fueron colocados sobre ménsulas metálicas una vez terminados los forjados.

La celosía de madera, en contraposición a los muros de hormigón, produce los matices de la torre cambiando de la solidez a la transparencia según sea la posición en la que se mire, la orientación de la oficina o las necesidades de sombra en cada lugar de trabajo al abrir o cerrarla. Todos estos episodios hacen que la torre evada la frontalidad y oculte sus forjados en una única superficie, abstrayéndose de tal modo que desorienta su medida y altura.

Una piel de celosía de madera con puertas correderas nos hace de brisolei. 

Carme Pinós se titula de Arquitecto Superior en 1979 de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Desde 1982 hasta 1991 forma estudio con Enric Miralles en Barcelona. En este período realiza, entre otros, los proyectos del Parque Cementerio de Igualada, las instalaciones de tiro con arco para los Juegos Olímpicos de 1992 y la escuela La Llauna. Es premiada junto con Enric Miralles en diversas ocasiones: premio Fad por la escuela La Llauna y el cementerio de Igualada, el premio ciudad de Barcelona por las instalaciones de tiro con arco.

Funda su propio estudio en 1991, tomando bajo su cargo proyectos iniciados en su estudio anterior, entre otros, el local social y sala de actos en Hostalets de Balanyà, el Centro Social de la Mina y la Escuela Hogar en Morella. Desde entonces ha realizado numerosas obras en España, Florencia y México.

Sus obras y proyectos han sido expuestos en diversas galerías, museos, colegios y universidades. Recientemente la maqueta de la Torre Cube ha sido adquirida para la colección permanente del Moma.

Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales, entre ellas, una monografía de la editorial Actar (1998) y otra en Monacelli Press (2004). Recientemente la revista Documentos de Arquitectura ha editado un número también monográfico sobre su obra (número 60, abril 2006).

Su obra ha sido reconocida con diversos premios y menciones entre los que destacan: Premio Nacional de Arquitectura del Consejo Superior de los Arquitectos de España en 1995, por la escuela-hogar en Morella, el premio Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana en el año 2001 por el paseo marítimo Juan Aparicio en Torrevieja y el premio Arqcatmon del Colegio de Arquitectos de Cataluña en 2005 por la Torre Cube en Guadalajara.

Ha compaginado su actividad como arquitecto con la docencia, habiendo sido profesora invitada, entre otras, en la Columbia University de Nueva York (1999), en la l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (2001-2002), en la Harvard University Graduate School of Design (2003) o en la Academia di Architettura di Mendrisio, en Suiza (2005-2006).

Carme Pinós studied at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura in Barcelona graduating with an honour degree in 1979. From 1982 to 1991 she created a studio in partnership with Enric Miralles in Barcelona. Among other projects she carried out during this period were the Cemetery Park in Igualada, the Archery Installations for the Olympic Games of 1992 and the La Llauna School. Together with Enric Miralles she won several awards: the Fad prize for the La Llauna School and for the Igualada Cemetery, the City of Barcelona prize for the Archery Installations.

She created her own studio in 1991, completing construction of several projects initiated in her previous studio, among them, the Social Centre and Conference Hall in Hostalets de Balanyà, the Social Centre of the Mina and the Morella Boarding School. Among other projects she has carried out numerous projects in Spain, Florence and Mexico.

Her work and projects have been exhibited in several galleries, museums, schools and universities. Recently the model of the Torre Cube has been acquired for the permanent collection of the Moma.

Her work has been published in several national and international magazines, among them a monograph of Actar publishing in 1998 and another in the Monacelli Press in 2004.

Her work has been recognised by prizes and mentions, outstanding of which are the Premio Nacional de Arquitectura of the Consejo Superior de los Arquitectos de España in 1995 for the Morella Boarding School, the Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana prize in 2001 for the Juan Aparicio Promenade in Torrevieja and the Colegio de Arquitectos de Cataluña Arqcatmon prize in 2005 for the Torre Cube in Guadalajara.

She has shared her activity as an architect with teaching, having been invited professor at, among others, Columbia University in New York (1999), the Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (2001-2002), Harvard University Graduate School of Design (2003) or the Academia di Architettura di Mendrisio in Switzerland (2005, 2006).

Samuel Arriola Clemenz recibe en 1997 el título de arquitecto por la universidad ITESO en su ciudad natal Guadalajara, México. Posteriormente, es maestro por la universidad UPC en Barcelona en 1999 y desde ese año hasta la fecha ha colaborado activamente en el Estudio de Carme Pinós. Ha obtenido el primer premio European 7 en la ciudad de Burgos, España, y recientemente en el concurso de viviendas y parque Abitare a Milano en Italia

Samuel Arriola Clemenz graduated as an Architect in 1997 from ITESO University in his native city of Guadalajara, Mexico. Subsequently he obtained a Masters Degree at the Polytechnic University of Catalonia in Barcelona, Spain in 1999 and since that date he has been actively involved in projects at the Carme Pinos Studio. He obtained first prize in the European 7 for his work in the city of Burgos, Spain and recently in the Living in Milan homes and park competition in Italy.



ESCENARIOS PARA LA REGIÓN una visión de la industria del diseño en Latinoamérica y sus desafíos a la educación

[REGIONAL SCENARIOS - A VISION FOR THE DESIGN INDUSTRY IN LATIN AMERICA AND ITS CHALLENGES TO EDUCATION]

resumen_ Cuando comenzó la educación sistemática del diseño en Latinoamérica –a finales de los años cincuenta en Brasil y México, y a mediados de los sesenta en el resto de la región- su enfoque formativo fue más bien experimental: una suerte de “curiosidad académica” desconectada de la realidad económica, productiva y empresarial. Esa situación, en muchos casos, se mantiene hasta hoy. La adecuada integración y desarrollo de la región en una sociedad y economía cada vez más globalizada, depende fuertemente de la educación en todos los ámbitos y campos. Por esto, la calidad de los sistemas educacionales se ha constituido en un factor determinante para el desarrollo económico y social y para la competitividad de las economías. Lo anterior, se constituye en una excelente oportunidad, para reformular el actual paradigma educativo basado en la oferta, a otro modelo centrado en la demanda, donde el Diseño como disciplina se transforme en uno de los ejes para el crecimiento de Chile y la región, trabajando escenarios y propuestas concretas en base a contextos bien definidos e identificados.

palabras clave_ Diseño | Educación | Competitividad

abstract_ When the systematic education of design began in Latin America, which occurred first towards the end of the 1950s in Brazil and Mexico and then in the mid-1960s in the rest of the region, its basic focus of the movement was rather experimental. It was a type of “academic curiosity”, disconnected from the economic, productive, and corporate reality. That situation, in many cases, continues to this day. The integration and development of the region into a society that is increasingly globalized, both socially and economically, depends heavily on education in all fields. For this reason, the quality of the educational system is a determining factor for economic and social development, as well as for economic competition. This point provides a perfect opportunity to replace the current educational paradigm, which is based on supply, with one that is based on demand. In this new paradigm, Design, as a discipline, is transformed into an axis for growth in Chile and throughout the region, working through scenarios and concrete proposals based on well-defined and identified contexts.

keywords_ Design, Education, Competitivity

Para la industria de la educación este escenario plantea ventajas y desafíos. De acuerdo con el “Global Competitiveness Report” del World Economic Forum –uno de los informes de competitividad más relevantes a nivel mundial que evalúa factores como calidad del ambiente macroeconómico, innovación, recursos humanos, educación y capacidad tecnológica– la mayoría de las economías latinoamericanas se ubican en posiciones muy bajas en el concierto internacional.

Es importante mencionar que Latinoamérica no es una región uniforme y las brechas entre sus países también están aumentando. Mientras que en los ocho países con el PIB más alto (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, República Dominicana y Uruguay), el ingreso per cápita aumentó en los últimos años cerca del 2% anual, en los ocho con el PIB más bajo, la tasa de crecimiento anual fue apenas 0,7%.

En el campo de competitividad solamente Chile y Brasil están por encima de la media. En la última década, varios de nuestros países e instituciones han establecido e implementado diversas estrategias políticas, económicas, educacionales, productivas, empresariales y tecnológicas para intentar resolver los déficit en esta materia. No obstante, el esfuerzo indicado, la educación en sus distintos campos y niveles está creciendo más lentamente que otras regiones del mundo, como por ejemplo, Asia.

Como un ejemplo de este proceso en Chile, en 1993 estuvimos trabajando con Yrjö Wiherheimo, destacado diseñador finlandés y profesor de la Universidad de Arte y Diseño UIAH de Helsinki, Finlandia, para definir lo que en su momento representó la estructura genérica de las carreras

de Diseño para DuocUC. Una de nuestras preguntas frente a los escenarios descritos, fue: ¿Cómo integrar en un plan de estudio distintas gamas del saber que deberían en los egresados, guiar competentemente acciones futuras y responder a los desafíos en ámbitos laborales exigentes y cambiantes?

Por gamas del saber, nos referíamos al saber entendido como “conocimiento e información”; el saber hacer por “habilidades y destrezas motoras e intelectuales”; y el saber ser, “actitudes”. El esquema del profesor Wiherheimo fue muy claro y atractivo respecto del ordenamiento de los distintos componentes para las carreras de la Escuela de Diseño DuocUC. En esa época la matrícula total de Diseño DuocUC era cercana a los 950 alumnos.

Otro hito importante en la Educación de Diseño en Chile fue el Proyecto FONDEF D99I 1038 “Educación del Diseño basada en Competencias: un Aporte a la Competitividad” 1999-2002. Como información referencial, al comienzo de este proyecto la matrícula total de Diseño en el país superaba los 10.500 alumnos y la Escuela de Diseño DuocUC tenía 2.280 estudiantes distribuidos en sus diferentes carreras. En el año 2002, cuando concluyó el proyecto, la situación era la siguiente: matrícula total país 13.180 y en DuocUC 3.000 alumnos, respectivamente.

De acuerdo a cifras del Ministerio de Educación, en la actualidad existe una gran demanda por esta área, la matrícula total de Diseño del año 2006 se estima que bordea los 18.000 estudiantes, que se distribuyen en carreras y/o programas con duraciones que van desde los 4 a más 10 de semestres, desde nivel técnico a nivel universitario, donde la diversidad y calidad

resumen_ Por más de una década, las calles de Santiago se tiñeron de un centellante color amarillo. La proliferación incesante de números de tres dígitos, exóticos nombres, dedicatorias de amor, improvisados altares religiosos, cripticos mensajes, luces de cabaret, peluches colgantes, focos rotos y topones estructuraron un rudimentario ecosistema que con los años se transformó en un objeto de culto irrefutable. Entre el desorden permanente, la pedestre decoración o la calidez del chofer y sus pasajeros, las Micros se ganaron un espacio dentro del inconsciente colectivo nacional. Hijas ilegítimas de una discreta tecnología y fanatismos diversos; posiblemente sin proponérselo, fueron el símbolo que mejor encarnó la trastienda sociocultural post-dictadura: una sumatoria de buenas intenciones amarradas con alambre. Amadas y odiadas por partes iguales hoy se despiden de las calles de Santiago y de nuestras vidas.

palabras clave_ Buses Urbanos | Transporte público | Diseño Vernáculo.

abstract_ For more than a decade, the streets of Santiago were dyed the bright yellow color of the buses that owned them. The incessant three-digit numbers passing by, exotic bus names, messages of love, improvised religious altars, cryptic messages of graffiti, flashing lights and disco balls, hanging teddy bears, and broken taillights created a rudimentary ecosystem that, through the years, became an irrefutable cult object. Amidst the permanent mess, pedestrian decoration and the warmth of the driver and his passengers, the Micros, as the busses are known, earned their place within Chile's collective subconscious. These illegitimate lovechildren of a discreet technology and a variety of different fanaticisms became the symbol that best embodied the socio-cultural back office of post-Pinochet Chile: a basket of good intentions tied together with wire. Equally loved and despised by Chileans, the Micros have driven their last loop through Santiago and through our lives.

keywords_ Urban Bus | Public transportation | Vernacular design.

Se Hacían Viajes Espaciales.

Corría la primera mitad de los años 90 cuando; probablemente sin siquiera imaginárselo, nuestra ciudad y millones de capitalinos, nos disponíamos a enfrentar –literalmente– uno de los cambios más radicales en nuestra vida cotidiana. La irrupción de las micros. Un nuevo sistema de transporte público conciliado entre el Gobierno y privados, que venía de la mano de grandes pretensiones y promesas altamente seductoras para cualquier ciudadano medio: orden, seguridad, limpieza y cuidado por el medioambiente. Una oferta inigualable. Había llegado entonces el minuto de despedirse de los cacharrientos y multicolores buses fueran liebres, chapulines o pullmans que hasta esas fechas nos conectaban con el resto de Santiago. La inexorable y silenciosa desaparición de recorridos clásicos como Matadero-Palma, Ovalle-Negrete o Intercomunal 30 a partir del año 93, dio paso a una nueva generación de buses cuyo común denominador sería el color amarillo y que –en un aparente guiño modernizador– dejarían de lado los nombres de fantasía y harían énfasis en la numeración de cada línea. Surgía así una nueva nomenclatura, algo más técnica –pero no menos arbitraria– que nos llevaría a hablar de la 427, la 355 o la siempre populosa 100.

Con el pasar de los primeros meses empezaríamos a distinguir lo que ya se articulaba como un nuevo lenguaje visual dentro del transporte público y que durante más de diez años se transformaría. Es quizá el cartel micrero uno de sus principales referentes. Asumido como una evolución natural del sistema de carteles antiguo, que a modo de improvisada –pero no menos efectiva– infografía, que destacaba el número y el nick del recorrido (en tipografías negras sobre

una franja amarilla), más abajo los nombres de las principales arterias por las que circulaba el bus (en colores negro y rojo) y algunas licencias gráficas como destacar el número de algún paradero, pequeños íconos (cruces para cementerios, por ejemplo) o la firma del rotulista. Dichos carteles podían estar manufacturados sobre acrílico o madera ligera, dependiendo de su uso, ya que generalmente los primeros iban en la parte delantera de la máquina sobre una caja de madera retroiluminada (óptima para la visión nocturna) y los segundos en el costado derecho de la máquina, afirmados en la ventana que da hacia la acera. Estos últimos podían ser pintados por ambos lados de tal manera de comunicar la ruta de ida y vuelta del bus. No fueron pocas las veces en que al subirnos a nuestro recorrido habitual un tanto extrañados, advertimos al chofer de algún cartel equivocado o invertido, para que rápidamente –y tras alguna contorsión imposible– nuestro piloto pusiera las cosas en orden.

Otro de los elementos más característicos dentro del imaginario visual de las micros era el basto despliegue decorativo, tanto en el exterior, como en el interior de cada uno. Desconcertante resultaba en ocasiones encontrarse con la más delirante constelación de ornamentos en la cabina del conductor. Flotaban casi siempre inalterables ahí las flores de plástico, las banderillas tricolores o del equipo de fútbol, un par de CD pegados en el parabrisas (dice el mito urbano que estos discos permitían despistar los controles policíacos), la palanca de cambios con algún crustáceo prisionero en ámbar y un interminable arsenal de autoadhesivos (dibujos animados de ayer y hoy, parajes de alguna ciudad del país encapsulados gráficamente en su propio nombre, estrellas de material fluorescente, etc.).





Imaginería Visual en buses públicos chilenos

Destacaban también los peluches colgantes (los inolvidables gorilas gruñones o algún osito con panza u orejas con forma de corazón) y juguetes de todo tipo (incomprensibles resortes con gradientes de colores fluor, perros que movían la cabeza al ritmo del viaje, sólo por nombrar los más clásicos). Completa el cuadro la amplia gama de mensajes escritos. Desde un cándido “papito no corras”, pasando por el místico “se hacen viajes espaciales” o las más desafortunadas dedicatorias amorosas —es sabido que los choferes gozan de una agitada vida sentimental— hasta llegar a las plegarias religiosas del tipo “El Señor es mi copiloto” o “Jesús, guía mi viaje”. Vale la pena detenerse en el omnipotente despliegue de imaginería religiosa, que en ocasiones rallaba en los límites del fanatismo. De vez en cuando era posible encontrarse verdaderos mini-altares destinados a la glorificación, con imágenes de yeso, luces focalizadas y todas las personalidades divinas imaginables (clásicos como Jesús, la Virgen del Carmen; los taquilleros Padre Pío y San Expedito o los locales Teresita de los Andes o Padre Hurtado) en distintas situaciones (Jesús probablemente sea el más versátil: en medio de la pasión, crucificado, resucitado o en algún jardín en medio de osos pandas y leones).

En cuanto a la visualidad exterior, lo primero que llamaba la atención era la amplia gama de amarillos que se podían distinguir. Algunos más anaranjados otros más verdosos, algunos más pálidos y otros más fulgurantes, la paleta de tonos e intensidades era casi infinita. Seguía la misma línea en cuanto a disparidad y personalización, el diseño tipográfico de los tres dígitos que se adosaban en el costado derecho del bus. Podían identificarse caracteres casi helvéticos, eminentemente góticos o verdaderos monumentos display junto a sus consiguientes variaciones itálicas, condensadas, sombreadas, outline o segmentadas. En la mayoría de los casos estos números iban pintados en riguroso negro, pero no era difícil toparse con algún blanco, rojo o plateado disidente. Tema aparte resultaban los apodosos con que eran bautizados los buses, ubicados generalmente en la parte trasera de la máquina, estos nombres artísticos tenían distintas inspiraciones. Estaban las dinastías al estilo de “La Bacana” o “El Ebrio”, pequeñas flotas que —al igual que las familias reales— distinguían a sus vástagos con números. También estaban los sobrenombres que aludían directamente a la personalidad de sus choferes: algunos francamente intimidantes (“El Ex Presidiario” o “Tu Peor Pesadilla”); otros de corte más bien místico (“El Señor de los Caminos” o “El Legendario 109”) y los más contingentes (“Los Papitos del



Flow” o “El Cambollano Premium”). Entran en este apartado los siempre presentes nombres de hijos, esposas y amantes. Como complemento al diseño tipográfico exterior no podemos dejar de lado la producción de ilustraciones (con Disney y Warner Bros. a la cabeza, seguidos muy de cerca por El Ché Guevara), señaléticas (enigmáticas flechas o estrafalarias escaleras mecánicas que indicaban la subida y la bajada del bus) y signos derechamente ornamentales (hileras de caballos, perfiles de mujeres desnudas, estrellas, hojas de marihuana, guirnaldas y otras formas orgánicas).

Es preciso señalar que toda esta imaginería era producto de la propia creatividad de los choferes y el trabajo cómplice de distintos productores gráficos; artesanos autodidactas en su mayoría, que de manera casi inadvertida y anónima dieron forma e identidad a nuestros denostados buses urbanos. Herederos de tradiciones familiares algunos, aprendices de viejos maestros otros, todos compartían el hecho de haber cultivado el oficio a partir de una aguda observación y la práctica constante. Resulta alucinante, por ejemplo, apreciar su evolución formal con el pasar de los años y cómo algunos de ellos lograron crear reconocidos estilos, desarrollando familias tipográficas, sistemas de signos e ilustraciones que a la vista de un ojo entrenado, no dejaban de sorprender por su elocuencia, potencia, humor y simpleza. En términos de medios y técnica podemos distinguir a los maestros rotulistas de la vieja escuela, que generaban su trabajo íntegramente a partir del trabajo manual (dibujo y color con pinceles, brochas y plantillas) y a quienes integraron tecnologías intermedias como el plotter de corte a sus diseños. Nombres como Cadena, Salva, Pajarito o Zenén probablemente no aparezcan en ningún anuario de diseño impreso en papel couché, sin embargo a punta de imaginación y talento lograron configurar un pequeño escuadrón de diseñadores de lo cotidiano que le cambió la cara a nuestra ciudad.

Sin lugar a dudas que tras años de asimilación y legitimación de este auténtico fenómeno social, hoy resulta de una arrogancia estéril poner en duda su carácter de auténtico ícono pop local. Sobre todo si consideramos que el culto a la Micro ha servido de inspiración para diversos proyectos ligados al arte, el diseño, la arquitectura y la publicidad. Parte de esa estela indómita puede rastrearse en la obra de los artistas Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas, la exposición internacional The Chilean Connection (1), el diseño de tipografías como 355 y Solo Buses (2), el afiche de la Bienal de Arquitectura del año 2004 y en distintos comerciales de TV. El espíritu micrero



pudo rastrearse también en algunos números de la ya legendaria revista Fibra y en el trabajo de colectivos de diseño criollo como NoSanto y Sindicato de la Imagen. Tal como lo sugiere Pedro Álvarez (3), todo el interés que genera nuestra cultura popular —y particularmente el diseño vernáculo— en las nuevas generaciones de diseñadores nacionales quizá tenga relación con la búsqueda de referentes alejados de circuitos oficiales y los clásicos centros de producción y consumo como Estados Unidos, Europa y Japón, asumiendo “lo popular” como un híbrido donde lo local y lo global transitan por zonas cada vez menos definidas. Experiencias como las desarrolladas por la comunidad virtual Buses Urbanos Chile, la editorial argentina La Marca y su Libro de los Colectivos, el trabajo del portal de diseño colombiano Popular de Lujo, o publicaciones que abordan tópicos similares en India, África y Medio Oriente no son más que un elocuente testimonio de un sentimiento generalizado: masticar lo que nos rodea y escupirle al primer mundo un diseño que jamás imaginaron (4).

Generar iniciativas de investigación, documentación, puesta en valor y difusión de este tipo de fenómenos deben ir orientadas a una verdadera exploración de contenidos. [#8o](#)

Manuel Córdova Manzor Diseñador Gráfico de la Universidad de Chile, durante los últimos años ha desarrollado y colaborado en múltiples proyectos de diseño y gestión cultural dentro y fuera de Chile. Actualmente se desempeña como coordinador del área de extensión y medios de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y coordinador emérito de la Junta Editorial de las Comunas Unidas, pequeño estudio independiente que gestiona y desarrolla proyectos de diseño patrimonial y experimental. Es autor de los libros Modesto Estupendo (nominado al premio Altazor 2006) y Micros, el Final del Recorrido.

Degree in Graphic Design from the University of Chile. In recent years, he has developed and collaborated on numerous projects of design and cultural management in Chile and abroad. He currently works as the coordinator of the Media and Outreach Center at the Diego Portales University's School of Design, and is the chairman emeritus of the Editorial Board of Comunas Unidas, a small independent think-tank that develops and manages experimental and heritage design projects. He is the author of Stupendous Modesty (nominated for the 2006 Altazor prize) and Micros, the End of the Route.

> CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. The Chilean Connection, Exposición organizada por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile que formó parte del Any del Disseny, Barcelona 2003.
2. Tipografías diseñadas por Tono Rojas, parte del catálogo de www.tipografia.cl.
3. Álvarez, Pedro. Historia del Diseño Gráfico en Chile, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Diseño, 2004. Págs. 158-159.
4. Vásquez, Miguel - MASA. Latino, América Gráfica. Caracas-Berlín, Die Gestalten Verlag, 2002. Pág. 9.

BIENAL DE TIPOGRAFÍA LETRAS LATINAS: UNA OPORTUNIDAD PARA EL DESARROLLO DE UN PENSAMIENTO PROPIO

[THE TYPOGRAPHY BIENNIAL OF LATIN LETTERS: AN OPPORTUNITY FOR THE DEVELOPMENT OF INDEPENDENT THOUGHT ON DESIGN]



Javier Quintana seleccionado en la categoría Títulos con la tipografía Botota

resumen_ La tipografía, entendida como el diseño o edición de caracteres para la reproducción, se encuentra saliendo de una etapa inicial en nuestro contexto, de la mano de los cambios tecnológicos que han convertido a cada operador de teclados en un eventual tipógrafo. Durante mayo y junio se desarrolla en Santiago la Segunda Bienal de Tipografía “Letras Latinas 2006”. Pero ¿Cuáles son las implicancias de este evento? Este artículo aborda éstas y otras interrogantes y busca generar reflexión sobre el rol verdadero de la disciplina tipográfica para los desafíos del diseño actual en Chile y Latinoamérica.

palabras clave_ tipografía | identidad | diseño gráfico | Latinoamérica

INTRODUCCIÓN_ Durante mayo se llevó a cabo la muestra de la Segunda Bienal de Tipografía “Letras Latinas 2006”, evento que constituye una vista al estado del diseño tipográfico en la región. ¿Cómo es una Bienal de Tipografía?, cómo es que un grupo entusiasta de personas –estudiantes, académicos y profesionales– se reúnen en torno a esta actividad que desde fuera parece ser específica. A través de este artículo se intenta entregar una impresión sobre el desarrollo de esta disciplina en nuestro contexto, y de paso iluminar criterios sobre algunas de las proyecciones que a juicio del autor, debe asumir la tipografía para el desarrollo del diseño nacional y regional, tal como fue expresado en instancias como charlas o mesas redondas durante la Bienal en Santiago. De este modo, utilizar los recursos tipográficos como un agente catalizador de la identidad, la proyección de un pensamiento propio y la cristalización de una visualidad, que permita situarse en los circuitos internacionales con un discurso real y adecuado a nuestra realidad.

EL ESTADO DE LA TIPOGRAFÍA EN CHILE, PASADO Y PRESENTE_ Históricamente, la tipografía en Chile estuvo vinculada de manera instrumental con el comercio y la industria. Esta situación, propia de una economía colonial, hizo que en nuestro país como en el resto de Latinoamérica, los modelos tipográficos fuesen los mismos utilizados en Europa o Norteamérica. Luego el modelo tecnológico se replicó durante todo el siglo XX, de la mano de las tecnologías de imprenta disponibles. Con el caso de tipógrafos como el polaco-español Mauricio Amster se produjo un referente que cambió el panorama, aunque no generó una escuela relevante en el tiempo. Luego la excepción del trabajo de los Larrea en los ‘70 constituyó una interesante síntesis entre las influencias foráneas y un diseño que optimizaba

presupuestos restringidos, con un fuerte factor identitario, que hoy es reconocible en el trabajo de los actuales tipógrafos (1).

El gran cambio se produjo mediante la irrupción de las herramientas digitales a fines de los ‘90, sumado a la posibilidad de desarrollar fuentes tipográficas en este mismo medio, las que asumirán primero de manera experimental y luego como intención declarada la “identidad propia”.

(caso logo Quila + TCL Llanquihue, o tipos urbanos populares).

El desarrollo reciente de nuevos tipos ha promovido la aparición progresiva de proyectos tipográficos que se han ganado el reconocimiento internacional.

EL ROL DEL DET_ En 2002, al alero de la Escuela de Diseño UC, surge el Departamento de Estudios Tipográficos (DET). Se trata del encuentro de tipógrafos independientes y sus proyectos o inquietudes, que se unen para desarrollar un programa de estudios que aborda una carencia en el currículum de los diseñadores. Así el Diploma en Tipografía “Diseño de Fuentes Digitales” resulta ser un éxito de convocatoria en sus dos versiones, y cobija entre sus actividades la visita de destacados invitados internacionales, quienes aportaron su experiencia y visiones al desarrollo de una perspectiva propia de la tipografía y la inclusión de ésta en lo profesional (2). El DET coordinó la sede Santiago de la Bienal Letras Latinas en 2004, actividad que se llevó a cabo en el Centro de Extensión UC, y que contó con una gran asistencia y una serie de actividades paralelas.

Hoy, aunque la consagración de la disciplina



Selección de trabajos por el jurado de la Bienal en la ciudad de Sao Paulo, Brasil.

abstract_ Typography, understood as the design or edition of characters for reproduction is emerging from an initial stage in our context, along with the technological changes that have turned every keyboard operator into a potential typographer. During May and June, the Second Biennial of Typography “Latin Letters 2006” took place in Santiago. What are the implications of this event? This article looks at this and other questions and seeks to stimulate reflection on the real role of the typography discipline in the current design challenges in Chile and Latin America.

keywords_ typography | identity | graphic design | Latin America

tipográfica en Chile es una clara herencia de sus actividades –cuatro de los seleccionados nacionales en la Bienal 2006 han sido alumnos o profesores del DET–, la presencia del Departamento como institución es incierta. Sus miembros desarrollan actividades paralelas en el ámbito profesional y académico, siempre con la idea de reiniciar nuevamente el programa. Aunque se espera retomar este importante programa de especialización en el mediano plazo, esto depende mucho de distintas situaciones por resolver.

PENSAMIENTO TIPOGRÁFICO: EL IMPULSO ACADÉMICO RECIENTE A LA DISCIPLINA_ La presencia en Chile de maestros extranjeros representa una herencia visible que sin embargo no deja huella en la academia ni constituye una escuela profesional. Esto es, no se cristaliza una formación tipográfica que continúe la potencia de su originador. A lo más se canalizan inquietudes experimentales o muy limitadas por la tecnología. Con la aparición del computador surgen proyectos personales e independientes, los que en seguida influyen en el desarrollo de nuevos rumbos para el diseño local.

Paralelamente en distintas instituciones académicas o como iniciativa personal en medios electrónicos, comienzan a surgir diversas instancias de formación y discusión, que lentamente logran barrer con visiones especulativas, experimentales o meramente expresivas que se encuentran muy arraigadas –y que aún persisten–. De la mano de esta visión traspasada a los diseñadores y una toma real del peso que significa la tipografía como disciplina fundante del diseño, surgen proyectos que abordan estudios sobre identidad, legibilidad y uso adecuado del recurso tipográfico, en función de necesidades comunicacionales. Uno

de los casos más significativos es justamente el programa de Diseño de la Universidad Diego Portales, donde la enseñanza de la tipografía ha sido un factor claro de diferenciación para sus docentes, estudiantes y egresados desde su fundación.

Asimismo, desde el ámbito latinoamericano, es decisiva la influencia de pioneros como Rubén Fontana y su cátedra en la Universidad de Buenos Aires, Argentina; plasmada como experiencia en el libro “Pensamiento Tipográfico” (EDICIAL, 1992). Otros, referentes tan importantes como la revista tpG, catalizadora de encuentros como la misma Bienal Letras Latinas o tpG Buenos Aires el 2001, primeras instancias de encuentro entre los incipientes tipógrafos del sur del mundo y consagrados maestros internacionales como Matthew Carter o Lu(cas) de Groot (3).

De estas instancias de encuentro, situación que ocurre paralelamente en países como Brasil o México, ha surgido un conocimiento compartido –plasmado en contactos e influencias muy interesantes–, que han permitido conocer el trabajo de destacados académicos y diseñadores de la región, como Alejandro Lo Celso, Pablo Cosgaya, Gabriel Martínez Meave, Luciano Cardinali o Alejandro Paul. A su vez exponer a talentos nacionales como Francisco Gálvez, Luciano Vergara o Miguel Hernández.

EL EVENTO: ¿QUÉ ES LA BIENAL LETRAS LATINAS?_ Para entender la Bienal y su creciente importancia, debemos recurrir primero al trabajo desarrollado por el equipo de tpG|tipoGráfica en Buenos Aires, quienes desarrollan la coordinación a nivel regional de todas las sedes, convocan a los participantes y difunden la actividad a través de la revista. Esto sumado a la comunidad

congregada en torno a sitios como letraslatinas.com y a los participantes locales que organizan actividades propias, se cumple el objetivo fundamental de “congregar y verificar la situación del diseño tipográfico en la región”. La participación es abierta a los alfabetos diseñados en Latinoamérica. Su exhibición es simultánea, según un calendario y las condiciones que establece cada sede en función de las salas de exposición, y que en esta segunda versión fueron Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Lima, Montevideo, Santiago, São Paulo y Veracruz.

La Bienal recibe proyectos tipográficos terminados o en desarrollo, los que son recepcionados en Buenos Aires y luego seleccionados por el jurado compuesto por un miembro de cada sede. Este proceso se llevó a cabo en São Paulo, durante los primeros días de abril de este año.

Como integrante del jurado para la selección de los 70 trabajos expuestos, se trató de una actividad intensa, donde se conversó largamente sobre los 427 proyectos recibidos, tratando de establecer si las categorizaciones eran las adecuadas, luego seleccionando cada trabajo en función de su calidad formal, su aporte como exploración personal, y su elaboración como espécimen tipográfico.

En São Paulo se dio la oportunidad de enfrentar la posición de ocho jurados de países con tradiciones disímiles, pero una historia común y referencias culturales compartidas, tal vez la más presente: el idioma. Como experiencia personal, es interesante mencionar de modo general, cómo un trabajo o inquietudes experimentales se acercan mucho en lugares que parecen distantes. El hecho de constatar la presencia de colegas

Tosca

Rock Pesado hecho alfabeto

¡UNO, DOS, ULTRAVIOLENTO!

Con ustedes una tipografía con actitud rockera para títulos y subtítulos. Con ella puedes escribir palabras como: POTENCIA, DISTORSIÓN Y FUERZA.

Ya se vienen las variantes de peso

Aa	Be	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii
Jj	Kk	Ll	Mm	Nn	Ññ	Oo	Pp	Qq
Rr	Ss	Tt	Uu	Vv	Ww	Xx	Yy	Zz
¿?	¡!	()	12345676890*	TIPO EN PROCESO				

Jovencillo rockero empozoñado de whisky que mal punteo tocas.

LET THERE BE TYPE

TOSCA es una tipografía diseñada por Cristián González Sáiz en enero de 2004. cristian@stran.cl

Cristián González | Tosca | Categoría Títulos



Daniel Hernández | stgotic | Categoría Pantalla

9 mayo 2006:
¡A CONFIRMAR
LA TIPOGRAFÍA
EN LA REGIÓN!

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

1234567890

abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz

[¿¡\$!/?/↑☺☻]



Eduardo Castillo | BEC | Categoría Títulos

latinoamericanos con otras preocupaciones, ver cómo la disciplina se hace más relevante, más aún en países que anteriormente tenían menor presencia —el caso de las fuentes experimentales de Venezuela y Brasil es notable—, y un factor de integración en torno a las preocupaciones que enfrentamos en cada país, permite conocer de primera fuente el panorama del diseño gráfico en la región, en este sentido la selección de tipografías de texto como ‘Tuhun’ de México o ‘Botija’ y ‘Average’ de Argentina son también muy destacables.)

En el plano de la muestra, es interesante constatar cómo el ‘evento Bienal’ además de la presencia como exposición, abre las puertas a otras instancias o canales de difusión propios de la vida contemporánea, como los blogs de diseño o la interesante iniciativa de registrar sus intervenciones a través de galerías fotográficas o podcasts.

Esto habla de la complejidad que transmite la disciplina y la oportunidad siempre latente de aprender de experiencias de diseño tipográfico; tal como señala Juan Pablo de Gregorio, profesor del workshop ‘Ligaduras’: “una tipografía nunca está terminada 100%, siempre quedan “detallitos de los detallitos”.

NOTAS SOBRE LA BIENAL EN SANTIAGO _En lo que respecta a nuestra sede, si bien el número de envíos y trabajos seleccionados disminuyó en esta segunda versión respecto a la de 2004, ello no representó una baja en la calidad del trabajo tipográfico nacional. Al contrario, los seis trabajos presentes en la muestra dan cuenta de cómo los nuevos tipógrafos nacionales están abordando sus proyectos: con rigor profesional y una visión que es en sí misma, un aporte concreto al

desarrollo del diseño en Chile.

Dentro del evento, la masiva participación de los asistentes a la primera versión organizada por el DET de la Escuela de Diseño PUC, y a ésta desarrollada por la Escuela de Diseño UDP, nos muestran que el tema es relevante en la formación de nuestros comunicadores visuales, y que está fuertemente conectado con otras disciplinas que no sólo son artes proyectuales. Se requieren y demandan conocimientos tipográficos avanzados —y urgentes— en ámbitos como la gráfica corporativa, de información, la educación, la visualización de datos complejos en áreas como la geografía o el periodismo visual.

En una serie de instancias de debate y discusión, fue en la mesa redonda llevada a cabo en el auditorio FAAD-UDP el 15 de mayo, donde la conversación se dirigió temas más allá de las formas o los estilos, con preguntas tan trascendentes como por qué en nuestro país tiene tan poca relevancia la formación tipográfica. Tal como se intentó responder, un problema central es que las razones se encuentran fuera del ámbito de estos encuentros, lo cual no deja de ser sintomático en relación al estado formativo de nuestros diseñadores y las competencias que manejan profesionalmente. En palabras de uno de los asistentes a los foros de la Bienal: “...una gran mesa redonda, con preguntas que dan para comentar por varias semanas...” (Rodrigo Vischer, citado en el blog colormagenta.cl).

Otras experiencias como las charlas durante la muestra, permitieron mostrar además orientaciones profesionales o inquietudes no tradicionales, como “Tipografía en movimiento” de Moisés Arancibia o los aspectos legales abordados por Miguel Hernández y Jko Contreras

en “Licencias para Tipografía”.

El tenor de estas intervenciones tiene que ver con la capacidad que medios como la Bienal, o sitios web como ‘det.cl’ o el blog ‘Letritas’, nos muestran la importancia que la tipografía tiene como disciplina fundacional del diseño y como canal de difusión para la comunidad regional. Es una posibilidad real de influir en el pensamiento de quienes demandan y quienes hacen diseño. Algo de lo que se conversó permanentemente durante las instancias de debate de la Bienal, respecto a problemas o situaciones que la tipografía como recurso justamente ayuda a abordar de modo verificable: identidad como diferenciación, comprensión efectiva de los mensajes visuales, uso del texto en diversos soportes (papel o pantalla). Sobre el real valor de las marcas, como mostraron Cristián González y Manuel Figueroa, un caso para ilustrar es “Chile sorprende siempre”, campaña de imagen visual para el exterior. Un claro ejemplo de cómo es posible proyectar una imagen ambigua o confusa, con un diseño tipográfico no resuelto.

DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES PARA LA BIENAL LETRAS LATINAS

1. Mantener el rol unitario de la Bienal en pos de una comunidad abierta, independiente de los intereses propios de cada centro académico, manteniendo una organización conjunta y generando alianzas entre escuelas o centros de diseño. En este sentido, es recomendable una mayor presencia o contacto con instituciones gremiales, que faciliten el nexo entre las inquietudes académicas y las necesidades profesionales.
2. Aprovechar la convocatoria que genera el evento. Canalizarlo a través de otras iniciativas similares, como workshops permanentes o de mayor duración, o la realización de cursos de



Luciano Vergara | Revolución | Categoría Títulos

especialización, seminarios o instancias de discusión sobre la disciplina.

3. Vincular a otras disciplinas con las actividades y temas generados desde la Bienal. Se trata de iniciativas que sedes como Buenos Aires integran ya de modo importante, a través de presentaciones y mesas de debate como “La tipografía y el diseño de información: un caso específico para informaciones médicas”, o “Alfabetización en niños pequeños”.

4. Asumir que la organización de la muestra es una inversión que implica costos importantes, en producción y en los recursos humanos destinados. Hay mucho trabajo de gestión detrás de la exposición y la gestión de las charlas y workshops.

PROYECTANDO NUESTRO PAPEL DESDE LA BIENAL_ El rol del diseño en la industria puede lograr un mayor reconocimiento si está considerada la comunicación visual como parte del proceso de proyecto; una mayor y mejor demanda de diseño requiere del factor tipográfico. Si se incorpora siempre al final de la línea de producción, los diseñadores gráficos seguirán siendo estilistas de la imagen, resolviendo encargos en base a tendencias, sin intervenir en los contenidos, o perdiendo la oportunidad de hacer una real diferencia con un manejo adecuado de los recursos; condición definida por Figueroa y González en su charla “Tipos de logotipos” como “un factor real de diferenciación en el mercado”, donde quien evalúa el diseño –el cliente–, “puede reconocer una especialización” concreta y medible.

Y no se trata sólo de diseñar fuentes chilenas o mexicanas, sino trabajar en torno a las ideas que entregan una efectiva identificación y contribuyen a la diferenciación de nuestros



Miguel Hernández | Chile Sans | Categoría Títulos

productos o servicios. En palabras del coordinador de la muestra en Chile Manuel Figueroa “...(entender) la identidad nacional no pasa por utilizar una tipografía realizada por chilenos, sino más bien en cómo somos capaces de reformular o reinterpretar tipografías ya existentes en función de nuestro trabajo”.

Como síntesis de los alcances de este encuentro, como evento y como contenido, cito tres atributos logrados:

- Como evento, un anhelo y logro, con diversidad y calidad de las actividades. Esfuerzo conjunto de los organizadores y las sedes en Latinoamérica, que logran concretar un solo esfuerzo y congregar a una comunidad ávida de aprender.
- Como contenido, la proyección de la disciplina tipográfica en el campo laboral, esto sumado esencialmente a la oportunidad de presentar esta visión a los asistentes a las actividades.
- Como oportunidad, la posibilidad real de ver y discutir temas concretos de la comunicación en el ámbito académico. Ello implica también hacerse cargo de las demandas reales en el mundo profesional. [180](#)

Agradecimientos:

Color magenta (colormagenta.cl), como blog oficial de la Bienal de Tipografía y punto importante de discusión y encuentro. Teletipos.org, por la disponibilidad de diversos materiales de registro de la Bienal. Rubén Fontana y equipo de tpG, por su capacidad de organización y proyección.

Rodrigo Ramírez_ Diseñador gráfico y licenciado en diseño de la Escuela de Arquitectura y Diseño, P. Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

Tipógrafo y diseñador tipográfico. Miembro del colectivo TCL (www.tipografia.cl). Entre sus diseños se encuentran TCL IndoSans, Carmen y el sistema Digna. Forma parte del equipo del Departamento de Estudios Tipográficos (DET) de la Escuela de Diseño UC. Ha participado en la organización de distintas actividades relacionadas, como el Diploma en Tipografía (2002-2003), las visitas internacionales y la organización de la muestra en Santiago de la Bienal “Letras Latinas 2004”.

Fue profesor en DuocUC Viña del Mar, P. Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Tecnológica Metropolitana y Universidad Diego Portales. Hoy escribe artículos y participa en charlas y seminarios, exponiendo sobre diseño tipográfico, diseño de información, y en temas como legibilidad, lectura y tecnología. Su trabajo tipográfico ha sido presentado en diversas exposiciones nacionales. En 2004, fue seleccionado en la muestra oficial de la Bienal de Diseño Gráfico de Brno, en Eslovaquia y en la Bienal Letras Latinas 2004. Asimismo fue el jurado chileno en São Paulo, para la Segunda versión de la Bienal Letras Latinas 2006.

Actualmente trabaja en la Escuela de Diseño de la P. Universidad Católica de Chile, desarrollando proyectos académicos y profesionales, como la gráfica de información para el transporte público de Santiago –TranSantiago–; y el de Concepción –Biovías–. Colabora además con diversos estudios de diseño en proyectos de tipografía, gráfica corporativa y diseño de información.

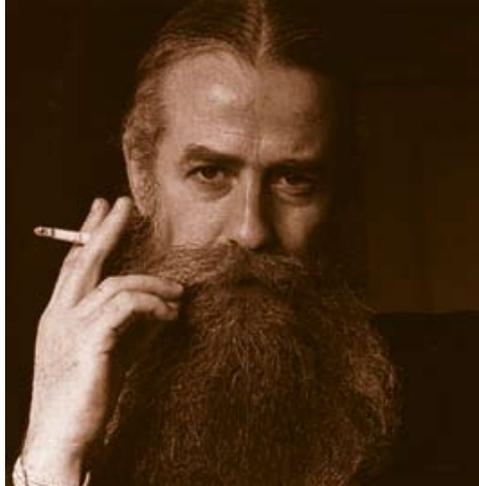
Graphic designer and typographer who has a Degree in design awarded by the Department of Architecture and Design at the Catholic University of Valparaíso, Chile. He is a typographer and typographic designer and is a member of the TCL collective (www.tipografia.cl). Among his designs are IndoSans, Carmen and the Digna system. He is part of the team at the Department of Typographic Studies (DET) at the School of Design and the Catholic University. He has taken part in the organization of various related activities, such as the Diploma in Typography (2002-2003) and the international visits and the organization of the display in Santiago for the Latin Letters Biennial in 2004. He has lectured at DuocUC in Viña del Mar, the Catholic University of Valparaíso, the Metropolitan Technical University and Diego Portales University. Currently he writes articles and participates in talks and seminars, on the theme of typographic design, information design and on themes of legibility, reading and technology. His typographic work has been presented at various national exhibitions. In 2004, he was selected for the official display at the Graphic Design Biennial in Brno, Slovakia, and in the Latin Letters Biennial in 2004. He was the Chilean judge in Sao Paulo for the second edition of the Latin Letters Biennial in 2006. He currently works in the School of Design at the Catholic University of Chile, developing academic and professional projects, such as the information graphics for the new public transport system in Santiago, TranSantiago, and in Concepción, Biovias. He also collaborates in diverse design projects relating to typography, corporate graphics and information.

> CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- Eduardo Castillo y Pedro Alvarez C., Notas sobre la tipografía en Chile, revista tpG N° 58, Buenos Aires, Argentina 2003.
- 2- Pedro Alvarez C., Historia del Diseño Gráfico en Chile. Escuela de Diseño, PUC. Santiago de Chile, abril 2004.
- 3- Rubén Fontana y otros, Pensamiento Tipográfico. Ediciones EDICIAL, Buenos Aires, Argentina, 1996.
- 4- Letras Latinas | Bienal 2004. Alfabetos en perspectiva, revista tpG N° 60, Buenos Aires, Argentina 2004.

FRANCISCO J. SMYTHE Y SU PAISAJE PICTÓRICO

[FRANCISCO J. SMYTHE AND HIS PICTORIAL LANDSCAPE]



Francisco J. Smythe (1952-1968)

resumen_ Una reunión de escritos sobre la obra de este artista plástico chileno, que formó parte activa de la Escena de Avanzada de los setenta y que fuera parte de la Transvanguardia Italiana de los ochenta habitando desde Florencia. Un análisis de su evolución y de su contra evolución, desde la experimentación hasta la vuelta a la pintura. El autor pretende un diario de viaje desde Santiago - Florencia - Santiago bajo la interacción de dos sistemas espaciales: cósmico y local, como una percepción conceptual del mundo.

palabras clave_ escena de avanzada | transvanguardia | arte y sensualidad.

abstract_ A collection of literature about the work of this Chilean visual artist, who was an active part of the neo-avant-garde movement of Chile in the seventies and who was also part of the Italian trans-avant-garde of the eighties while living in Florence. His evolution and subsequent counter-evolution, from an experimental phase to his return to painting, is analyzed. The intention of the author is to present a Santiago-Florence-Santiago travel journal under the interaction of two spatial systems—cosmic and local—as a conceptual perception of the world.

keywords_ Chilean neo-avant-garde movement | Italian trans-avant-garde | art and sensuality.

En la madrugada del 23 de noviembre de 1998 fallece, en Santiago de Chile, el artista Francisco J. Smythe, a la edad de 47 años. La inauguración de su última exposición se realizó dos días después, en la Fundación Telefónica. Trabajó en ella hasta algunas horas antes de que su vida se extinguiera, tras sufrir una larga enfermedad que fue minando su físico pero sin perder esa arrolladora capacidad de crear el mundo mágico que cada una de sus obras encerraba y que no era otra cosa que la alegría de vivir que trajo de Italia, cuando el arte chileno estaba marcado por el dolor de la dictadura militar, con sus torturados, asesinados y desaparecidos; un arte que se pintaba gris y ocre, de profunda tristeza y melancolía.

Smythe había nacido en 1952 en Puerto Montt, estudió con los jesuitas en el colegio San Francisco Javier y se trasladó a Santiago en 1970 para entrar a la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, licenciándose en 1974, ejerciendo allí la docencia hasta 1981. Se instala en Florencia, Italia, frecuentando seminarios y charlas en el Istituto di Storia dell'Arte y en la Escuela de Arquitectura de esa ciudad. Su llegada a Italia en 1978 ya venía con una experiencia compleja de las vivencias de la vida y de la pintura. Como estudiante había sido el más destacado de su generación y como docente dejó huellas profundas en pocos años. Había participado en la Escena de Avanzada en sus comienzos. Pasó a integrar en forma activa la vanguardia que fue prohibida a comienzos del régimen militar, ayudando a reponer ese vacío. Después viaja y se adhiere a la tendencia internacional, pero siempre fue un autónomo, en su constante búsqueda por agrandar su espacio de libertad personal. "El hacer un cuadro o una

escultura es lo que menos me importa; el artista ante todo es un cerebro que opera con diferentes materiales", (1) me decía en una entrevista en 1991 para la revista Diseño. Siempre desmitificó el formato, como una manera de pensar, de conceptualizar, que está relacionada con la posibilidad de crear sin límites. Siempre se habla en su obra de una continuidad; fue su búsqueda, que la hizo como un viaje de aventuras. Se trata de una comunicación con el pensamiento y con el universo. Creía en la relación del hombre con la naturaleza, y en su obra, esa relación se da a través de los símbolos y los signos. Fue creando una especie de alfabeto recogiendo diferentes aspectos de distintas civilizaciones, para crear un lenguaje autónomo y reconocible en cualquier latitud; una iconografía reconocible por cualquier persona. "A qué tribu perteneces tú; a qué tribu pertenezco yo". (2) Él pensaba que todos somos parte de una tribu nómada que pertenece al mundo y sigue un hilo secreto que une a todas las civilizaciones, a la historia y al pensamiento. Y la idea de viajes tiene que ver con su manera de ver las cosas. Como si fuera un cronista, iba recuperando los símbolos.

La década de los ochenta es su vuelta a la pintura. Y de alguna manera es el tripulante de una nave imaginaria que va tomando apuntes de todo lo que ve: colores, secretos, misterios, sensaciones, sugerencias... Con el tiempo su comunicación con el manejo de los símbolos se volvió más desenvuelta.

Mientras los artistas de su generación siguieron caminos distintos, como Dittborn, Leppe y Dávila, con los cuales nunca más tuvo contacto, Smythe



1- Enigma | 1989 2-Enigmático | 1989 3-Trait d'union | 1989



20 años de creatividad | retrospectiva | museo nacional de bellas artes | santiago

se fue integrando cada vez más a la “inteligencia florentina”, a la vida del lugar, a la poesía visual de Eugenio Miccini, conoce y admira la obra de Schifano, que le propone el modelo de la transformación en flagrante pictorialidad de la más variada y general imaginaria contemporánea. La obra de Twombly lo estimula a retomar confianza con la gestualidad directa, inserta en las pulsiones más interiores y cargadas de implicaciones de la memoria, pero fuera de pensamientos descriptivos y de dispersiones en una narratividad demasiado explícita. (3)

Todos factores favorables a la progresiva conquista de una mayor libertad, que ya se veía en el primer tiempo de Smythe con la manipulación gestual y cromática de la fría imagen entregada por la fotografía y la reproducción tipográfica, agregando significado al significado, espesor al espesor. Existe allí toda una tensión entre el documento y la creación. Por eso se hace inevitable la aplicación exclusiva de la pintura, ya no por inclinación formal, sino que para dar cuerpo a una visión más urgente, llena de implicaciones existenciales, de profundidades pasionales, pero también de su propia memoria, de nostalgias de emotividad, con el acto de pintar como acto lleno de júbilo.

Smythe ha llegado a una madura originalidad, que mira al mundo pero que tiene una directa relación con la tierra de origen, que se concreta en imágenes alusivas a la memoria de este singular país andino. Ahí está la isla de la felicidad, pero también es, como escribe tan certeramente Eugenio Miccini, el poeta visual, “un no-lugar: pero no un no lugar que es lugar por excelencia, porque el gesto que interrumpe el continuum en su contexto es político, intuye una polis, una isla gobernada por la armonía, opuesta a la disolución del mundo”... He allí la “Geografía Phantastika e Imaginaria”, de Smythe, que para citar aún más a Miccini, un artista habla de un artista, “con su topografía imaginaria elude todo preciso referimiento: no hay algún punto en el cual sus mapas coinciden con la geografía real. O mejor, el punto está fuera, a pesar de cualquiera aproximación imitativa; en una región

aventurosa donde los signos de un viaje han sido invertidos, son signos de memoria, huellas del tiempo”.(4) Una geografía, en resumen, en la cual no hay descubrimiento, sino maravilla, es decir, un tiempo reencontrado y marcado a través de las imágenes.

Y las señales y referencias universales son resueltas por la imagen-pintura. La isla-tierra es la fertilidad, y el plátano y la manzana respectivamente, el masculino y el femenino y por lo tanto también el erotismo; la sensualidad, el factor primario de la obra de Smythe. (5) Hemos visto recientemente expuestas en una galería en Santiago una recolección de obras, la mayoría menores, lo que ha motivado a numerosos coleccionistas privados a realizar la exposición “Francisco J. Smythe desde las colecciones privadas”, que organiza la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales para el segundo semestre de este año. Esa será una ocasión para que teóricos e historiadores del arte revisemos su herencia y futuro de ella. Su obra no se encuentra expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes como tampoco en el Museo de Arte Contemporáneo, lo que en Chile no es extraño, pues no existe tampoco la obra de Jaar, Leppe, Dittborn, Díaz, Tacla, Dávila o Altamirano entre las grandes ausencias en estos dos centros fundamentales de la preservación del arte contemporáneo, que tienen la obligación de exhibirlos en forma permanente a todos los chilenos y extranjeros que nos visitan. [180](#)

Hernán Garfías 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 de la Asociación Internacional de Críticos de Arquitectura CICA. Presidente de QVID (Asociación Chilena de Empresas de Diseño) (1996-1997). Director Escuela de Diseño U. Diego Portales (1995-1999). Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la Universidad Diego Portales (1999-2001).

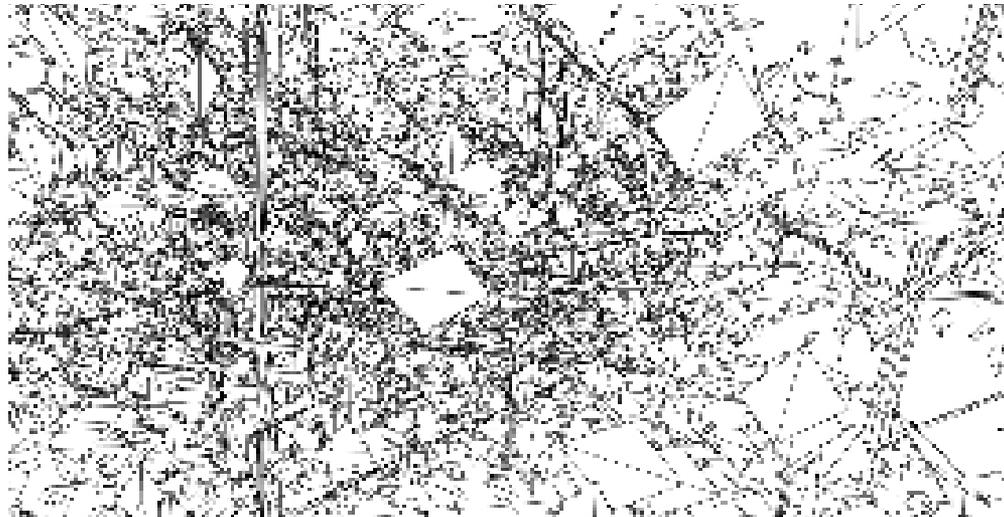
Actualmente es Director de la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales, Director de la Revista Nuevo Diseño y Socio de la Tienda Nuevo Diseño Hecho en Chile.

Graduated as a Designer from the Catholic University of Valparaíso, Garfías studied design at the Massana School in 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 given lectures in Barcelona, Milan, Toronto, Stockholm and Buenos Aires. Awards: Pericles Award from the CAYC Foundation in Argentina; Mauricio Amster, Chile; Latin American Critic of the Year, Argentine Association of Critics. He is a member of the Board of Directors of the National Museum of Fine Arts in Santiago and represents Chile in the Comité International de Critiques d'Architecture (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 of 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.

Garfías is currently the director of the School of Art, in the Department of Architecture, Design and Fine Arts at Diego Portales University, and is the director of the magazine Revista Nuevo Diseño and a partner of the Made in Chile New Design Shop.

> CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Hernán Garfías, “Los Símbolos de Francisco J. Smythe”, págs. 54 a 57, revista Diseño N°7, mayo-junio de 1991, Ediciones Hergar, Santiago, Chile.
2. Hernán Garfías, Homenaje a Francisco J. Smythe, págs. 50 a 57, revista Diseño Etc. N°56, diciembre de 1998, Santiago, Chile.
3. Catálogo Diario de Viaje III, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, septiembre 1994.
4. Francisco J. Smythe, Veinte Años de Creatividad, libro editado por Hernán Garfías en 1992 y que sirviera de catálogo para la Retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Chile.
5. Catálogo Diario de Viaje II, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia, texto de Luciano Caramel, que sirviera de presentación del catálogo Opere 1985-87, Ediciones Galleria Mazzochi, Parma, Italia, 1987.



REFLEXIONES SOBRE TERRITORIOS DEL DISEÑO

[REFLECTIONS ON TERRITORIES OF DESIGN]

Territorio del diseño es todo aquello sobre lo cual el hombre ha dejado huella.

Huellas que tienen por objetivo construir dominio, valor y comunicación.

Huellas que son expresión fundamental de la voluntad del hombre; la de hacer mundo... la de sacar a la tierra de su condición de "inmundo" y hacerla casa.

Sacar de esa condición ignota a la tierra y transformarla en territorio.

Ejercer dominio sobre ella y constituir la en paisaje, dando medida a la vastedad.

Territorio del diseño es, dicho de otra manera, el esfuerzo que el hombre ha hecho, desde siempre, por separarse de la naturaleza...

Paradójicamente, esa naturaleza que es signo y presencia de Dios, y de la cual hemos declarado nuestra independencia, dejando de manifiesto el grito "Non Serviam" del poeta Huidobro.

Naturaleza, paraíso, vastedad... tres formatos para objetar!!!

Objetar es reconocer y, desde lo reconocido, oponerse... hacer frente a aquello.

Así, el diseño no es más ni menos que el arte de hacer objetos, de desplegar signos... signos que brotan desde las más diversas técnicas, escalas y ámbitos de la creación.

Signos que se construyen, que se fabrican, se imprimen, se modelan, se esparcen, se escriben, se dibujan, se cincelan, se apilan, se trazan, se hablan, ... en fin, todo aquello con lo cual el hombre va dejando huellas.

Territory of design is all that upon which humankind has left its mark.

Marks that are intended to construct ownership, value and communication.

Marks that are fundamental expressions of human will, marks of making the world... of bringing the world out from its "unworldly" condition and making it home. Bringing it out of its uncharted condition and transforming it into territory. To exercise dominion over the earth, turning it into landscape, giving measure to its vastness.

Territory of design, in other words, is the effort that humankind has made, since the beginning of time, to separate itself from nature.

In a paradox, we have declared our independence from nature—the sign and presence of God—leaving as manifest the call of the poet Huidobro: "Nos Serviam".

Nature, paradise, vastness... three formats to oppose!

To oppose is to recognize and, subsequently, to object thereto... to go against.

Thus, design is neither more nor less than the art of creating oppositions, of deploying marks... marks that are made using the broadest array of techniques, scales and areas of creation.

Marks that are constructed, manufactured, printed, modeled, thrown, written, drawn, chiseled, piled, traced, spoken... Made in every way that people make their marks. »80

Federico Sánchez Villaseca. Arquitecto Universidad Católica de Chile, 1989. Entre los años 1989 y 2005 fue profesor de Taller en la Universidad Finis Terrae. 2001 Coordinador General Área de Titulación, Facultad de Arquitectura / Diseño, Universidad Nacional Andrés Bello. 2001 – 2004 Coordinador Área de Titulación Arquitectura, Universidad Nacional Andrés Bello. Desde el año 2004 a la fecha se desempeña como profesor del Taller Vertical Integrado de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño y es Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales. Su trabajo ha sido publicado en revistas nacionales y ha sido panelista en programas de radio y televisión en espacios dedicados a la Arquitectura y al Diseño. Es Socio Director IDEM, Design Management donde desarrolla proyectos de Diseño e integración disciplinar.

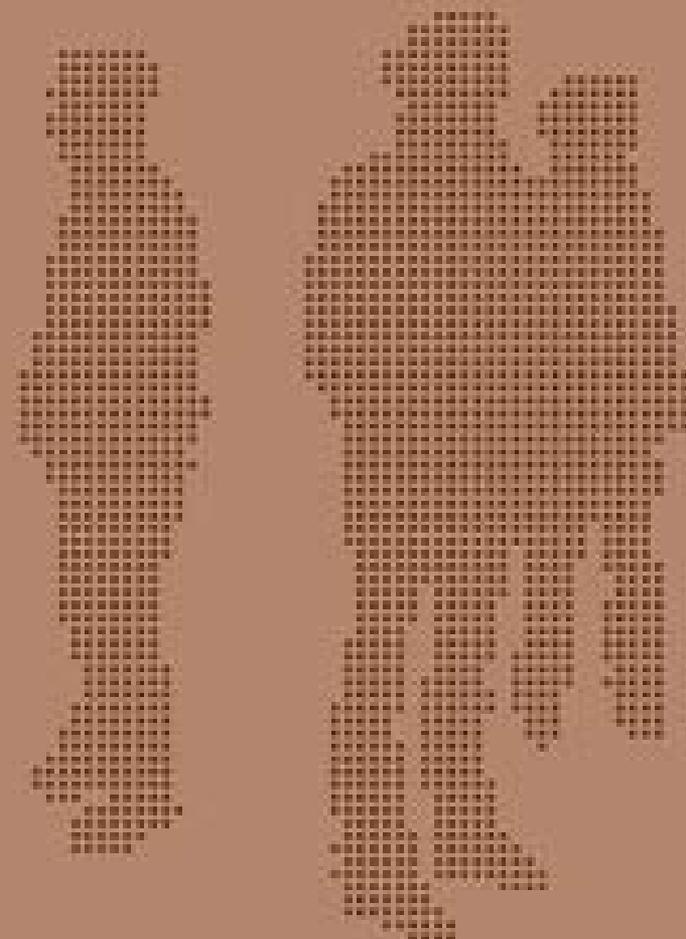
Architecture from the Catholic University of Chile in 1989. From 1989 until 2005, he was a workshop professor at the Finis Terrae University. From 2001 to 2004, he served as the General Coordinator of Graduation in the Andrés Bello National University's Department of Architecture and Design. Since 2004, he has been on the faculty of the Integrated Vertical Workshop at the Diego Portales University Department of Architecture, Art and Design. He is the director of the UDP's School of Design. His work has been published in journals throughout Chile and he is frequently a panelist on radio and television programs discussing architecture and design. He is a managing partner of IDEM, Design Management, where he develops design and disciplinary integration projects.

MAGISTER FAAD | 2007

Del Paisaje a la Infraestructura Contemporánea

UNIVERSIDAD DE
DESIGN
UDP

Escuela de
Arquitectura,
Urbanismo y
Paisaje



Contenidos

El Magister profundizará en la construcción de los nuevos paisajes (naturales y artificiales) y los territorios en los que conviven la infraestructura, el equipamiento y los requerimientos que impone la movilidad contemporánea. A partir de la mirada interdisciplinaria (el arte, el diseño gráfico e industrial, la arquitectura, el urbanismo y la ecología) el programa se centrará en la dimensión pública de estudios y proyectos.

Inicio de Clases

Marzo de 2007.