



IMAGEN Y PROCESO

revista_180 | #18 | arquitectura_arte_diseño

sumario_index

01	Mathias Klotz EDITORIAL
02	Carlos Navarrete ALFREDO JAAR Y LA TRILOGÍA GRAMSCI (ALFREDO JAAR AND THE GRAMSCI TRILOGY)
04	Guillermo Machuca PÁJAROS HABLADORES Y MONOS ARAÑA (TALKING BIRDS AND SPIDER MONKEYS)
06	Víctor Zamudio-Taylor OBJETOS RELACIONALES: DARÍO ESCOBAR & PATRICK HAMILTON (RELATIONAL OBJECTS: DARÍO ESCOBAR & PATRICK HAMILTON)
08	Marcela Cuevas ENTREVISTA A VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR independiente y curador por excelencia (INTERVIEW OF VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR INDEPENDENT AND EXPERT CURATOR)
14	Claudio Magrini ENTREVISTA A DANIEL BONILLA Y JEAN PIERRE CROUSSE (INTERVIEW OF DANIEL BONILLA AND JEAN PIERRE CROUSSE)
24	Marcelo Vizcaíno REFLEXIONES SOBRE CINE & ARQUITECTURA las formas anticipadas (REFLECTIONS ON FILM AND ARCHITECTURE THE ANTICIPATED FORMS)
26	Paulo Ogino ARQUITECTURA DIGITAL: lo digital en el proceso de diseño y el espacio arquitectónico (DIGITAL ARCHITECTURE DIGITAL ASPECTS OF THE PROCESS OF DESIGN AND THE ARCHITECTURAL SPACE)
30	Alfonso Gómez ARQUITECTURA INTELIGIBLE (INTELLIGIBLE ARCHITECTURE)
34	Edgardo Minond OFICINAS TURNER INTERNACIONAL, ARGENTINA (TURNER INTERNATIONAL OFFICE, ARGENTINA)
38	Juan Palazuelos LA FOTOGRAFÍA DIGITAL o la ilusión de la memoria (DIGITAL PHOTOGRAPHY OR THE ILLUSION OF MEMORY)
42	Ilonka Csillag RESCATE DE LA MEMORIA A TRAVÉS DE LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO (RESCUE OF THE MEMORY THROUGH THE PHOTOGRAPHIC PATRIMONY)
46	Albert Tidy OSCAR RÍOS: EL SEÑOR DISEÑO (OSCAR RÍOS. MASTER DESIGN)

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 | Felipe Pimentel

CORRECCIÓN DE ESTILO_
Williams Rivera

TRADUCCIÓN AL INGLÉS_
Thomas C. Whitney

SUSCRIPCIÓN_
Yuriko Turu
revista180@udp.cl

DESPACHOS Y DISTRIBUCIÓN_
Ximena Ormazábal

CONTACTO_
revista180@udp.cl

IMPRESIÓN_
Quebecor World

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO_
Marcela Cuevas | Illonka Csillag | Alfonso Gómez | Guillermo Machuca
Claudio Magrini | Edgardo Minond | Carlos Navarrete | Paulo Ogino
Juan Palazuelos | Albert Tidy | Marcelo Vizcaino | Víctor Zamudio-Taylor

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 2592C (violeta) 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

Los procesos de diseño se desarrollan de las más variadas formas, dependiendo de las personas o instituciones que los lleven adelante. El modo de operar es muchas veces incierto, cargado de elementos subjetivos, y carente de secuencialidad.

Es por esto que muchas veces los proyectistas trabajan en relación a una imagen, a modo de guía para develar un proceso, generalmente irregular.

En Wolfsburg, Alemania, los diseñadores de Audi tienen frente a su ordenador el exprimidor de Starck y tras esta imagen de objeto metálico, monolítico y sensual es que proyectan los autos que copan los sueños de ejecutivos del mundo entero.

El proceso detonado por esta búsqueda, es, lo que a mi juicio, merece una objetivización, para transformarse en una herramienta concreta en un medio incierto, a tal nivel, que pueda incluso, llegar a ser imagen de sí misma.

The processes of design are developed from the most varied shapes, depending on the people or institutions that bring them forward. The mode of operations is often uncertain, full of subjective elements, and lacking of sequentiality.

For this reason, project coordinators often work in relation to an image, as a guide, to reveal an often-irregular process.

In Wolfsburg, Germany, Audi designers have the Starck squeezer in front of their computers and through this monolithic, metallic and sensual object, they design cars that inspire the dreams of business executives around the world.

The process triggered by this search seems to merit an objectification to be transformed in a concrete tool within an uncertain medium at such a level that it could even become an image of itself. 180

ALFREDO JAAR Y LA TRILOGÍA GRAMSCI

[ALFREDO JAAR AND THE GRAMSCI TRILOGY]



Las fotografías son cortesía del MACRO. Roma, Italia.

resumen_ Desde 1982 Alfredo Jaar ha desarrollado su trabajo visual en la ciudad de Nueva York, producto de un premio obtenido en los ya históricos certámenes de arte, organizados por la Colocadora Nacional de Valores en conjunto con el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. Ese dato no es menor a la hora de observar el trabajo de este artista chileno que formado como arquitecto ha dedicado buena parte de su vida a pensar críticamente la condición humana desde el lenguaje de las instalaciones y las intervenciones en el espacio urbano.

Muchos de estos trabajos no han pasado desapercibidos por el escenario internacional del arte contemporáneo, el cual, en las últimas dos décadas, ha dado cabida a una noción de obra entendida a partir del proyecto específico para el lugar, aludiendo, por una parte, a esa necesidad de nuestro tiempo de que toda realización humana amerita ser leída en un contexto determinado, más si ello proviene del territorio de las artes visuales, lugar en el que las ideas y obras de Alfredo Jaar ha sabido conjugar las desigualdades de nuestra sociedad contemporánea mediante la elegancia y pulcritud del registro fotográfico. Por otra parte, la acción de concebir la obra de arte como un proyecto, habla del oficio que habita en este arquitecto, como un eje fundamental a la hora de pensar, observar y proponer ideas en el mundo de la plástica.

palabras clave_ instalación | modernidad | mirada | movilidad.

Durante la primera parte del año 2005 el artista dedicó sus esfuerzos hacia la figura de Antonio Gramsci, como base de pensamiento y exposición en varios lugares de Italia, destacando la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Roma (MACRO) y la Fondazione Ratti en Como. Lugar en que además fue el profesor en visita del Corso Superiore en Arte Visiva, que dicha institución promueve a favor del arte emergente.

Azar y tiempo se conjugaron para compartir a modo de espectador con el artista parte de su proyecto en la Fondazione Ratti y en cierto sentido mucho de lo que observé en aquella apertura me sirvió de sobremanera para lo exhibido en Roma, e inaugurado semanas antes de la cita en Como.

“Que 100 flores florezcan” fue una puesta en escena concebida de manera específica para una de las amplias dependencias del MACRO en Roma; en términos visuales el trabajo consistió en un jardín compuesto por diversas especies naturales, las que fueron sometidas a distintos procesos climáticos por medio de luces y ventiladores, simulando un jardín ideal, el cual pasó a ser la metáfora de esa condición de falsa libertad en que nuestra humanidad se halla.

Pensar en ese jardín idílico y perfecto, me hizo meditar en las propias condiciones en que Antonio Gramsci escribió sus ideas en torno a la izquierda y también, en ese slogan de Mao Tse Tung, “Que cientos de flores florezcan, que cientos de escuelas compitan”, propagada en 1957, para acallar el clima de censura y represión intelectual en que su país estaba sumido.

La muestra en esa ciudad continuaba lo que el proyecto había iniciado meses antes en la galería Lia Rumma de Milán con otra instalación que desde los espejos, rejas y un tríptico fotográfico, como elementos discursivos, reflexionaban en torno a la figura de A. Gramsci a comienzos del siglo XXI.

Volviendo a la obra en Roma, lo interesante de este contexto socio- político era que Alfredo Jaar lo había remitido al trabajo con la imagen en video de la propia tumba de A. Gramsci, –presente a través de una proyección monumental aparentemente inerte como telón de fondo al emplazamiento natural–; y a la realidad mecánica del jardín, el cual suministraba los elementos necesarios para que las flores subsistiesen pero con violencia y adversidad. Esos detalles de la obra me hicieron meditar en que el propio museo



abstract_ Alfredo Jaar has been developing his visual art in New York City since 1982, when he moved there upon receiving a prize in what is now a historical art competition organized by the Colocadora Nacional de Valores in conjunction with the National Museum of Fine Arts. This information is significant when observing this Chilean artist's work. Trained as an architect, Jaar has spent much of his life thinking critically about the human condition using the language of his installations and his interventions in the urban space.

Most of his pieces have not gone unnoticed by the international contemporary art scene, which has, for the past twenty years, clung to a notion of art understood from the point of view of the specific project for the place, alluding on one hand to the need that we have for time so that every human realization is read in a specific context – especially with pieces coming from the visual arts. In this place, the ideas and works of Alfredo Jaar have been able to conjugate the inequalities of our contemporary society through the elegance and pulchritude of the photographic survey. On the other hand, the action of conceiving art as a project refers to the particular function of this architect as a fundamental axis at the time of thinking, observing and proposing ideas in the world of art.

keywords_ installation | modernity | glance | mobility.

estaba en una zona de la ciudad ahogada por la arquitectura de pos guerra y sumido en una falsa idea gubernamental de que este recinto reactivaría el barrio mediante su presencia en pos del arte contemporáneo. En otras palabras, sutilmente A. Jaar criticaba la idea de museo como dispositivo dinamizador de la ciudad, negando el origen de ese asentamiento urbano –el MACRO de Roma se ubica en las antiguas dependencias de la Cervecería Perroni–; y sus reales necesidades en una urbe en donde “la ruina” es algo más que el progreso de la civilización occidental.

Por su parte en la Fondazione Ratti, la reflexión sobre Gramsci se exhibió en el marco de una cavilación arquitectónica hacia una de las construcciones emblemáticas de la ciudad, la Ex-casa del Fascio, lugar recorrido por su lente fotográfico para hacernos meditar sobre la condición de la modernidad en la era actual. Ya que cada una de estas cajas de luz en pequeño formato, van inspirando un recorrido imaginario por lo moderno como un hecho cotidiano y social, tal como lo imaginó en su momento el arquitecto Terragni. Parte de esas vistas arquitectónicas, fueron dispuestas en la Ex Tícosa, un amplio lugar que acogió por espacio de un mes a los alumnos seleccionados para este curso de perfeccionamiento visual dirigido

por él, y que bajo la premisa “Estética de la Resistencia”, estableció un ámbito para la actividad plástica desde la esfera del arte. Ver entonces sus imágenes en conjunto a las obras de sus alumnos, me llevó a imaginar los modos que tiene el artista para transmitir sus conocimientos, buscando sensibilizar la mirada y el intelecto antes que nada.

Durante la noche del 21 de julio del 2005, Alfredo Jaar aprovechó la clausura del curso para exhibir en la fachada de la Ex-casa del Fascio, la última parte de la trilogía dedicada a Gramsci, la que consistió en una monumental proyección sobre la fachada de la edificación, donde retomaba la imagen fija de la tumba del pensador italiano, la que unida a los colores primarios y el dibujo del trazado compositivo de la arquitectura-pantalla, trajo a memoria esa frase de Adriana Valdés a propósito de su obra: “La movilidad es una característica, casi una precondition de la mirada de Jaar. Permite crear en sus obras espacios de interconexión: producir una mirada a partir de la intersección de perspectivas diferentes”. Ejemplo de ello fue la narrativa de imágenes, sentidos y crítica que desde la figura de Antonio Gramsci el artista puso ante nuestros ojos, como si con ese gesto lo aparentemente observado se envolviese de una elevada poesía crítica a su tiempo. 180

Carlos Navarrete_ Artista Visual formado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, 1992. En el periodo 2000-01 fue invitado a participar en el Research Program del CCA, Kitakyushu, Japón. Posteriormente en el 2001 la Fondazione Ratti en Como, Italia, lo consideró para el Corso Superiore en Arte Visiva dirigido por Marina Abramovic. Desde 1990 su obra ha sido exhibida en Chile y el extranjero, ganando diversos reconocimientos como el FONDART en los años: 1994, 2001, 2004, 2005. En el 2003 recibió una beca de la Akademie Schloss Solitude en Stuttgart, Alemania. Ha ejercido la crítica de arte en diversas publicaciones nacionales y la curatoria independiente en galerías y museos de Chile. En el marco de su actividad académica, actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Arte de la UDP a cargo de la asignatura Seminario del Ambito I y II.

Visual Artist trained in the Pontifical Catholic University of Chile School of Art, from which he graduated in 1992. From 2000-01, he was an invitee in the CCA Research Program of Kitakyushu, Japan. Following 2001, the Fondazione Ratti in Como, Italia considered him for the Corso Superiore in Visual Art, led by Marina Abramovic. Since 1990, his work has been exhibited in Chile and abroad, earning various recognitions, such as the FONDART grant in 1994, 2001, 2004 and 2005. In 2003, he received a fellowship from the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart, Germany. He has worked as an art critic for many Chilean publications and an independent curator in galleries and museums throughout the country. Within the framework of his academic work, he is currently a professor at the UDP School of Art, teaching the Environment Seminar I and II courses.

PÁJAROS HABLADORES Y MONOS ARAÑA

[TALKING BIRDS AND SPIDER MONKEYS]



resumen “¿Por qué el idioma español evolucionó tanto al implantarse en América?”, se preguntaba el escritor cubano Severo Sarduy, al inicio de un texto dedicado al barroco americano. Antes de responder, y fiel a un rodeo de tipo barroco, Sarduy nos advertía que “convendría decir castellano, porque de todas las lenguas de la Península (...) sólo el castellano se impuso en el nuevo mundo”. Habría que preguntarse entonces por la *implantación* del castellano en América. Luego de relacionar esta palabra –la palabra implantación o implantarse– con *aplatanarse* (algo por lo demás muy americano), el escritor cubano explicaba que el adjetivo aplatanado se “aplica a los españoles que, por un fenómeno de mimetismo, se vuelven más americanos que los americanos”. Una vez superada esta necesaria introducción –necesaria para privilegiar el idioma castellano y al extranjero o colono mimetizado por el nuevo mundo– Sarduy termina este párrafo con una pregunta casi similar a la realizada al inicio: ¿Por qué ha evolucionado tanto el castellano?, sólo que ahora el español ha sido reemplazado por este último. ¿Por qué el idioma castellano evolucionó tanto al implantarse en América?

palabras clave Severo Sarduy | Barroco Americano | Neobarroco | superabundancia | desperdicio | Víctor Zamudio-Taylor.

abstract “Why did the Spanish language evolve to such a great extent upon being implanted in America?” asked the Cuban writer Severo Sarduy at the opening of a text dedicated to American baroque. Before responding, and faithful to the circumlocution typical of the baroque style, Sarduy warned us that “it would be best to say Castilian because, of all the languages of the [Iberian] Peninsula ... only Castilian prevailed in the New World.” We would have to ask, then, about the *implantation* of Castilian in America. After relating this word –the word implantation or implanting of oneself– with settling in (a very American term), the Cuban writer explained that the adjective settled is “applied to the Spaniards who, through a phenomenon of mimicry, became more American than the Americans.” Once this necessary introduction is complete –and it is necessary in order to highlight the prevalence of the Castilian language and the foreigner or colonist mimicked by the New World– Sarduy ends this paragraph with a question that is quite similar to the initial one, simply replacing Spanish with Castilian, “Why did Castilian evolve to such a great extent?”

keywords Severo Sarduy | American Baroque | Neobaroque | superabundance | waste | Víctor Zamudio Taylor.

Para responder dicha pregunta, Sarduy propone dos teorías. La primera refiere al hecho que en América “había muchas, muchísimas cosas a las que era preciso dar nombre, y para las cuales el término castellano, por así decirlo, ya no bastaba: los ríos eran demasiado grandes para ser, simplemente *ríos*; hacía falta un término como *brazo de mar*. El término *bosque* es tan minúsculo, tan “silvestre” que hace pensar en pastores y ninfas, en las flautas de pan y en ruinas griegas, en cosas que nada tienen que ver con la selva, con la *jungla*, con sus boas, millones y millones de insectos, pájaros que hablan y monos araña”. En este caso, la exuberancia y grandeza del paisaje obliga a una pérdida respecto de su posible traducción lingüística o, de manera más productiva, a una constante invención –multiplicación y expansión barroca– de formas y giros idiomáticos.

La segunda teoría, en cambio, es más sugestiva en términos estéticos. Indica que “en América el castellano no cambia. Más bien experimenta un fenómeno de enjertación tan meticulosa y frecuente que a veces se llega al *desfiguramiento*.

Para fundamentar esta segunda teoría, Sarduy recomienda reparar en ciertas fachadas barrocas encontrables en las Iglesias americanas (La Habana y Minas Gerais, por ejemplo). Estas Iglesias representan, por así decirlo, la imagen y el vocablo exacto de la palabra fachada. Algo así como un rostro surcado por sucesivos injertos dejados por

el tiempo y la actividad humana. Se trata de una temporalidad que nos sobrepasa. Demasiado basta para ser objetivable y demasiada fracturada para constituir una subjetividad unitaria. ¿Qué nos indican estas fachadas? Superpuestas sobre los detalles de origen europeos (“las líneas generales, la composición, incluso los aleros y las volutas”), el lento y minucioso suplemento aportado por los indios que trabajaban en las plantaciones y en las minas fue transformando dicha estructura original, merced al injerto de una serie de detalles tan bellos como decorativos en sus fachadas. Por eso –insiste Sarduy– puede hablarse en América de un barroco minero o azucarero.

Esta profusión de signos, colores y formas es posible también de ser remitida a la lengua. Al igual que la fachada, la lengua se vuelve vieja y reseca; al igual que las *injertaciones* sobre toda superficie previa, en la lengua su revitalización queda garantizada gracias “a los tatuajes, a los dibujos realizados con tinta, a las cruces y a las cobras como los de las fachadas del barroco colonial”.

Sin embargo, esta concepción define el barroco histórico en sólo una parte de América. Con las diferencias del caso, el barroco histórico –tanto el europeo como el americano– representaron un universo móvil y descentrado, pero armonioso a la larga. Recordemos que esta clase de retórica se encontraba férreamente articulada desde el poder: la Iglesia, las monarquías absolutas, principalmente.



Obra de Marcela Trujillo, exposición *Familienkern*, Santiago, Chile 2006.

Frente a este universo todavía armonioso, el neobarroco refleja una radical inarmonía, una ruptura con el *logos*; refleja un universo pulverizado, que según Víctor Zamudio-Taylor (curador de la exposición *Ultrabarroco*), “daría cuenta de un saber que no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo”.

Respecto del neobarroco, Sarduy descartó para éste todo deseo de oscuridad, todo deseo de exquisitez. “Ser barroco hoy –concluye– significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda ideología del consumo y la comunicación”³ (exacerbada ahora por la propagación indiscriminada de la maquinaria hipercapitalista⁴).

En el neobarroco o barroco moderno conviven, por tanto, la superabundancia y el desperdicio; pero también la demasia con la pérdida parcial del objeto.

“El espacio Barroco –insiste Sarduy– es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto parcial*: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, *materia* constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar (se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a) lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a)”⁵.

En términos económicos el barroco sería la manifestación de un trabajo suplementario, inútil, perdido. En esta economía del gasto y del derroche se evita toda concepción del lenguaje de tipo meramente denotativo y natural; la perversión de todo lenguaje tacaño pasa por la proliferación de las metáforas y figuras. El juego ha superado al trabajo ¡Cuánto trabajo perdido, desperdiciado! diría el práctico y el avaro.

Sin embargo, el asunto no es tan simple. También es posible concebir un barroco y un neobarroco

económico y austero a nivel de su despliegue formal. Pienso, al respecto, en Velázquez y en ciertos exponentes del arte minimal. Lo barroco aquí se daría –principalmente en el minimal– por un exceso de austeridad. El desbordamiento extremo y la máxima austeridad total tendrían el mismo sentido; en ambos casos –en la Catedral de La Habana o en una escultura de Robert Morris– lo que va a pérdida no es solamente el objeto, sino la soberanía del autor. Esto ocurre cuando confluyen la máxima economía con la máxima expresión.

Pero volvamos al neobarroco americano. ¿Es posible hablar de un barroco o neobarroco americano? Esto supondría una homogeneización contradictoria al carácter fragmentario inherente a su misma constitución formal, material y de sentido. Borges decía al respecto que el Barroco se agotaba a sí mismo como categoría. Todo es o puede ser barroco, pero a condición que....

Respecto de esto, Víctor Zamudio-Taylor, considerando solamente un fragmento geográfico de América, se pregunta “¿Quién no verá la multiplicidad de universos que conviven en un país como Brasil, comparando, por ejemplo, la provincia predominantemente Afro-Brasileña de Bahía, con Río Grande Do Sul, habitada por inmigrantes alemanes o italianos que construyeron pueblos que podrían encontrarse en Los Alpes; o el contraste entre las zonas fronterizas de México y el centro del país, regiones cuyas enormes diferencias ya habían sido apuntadas por los Mexicas mucho antes de la llegada de los españoles?”⁶.

Para Ivo Mezquita “Latinoamérica no existe bajo una identidad única. En ella conviven, por lo menos, siete grupos culturales distintos: La amazonía (Norte y Noroeste de Brasil, Sur de Venezuela y Colombia, Este del Perú y Bolivia); el Caribe (Las Islas, las Guayanas y las costas de Venezuela y Colombia); el Cono Sur (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y el Sur de Brasil); el grupo andino (Bolivia, Perú, Colombia, Ecuador); México; Centroamérica; y el Nordeste brasileño”.

Esta diversidad le ha otorgado sin duda al barroco americano su sello alegórico, su carácter múltiple, su inagotable fluidez. Pero también esta variada producción ha favorecido –según Lezama Lima– la posibilidad de una contra conquista, porque con esta clase de expresión cultural se inicia la diferenciación entre las colonias y España (al punto que América comienza a ser indescifrable para todo español que no la conozca experiencial y físicamente).

Volviendo a la pregunta de Sarduy acerca de por qué el idioma castellano evolucionó tanto al implantarse en América, el escritor refiere una anécdota que ilustra este proceso de diferenciación entre América y España.

Conforme a un largo proceso de hibridación entre lo europeo y lo americano, en donde el castellano ha podido acumular términos para poder referirse a los ríos inmensos, las selvas impene-trables, llena de insectos, pájaros habladores, serpientes y monos araña; del mismo modo a las múltiples y sucesivas enjertaciones efectuadas sobre fachadas americanas –“¡un ángel!, ¡una voluta más!”, exclamaba Lezama Lima–, dicho proceso lingüístico y estético se fue haciendo incomprensible incluso para el español (“como la fábula de Alicia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar por el espejo”).

“La lengua se ha transformado considerablemente –concluye Sarduy–, a tal punto que al llegar hace poco a España con el manuscrito de una novela, se le dijo a un célebre escritor sudamericano: “Por supuesto querrá usted que haga una traducción al español. ¿No es así?”. **180**

▶ CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- Sarduy, Severo. “Sobre el castellano en América” en: Antología. Ed. Fondo Cultura Económica, México, 2002.
- Zamudio-Taylor, Víctor. Pensamiento crítico en el nuevo arte norteamericano. Power, Kevin (ed.), Fundación César Manrique, Madrid, 2002.
- Sarduy, Severo. Barroco. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Ver capítulo “El neobarroco” en El arte último del siglo XX. Del pos-minimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza forma, Madrid, 2001.
- Sarduy, Severo. Op. Cit. pp. 99-101.
- Zamudio-Taylor, Víctor. Op. Cit. p. 621.
- Mesquita, Ivo. Pensamiento crítico en el nuevo arte norteamericano. Power, Kevin (ed.), Fundación César Manrique, Madrid, 2002, p. 328.

GUILLERMO MACHUCA Crítico, historiador y curador. Licenciado en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Se desempeña como docente en la Universidad de Chile (pregrado y postgrado), Universidad Diego Portales, Universidad ARCIS y Universidad Central. Ha publicado más de cien textos críticos en catálogos y revistas especializadas de arte. Acaba de publicar el libro *Remeciendo al papa (textos de artes visuales)*, editado por Universidad ARCIS. Ha realizado importantes curatorias en Chile y el extranjero.

Critic, historian and curator. He has a degree in Theory and History of Art from the University of Chile. Professor in the Arcis University and in both the undergraduate and Master's in Visual Arts and Art Theory program of the University of Chile. He has published over a hundred articles in many journals and written dozens of essays in various catalogues on the work of standout Chilean artists. His book "Rocking Papa" (visual art texts), has been published recently by Arcis University. He is a professor of the Contemporary Art and History of Vanguards courses. He has realized important curatorial work in Chile and foreign countries.

OBJETOS RELACIONALES: DARÍO ESCOBAR & PATRICK HAMILTON

[RELATIONAL OBJECTS: DARÍO ESCOBAR & PATRICK HAMILTON]



Exposición Darío Escobar y Patrick Hamilton Sala Gasco, Santiago, Chile.

resumen_ Las obras escultóricas e instalaciones de Darío Escobar y Patrick Hamilton son emblemáticas dentro de las nuevas tendencias del arte de América Latina en relación con propuestas de la arena del arte contemporáneo internacional. Si bien en la Sala Gasco se presentan como obras en diálogo y a la vez autónomas, estas se pueden considerar como puntos de una constelación de nuestro momento *-jeztzeit-* a través de los cuales se trazan aspectos claves formal y estéticamente.

palabras clave_ Darío Escobar | Patrick Hamilton | América Latina | escultura | instalación artística.

La fotografía, el video y más recientemente la pintura, han recibido su merecida atención. Se han revisado teóricamente, en particular en cuanto a su interacción disciplinaria y como lenguajes de zonas autónomas de actividad. Las disciplinas o géneros que sí requieren atención –de manera imperativa– son la escultura y la instalación. Demasiado son los lugares comunes con los cuales se abordan aspectos formales y teóricos de ellas; se han vuelto formularias las aproximaciones, suspiros de una *lingua franca* caduca que busca en el arte ejemplos de su narcisismo teórico y proyectos ideológicos.

Se propone abordar temas clave generados o sugeridos por las pautas marcadas por la propia producción artística y sus contextos expositivos. Por ende, se entiende la producción artística como una forma de investigación y cuerpo de conocimiento, así mismo como un estado temporal y espacial de encuentro y también de juego (Marcel Duchamp: “el arte es un juego entre toda la gente de todos los períodos”).

Las propuestas de Escobar y Hamilton –dos artistas cuyas trayectorias maduran a principios del presente siglo– requieren aproximaciones críticas y estéticas que sitúen las obras e impulsos que las informan de manera nueva, reconociendo contextos de especificidades así como afinidades globales. El diálogo establecido en la Sala Gasco subraya áreas y preocupaciones en común desde diversos lugares de enunciación y producción. Lo que sí comparten es como manejan ambos una *estética relacional* en sus propuestas escultóricas. Tal como lo sentenciará Nicolas Bourriaud¹, ya no es posible atravesar una obra de arte o sólo transitar un espacio expositivo; hoy hay encuentros con la obras y exposiciones. Y a medida que

se articulan temas e ideas de manera persuasiva, se dialoga y se generan posturas inter-sujetivas con la obra y su contexto. Es como abrir espacios en una conversación que no tiene límites, que no está circunscrita, en la cual el horizonte es ancho y cada vez más expandible.

El campo de significación y dinamismo con el público no se da solamente a través de propuestas formalistas auto-referenciales que giran en torno al campo expandido de la escultura (Rosalind Krauss), como podría ser el caso de Richard Serra, en cuya obra se enfatizan las propiedades de la materia en espacios autónomos. Si bien tanto por parte de Escobar como de Hamilton existe el respeto por el formalismo clásico, sus posturas son más amplias y expanden propuestas conceptuales, incorporan formas, materiales y temas o ideas en una matriz irreducible. Combinan ambos el clasicismo con la actual *estética relacional*, operación que exige rigor para dinamizar los públicos, para que activen y complementen la obra, con una sutil labor in situ que involucra los espacios de modo crítico, de manera que la investigación del contexto no determina sino que juega con el público. En este sentido, la labor de artistas como Escobar y Hamilton no es la de crear realidades utópicas de índole privada en sus propuestas, sino más bien de actualizar formas de vida y modelos de acción dentro de lo real, lo que Maurizio Cattelan llama la “dolce utopia”, o bien las relaciones generadas por las obras de Rirkrit Tiravanija que inter-conectan a personas a través de la obra.

Afin a la trayectoria de Cildo Meireles, hay en la obra de Escobar un énfasis en lo matérico y la carga simbólica de los materiales usados². En su presente serie, producida con caucho industrial





abstract_ The sculptures and installations of Darío Escobar and Patrick Hamilton are emblematic of new trends in Latin American art in dialogue with proposals of the international contemporary art scene. At Sala Gasco they are displayed as autonomous works yet they converse; they may be considered as points in a constellation of our *jeztzeit*, through which key aspects may be traced formally and aesthetically.

keywords_ Darío Escobar | Patrick Hamilton | Latin america | sculpture | artistic installation.

de llantas de bicicletas, la configuración escultórica, si bien respeta la memoria de los materiales y las arquitecturas que estos sugieren, el valor simbólico del caucho, ya sea en culturas prehispánicas o la nuestra, genera significados tan ondulantes como la pieza misma. Otras posibles fuentes serían el uso anárquico de materiales en la obra post-minimalista de Eva Heese, y desde luego Lygia Clark –artista clave para Escobar en su serie de patinetas *constructivistas*.

El barroco y su pertinencia hoy en día sería el lazo conductor entre generaciones anteriores en América Latina –Meireles y Clark– y la generación actual de Escobar que trabaja principalmente en escultura –pensemos en José Damasceno, Rivane Neuenschwander y Damián Ortega–. En ambas el barroco no es signo ni tema obvio, es más obtuso, tan ofuscado como su inspiración, serpentino y caótico, acumulador de fragmentos y limpio, así como austero cuando desea ser económico. Junto con la evocación del tema histórico y su eco contemporáneo como paradigma del mestizaje, hay una apóstrofe nada melancólica a lo impuro, más bien sería un encuentro con las posibilidades del proyecto moderno en un presente impuro.

Si la obra de Escobar se caracteriza por el uso de materiales con carga simbólica e histórica articulada en lenguajes que abordan el post-minimalismo, la de Hamilton se distingue por utilizar estrategias de apropiación a través del uso del fotomontaje y del *readymade* alterado para articular temas pertinentes al simulacro y lo real. Su obra se nutre y se inserta en una larga historia del fotomontaje que incluye desde los *daísta*s políticos John Heartfield y Hannah Hoch a artistas postmodernos como Martha Rosler, Richard Prince y Bárbara Kruger. Lo que distingue

a Hamilton de sus antecesores es la agilidad del uso de imágenes y repertorios. Ladrón de signos –como diría Roland Barthes– Hamilton se puede calificar como un cirujano visual de variados *samplers* culturales.

Al igual que John Baldassari, Hamilton utiliza el recurso brechtiano del efecto de *extrañamiento* o enajenamiento (*Verfremdung Effekte*) para crear una distancia crítica entre la imagen citada y el contexto visual de la misma: a la vez que se reconoce la imagen, parece extraña⁴. Tal efecto magnifica lo real de la imagen, desfamiliariza imágenes que circulan como imágenes familiares, naturales y estereotípicas, develando las ideologías prevaletantes que las sustentan y generan. A través de la repetición, serialización y acumulación, la imagen apropiada –en el caso de la Sala Gasco– es singular. Recordemos el dictamen de Barthes, “ninguna imagen singular es aburrida” junto con el *readymade* alterado le da una fuerza vitalista a la obra⁵, generando deseo y seducción.

Tanto la obra de Escobar como la de Hamilton significan una ruptura con propuestas conceptuales de generaciones anteriores. Una diferencia clave es que ninguno recurre a la estética de la adversidad o pobreza, tentación que se evita por la rigurosa selección de una economía formal sin pretensiones políticas obvias y literales, más bien se decide por lo poético y por dejar al lado el control del significado de la obra, optando por un espectador que complementa y active las obras. Si bien la idea informa la materialización estética, el proceso es vital, el arte es un medio de investigación, vehículo cognoscitivo y pensamiento visual, herramienta en un sentido no instrumentalista sino más bien como una serie

PATRICK HAMILTON Artista visual. Licenciado en Artes por la Universidad de Chile. En el 2006 realizó una residencia en el Internacional Studio & Curatorial Program (ISCP) de Nueva York. Ha recibido en siete oportunidades la beca FONDART del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Dentro de sus exposiciones, tanto individuales como colectivas, destacan: 2° Bienal de Praga, República Checa (2005); 26° Bienal de Sao Paulo, Brasil (2004); 8° Bienal de La Habana, Cuba (2003); 7° Bienal de Cuenca, Ecuador (2001); 2° Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre, Brasil (1999). Sus trabajos han sido expuestos individual y colectivamente en importantes galerías y museos de Chile y el extranjero. Profesor de los ramos Taller Central I y Taller Central II en la Universidad Diego Portales y coordinador de Relaciones Internacionales de la Escuela de Arte UDP.

Visual artist with a degree in Art from the University of Chile. In 2006, he completed a residency at the International Studio and Curatorial Program (ISCP) in New York City. He has received the National Culture and Arts Council's FONDART grant six times. His most prominent exhibitions include the Second Biennial of Prague, Czech Republic (2005), the 26th Biennial of Sao Paulo, Brazil (2004), the Eighth Biennial of Havana, Cuba (2003), the Seventh Biennial of Cuenca, Ecuador (2001), and the Second Biennial of MERCOSUR in Porto Alegre, Brazil (1999). His works have been exhibited in both solo and joint shows at important galleries and museums in Chile and abroad. He teaches Central Workshop I and Central Workshop II at the Diego Portales University and is the coordinator for International Relations at the UDP School of Art.

DARÍO ESCOBAR Artista Visual que vive y trabaja en Guatemala. Su trabajo es parte de algunas de las más importantes colecciones de arte contemporáneo latinoamericano como la Colección Daros de Zurich, La Jumex de Mexico DF y la colección Cisneros de Caracas. Ha participado en múltiples exposiciones tanto individuales como colectivas dentro de las que destacan: 8 Bienal de la Habana, 2 Bienal de Lima, 1 Bienal de Tirana en Albania, 5 Bienal de Cuenca, The Power Plant, Toronto, Canada, Jack Shainman Gallery Nueva York, The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America, Irish Museum of Contemporary Art, Irlanda y Poetics of the Handmade, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles en Estados Unidos.

Visual Artist living and working in Guatemala. His work is included in some of the most important collections of Latin American contemporary art, such as the Daros Collection in Zurich, the Jumex Collection in Mexico City and the Cisneros Collection in Caracas. He has participated in many exhibitions, including both individual and group shows, such as: the 8th Biennial of Havana, the 2nd Biennial of Lima, the 1st Biennial of Tirana (Albania), the 5th Biennial of Cuenca, The Power Plant (Toronto, Canada), Jack Shainman Gallery (New York), The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America, Irish Museum of Contemporary Art (Ireland), and Poetics of the Handmade, Museum of Contemporary Art (Los Angeles).

de opciones abiertas al artista. En este sentido, tiene razón Bourriaud al denominar la historia del arte “una caja de herramientas”, metáfora que destaca la diferencia de las propuestas de Escobar y de Hamilton con las de otras generaciones anteriores en América Latina; no tiene ya el peso de la historia que tenía antes, que determinaba y que cerraba horizontes a artistas, que resultaba agobiante.

Escobar y Hamilton, ¿un mano a mano? Más bien diría una cadena de encuentros, una serie de impulsos anarquizantes en torno a la heterogeneidad de significados y lecturas de las obras, estilos individuales que se definen por optar por la diversidad de lenguajes que articulan la idea o el tema en cuestión, la materialización y visualización de relaciones dinámicas, espacios vitales ocupados por propuestas nómadas que, no obstante, perciben y palpan nociones de la historia como entidad porosa que se visita, como “caja de herramientas” que se usa y se descarta según la propuesta. 180

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics* (Paris: Les presses du reel), 2002.
2. Ver mi ensayo sobre Cildo Meireles para el catálogo, *Seduções*, (Zurich: Daros Latinoamérica), 2006.
3. Ver el catálogo de la exposición que co-curé, con Liz Armstrong, *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art* (San Diego: MCA), 2000.
4. Ver el ensayo de Adam Budak, Baldassari's Perfect moments. *Towards Pleasure and Instruction*, en John Baldassari, *Life's Balance*, (Graz: Kunsthaus), 2004.
5. Ver el catálogo de exhibición curada por Helen Molesworth, *Part Object, Part Sculpture* (University Park: Penn State University Press), 2005, en el cual se sugiere una lectura nueva en torno a lo erótico de los *readymades* tardíos y hechos a mano de Marcel Duchamp.



ENTREVISTA A VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR independiente y curador por excelencia

[INTERVIEW OF VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR | INDEPENDENT AND EXPERT CURATOR]

resumen_ Entrevista al curador mexicano Víctor Zamudio-Taylor, experto en arte latinoamericano contemporáneo, quien fue el primer exponente del ciclo de internacionalización y extensión de la recién creada Escuela de Arte, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. La conversación surge dentro del contexto de la conferencia magistral “El Complejo Expositivo: el caso de México”, que dio el 3 de agosto de 2006, ante un auditorio desbordante de jóvenes alumnos y artistas visuales consagrados. Como parte de su programa de trabajo en Chile, en ese mismo espacio, formó parte de la mesa redonda moderada por el Director de la Escuela de Arte, Hernán Garfias, y que contó con la participación de los artistas Darío Escobar y Patrick Hamilton, a raíz de la exposición bipersonal “Objetos en Tránsito”, curada por Zamudio-Taylor y que se exhibió durante dos meses en la Sala Gasco de Arte Contemporáneo, en Santiago de Chile.

palabras clave_ arte latinoamericano | curador | arte contemporáneo chileno | Víctor Zamudio-Taylor | México.

Después de conversar con Víctor Zamudio-Taylor (Tijuana, México, 1956) y de conocer un poco más su historia personal, queda la sensación de que nos encontramos frente a un borderline rebelde y orgulloso de ser auténticamente mexicano, nómada por excelencia, inteligente y sincrético, que en sólo algunas décadas se ha movido a la perfección dentro del hermético mainstream norteamericano, convirtiéndose en uno de los promotores más activos del arte y la cultura latinoamericana en Estados Unidos y Europa.

Nació en Tijuana, una ciudad de más de un millón y medio de habitantes, que pertenece al estado mexicano de Baja California y en muchos lugares se le conoce como “la esquina de México”, porque está a sólo 16 kilómetros al sur del centro de San Diego, en California (EEUU). Una zona fronteriza, que ha asumido su condición de tal en términos de sociedad y cultura, y que por lo mismo, acoge a una variedad sin límites de nacionalidades múltiples y globales. En los años '50 y hasta mediados de los '70 fue una de las ciudades más visitadas del mundo y se piensa que su afluencia de turistas fue disminuyendo en proporción directa a la cantidad de exigencias que la aduana norteamericana puso para entrar y salir de Estados Unidos.

MARCELA CUEVAS_ ¿Qué hace que hoy muchos piensen en usted como uno de los grandes y más influyentes curadores de arte latinoamericano? ¿Cuál fue su recorrido?

VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR_ “Siempre me ha interesado el arte y la cultura. Recuerdo que de niño tuve acceso directo a zonas arqueológicas y espacios de arte, y como la primaria la realicé en Estados Unidos y en el norte de México, eso hizo que me manejara muy bien en dos culturas, dos lenguas, dos patrimonios. Creo que todo eso influyó mucho en mi vocación. A los 16 años ya conocía a Octavio Paz y había estado en el taller del pintor mexicano José Luis Cuevas,

conversando con él. Con 18 años había montado y curado mi primera exposición “bipersonal” y fui tremendamente feliz con la experiencia”.

MC_ ¿Hubo algún artista o intelectual que le influenciara especialmente?

vzt_ “Sí, y mucho. Claramente me marcó de por vida el contacto con Herbert Marcuse, el destacado filósofo alemán, a quien conocí en el Círculo Cultural de San Diego y con quien luego tuve una relación de alumno-maestro. Además, yo estaba en la universidad probablemente más importante en estudios críticos y teoría estética de Estados Unidos, la UCLA, a la cual fueron muchos pensadores contemporáneos a dar cursos y conferencias magistrales, como Habermas, Baudrillard y Foucault. Creo que la gran fuerza motriz detrás de mis intereses en las artes visuales y en temas culturales más amplios, tiene que ver con haber crecido después de la contracultura, estar con la avidez intelectual necesaria y ubicado en el momento cultural pertinente”.

Luego vino una época intensa en París, donde comenzó a realizar sus estudios independientes mientras enseñaba francés, y pronto volvió a la UCLA a terminar su licenciatura. Cursó su maestría en Letras Hispánicas, Artes Visuales y Estudios del Renacimiento en la Universidad de Princeton, en el este de EEUU, y donde actualmente es candidato al Doctorado en Estudios sobre Arte Barroco y Latinoamericano. Focalizó sus energías en escribir y participar en curadurías con artistas de origen latinoamericano en Estados Unidos, un campo absolutamente nuevo en la investigación y en la curatoría, que le dio la oportunidad de ser uno de los pioneros en estudios sobre arte latinoamericano en ese país.

MC_ Fue cuando se produjo como una especie de boom en Estados Unidos por lo latino, principalmente en el arte, ¿no?

abstract_ Interview of Víctor Zamudio-Taylor, the Mexican curator and contemporary Latin American art expert, who was the first exhibitor in the recently created cycle of internationalization and extension of the newly founded School of Art, part of Diego Portales University's Department of Architecture, Art and Design. This interview emerged from the context of the master's conference "Exhibitionary complexes: the case of Mexico", which he presented on August 3, 2006 to a standing-room only audience of young students and renowned visual artists. As part of his program of work in Chile, he returned to the UDP's auditorium to participate in a roundtable discussion moderated by School of Art Director Hernán Garfias. Also at the table were artists Darío Escobar and Patrick Hamilton, on hand for their joint exhibition "Objects in Transit," which Zamudio-Taylor curated, held over two months at the Gasco Hall of Contemporary Art in Santiago de Chile.

keywords_ Latin American art | curator | contemporary Chilean art | Víctor Zamudio-Taylor | Mexico.

After meeting with Victor Zamudio-Taylor (Tijuana, Mexico, 1956) and getting to know a bit more about his personal history, I remain with the sensation that I am still looking at the same Mexican from the northern border who is rebellious and proud to be authentically Mexican, expertly nomadic, intelligent and syncretic, and who, in just a few decades, has moved toward perfection within the hermetically sealed U.S. mainstream, becoming one of the most active promoters of Latin American art and culture in the United States and Europe.

He was born in Tijuana, a city of more than 1.5 million residents in the Mexican state of Baja California. Many people refer to Tijuana as "the corner of Mexico" because it is just 16 kilometers south of downtown San Diego, across the border in the United States. This city has assumed its situation as a border zone in both its society and its culture. As a result, it possesses a limitless diversity of nationalities. In the 1950s and as recently as the mid-1970s, it was the most visited city in the world—it is thought that its affluence of tourism dropped in direct proportion to the number of demands that the U.S. government put in place for entering and leaving the country.

MARCELA CUEVAS_ *What do you make of the fact that many people think of you as one of the greatest and most influential curators of Latin American art? What was your route in getting to this point?*

VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR_ *"I have always been interested in visual arts. As a child, I had access to various spaces of art and archeological areas. I went to elementary school in the United States and in northern Mexico, enabling me to be comfortable in two cultures, two languages, and two traditions. I believe that all of this influenced my eventual career. At 16, I already knew Octavio Paz and had spent time talking with the Mexican painter José Luis Cuevas in his workshop. At 18, I had mounted*

and curated my first joint exhibition and was tremendously pleased with the experience."

MC_ *Has any artist or intellectual especially influenced you?*

vzt_ *"Yes, very much. I was clearly very influenced by my contact with Herbert Marcuse, the renowned German philosopher whom I met in the San Diego Cultural Circle, with whom I had a teacher-student relationship. I was also studying at UCLA, which was, at the time, probably the most vanguard and important university for critical and aesthetic theory research in the United States. Many contemporary thinkers came to UCLA to teach classes and give master's conferences and through my access to that intellectual environment, I had the possibility to meet many great thinkers and intellectuals like Habermas, Baudrillard and Foucault. I think that the most significant driving force behind my interest in the visual arts and in more ample cultural issues has to do with having grown up after the counterculture; I had the necessary intellectual avidness just at the right cultural moment."*

Then came an intense period in Paris, where Zamudio-Taylor began his independent research while studying French. Soon after, he returned to UCLA to finish his undergraduate studies. He completed his master's in Hispanic Literature, Visual Arts and Renaissance Studies at Princeton University on the East Coast of the United States, and is there again as a doctoral candidate in Studies of Baroque and Latin American Art. He focused his energy on writing and participating in curating for Latin American artists in the United States, which was a totally new field; the artistic production was not new, which proved an opportunity to be a pioneer in studying Latin American art in the United States.

MC_ *That was when there was something of a Latin boom in the United States, especially in the art world, right?*

vzt_ *"Yes, I was a product of that boom and I also contributed to its explosion. That is owed more than anything else to a much wider context of representation, power and the civil rights struggle of the Latino community in the United States. As a part of that movement, there was a cultural artistic component through which neighborhood cultural centers as well as some of today's most prestigious institutions were created, including the Museo del Barrio in New York, the Museo Mexicano in Chicago and the Centro Cultural in San Diego. It was the generation prior to mine that had the audacity to create these alternative spaces. In the traditional art spaces, Latino and Latin American artists did not get promoted or exhibited, and there was no assistance from the local or federal government either. I am from the second generation, the generation that participated actively in the alternative spaces and also pressured the more established institutions. My familiarity as a Latino and a Mexican with Latin American art and culture was very deep. At the same time, I had all of that training and the theoretical knowledge that enabled me to read Latin American art in a way that was totally different from what had existed until then."*

This type of questioning and interdisciplinary methodology is what brought Víctor Zamudio-Taylor to become one of the great directors of study of the great themes that have permeated Latin American art over the past 30 years. He has become a permanent axis of action in trying to dynamize the relationship between artistic production, the cultural context and a historical past that is shared between Latin America and the United States.

A KEY MOMENT:

LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY_

On June 6, 1993, the New York MoMA, under the direction of Waldo Rasmussen, inaugurated a retrospective of the last few years of Latin American art, which gave the museum a chance to promote some



Revista ART NEXUS.

vzt_ “Sí, yo fui producto de ese boom y a la vez contribuí a potenciarlo. Era una época de lucha por los derechos civiles de la comunidad latina en Estados Unidos, con un componente artístico muy fuerte, en el cual se crearon centros culturales, pequeños y locales, hasta instituciones hoy ya muy prestigiosas como el Museo del Barrio, en Nueva York o el Centro Cultural en San Diego, California. Fue una generación anterior a la mía, la que tuvo la osadía de crear estos espacios alternativos al mainstream, porque en rigor, en los espacios tradicionales para el arte no se investigaba, no se promocionaba ni se exponía a los artistas latinos y latinoamericanos, ni tampoco había ayuda gubernamental ni federal para hacerlo. Yo soy de la segunda generación, aquella que participa activamente en esos espacios alternativos y que presiona al mismo tiempo a las instituciones más establecidas. Mi familiaridad como latino y mexicano con la cultura y el arte latinoamericanos era muy profunda, y junto con mi formación teórica y académica, me permitieron leer el arte latinoamericano de una manera totalmente diferente a la que existía hasta ese entonces”.

Ese tipo de cuestionamientos y metodologías interdisciplinarias es lo que ha llevado a Víctor Zamudio-Taylor a trazar como su gran directriz de estudio a los grandes temas que interesan al arte latinoamericano en los últimos treinta años, y como eje de acción permanente, el tratar de dinamizar la relación entre la producción artística, el contexto cultural y un pasado histórico que se comparte entre Latinoamérica y Estados Unidos.

UN MOMENTO CLAVE:

LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY

Para el 6 de junio de 1993, el MoMA de Nueva York, bajo la dirección de Waldo Rasmussen, estaba inaugurando una retrospectiva sobre los últimos años del arte latinoamericano, que también le permitiría potenciar obras de pintura y escultura de su colección permanente, con artistas como Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Víctor Grippo, Guillermo Kuitca, Eugenio Dittborn, Ana Mendieta, Joaquín Torres García, por mencionar sólo algunos. La exposición, organizada por el Consejo Internacional del MoMA y la Comisaría de la Ciudad de Sevilla, para la celebración del 5º Centenario del Descubrimiento de América, estaba organizada en base a los artistas –tanto en estilos como por cronologías–, más que en cuanto a los países. Muchos críticos de arte la catalogaron como una adecuada introducción (pero no ideal) al arte latinoamericano actual. Estuvo abierta a público durante tres meses.

Zamudio-Taylor recuerda esa exposición como una gran oportunidad que se le presentó dentro de su carrera. “El MoMA organizaba la primera exposición magna, importante, panorámica, de arte latinoamericano moderno. Desde muralistas mexicanos hasta la escuela del sur, de Torres García. Una visión de ochenta años de arte latinoamericano, incluyendo una visión de las culturas y de los contextos históricos. Ocupaba de manera total la planta más importante de exposiciones temporales. Se me invitó a formar parte del equipo que diseñaba los programas educacionales y los programas públicos para la exposición”.

Dentro de los temas que escogió como lecturer hay varios que se repiten hasta hoy y forman una constante dentro de su trabajo investigativo, entre ellos Frida Kahlo, el Recuerdo y la Imagen de los artistas latinoamericanos y el Realismo Social. Fueron más de seis meses de preparación y tres meses de intenso trabajo. “Yo creo que esto fue crucial, a mí me cambió la vida. Itinerar desde un discurso intelectual a trabajar con un programa educacional amplio, y tener el contacto directo con probablemente la mejor exposición de arte latinoamericano del siglo XX que se ha hecho hasta ahora, fue una suerte única y clave en mi carrera. Tener la pasión y la preparación y además, estar en el momento adecuado, pues bueno, luego sólo te lanzas. Luego pasé por un periodo difícil, porque era demasiado maduro para tener un puesto de principiante dentro de un museo, pero no lo suficientemente avanzado con investigaciones y publicaciones para tener un escalafón medio dentro del MoMA. Sentía que estaba como en el limbo y no me quedó otra que comenzar a trabajar como curador e investigador independiente”.

Ahí comenzó su viaje sin retorno al mundo free lance. Desde los años '90 a la fecha, Víctor Zamudio-Taylor ha desarrollado labor como investigador, escritor, asesor de fundaciones e instituciones en adquisiciones de obras de arte y exposiciones.

Destaca que en su trayectoria el concepto que más lo identifica es el de haber sido puente, tanto por estar moviéndose siempre entre tres culturas –la norteamericana, la mexicana y la resultante de esas dos, la fronteriza– como por esa formación tan particular que ha tenido a nivel personal y cultural. Dentro de las áreas que más le interesan están la promoción y la exposición del arte latinoamericano en Europa y Norteamérica, pero de manera crítica y con nuevas aproximaciones, alejadas de los estereotipos.



Patrick Hamilton

Arte y cultura visual

VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR

Patrick Hamilton (Lovaina, Bélgica, 1974) vive en Santiago de Chile y trabaja en varias disciplinas como artista neoconceptual. El concepto y proceso de investigación del tema que le interesa, dicta la forma técnica en que realizará sus obras. Con formación de pintor y una trayectoria igual de imponente en el campo de la fotografía, así como en la escultura, cuenta también con varias incursiones en el arte público. Hamilton combina indagaciones y articula disciplinas diversas sin que estas pierdan su especificidad y sin romper su registro; por el contrario, sustentan la forma y los lenguajes. Hoy sus conductores teóricos y formales que entrecrujan sus propuestas y que generan interrelaciones curatoriales, ya

so como obras o como series de variados cuerpos aun cuando las disciplinas parecieran muy diferentes. Entre sus más destacadas indagaciones formales y recurrentes operan la apropiación y su relación dinámica con la cultura visual —el entretenimiento, la moda, la publicidad, la prensa, la publicidad— como inventario y como marco que nutre el arte de esta era postmoderna.

Si bien la interdisciplinariedad se ha convertido en *lingua franca* y *modus operandi* —que caracteriza ya a toda una generación de creadores contemporáneos que emergieron en la década de 1980—, y permitió la articulación de temas que son producto de investigaciones nomadas en nuestra era global, si requiere ser matizada para destacar especificidades —localismos y regionalismos— que marcan la pro-

ducción artística actual y la globalización. Tal estrategia discursiva permite resistir la homogeneidad al enfatizar operaciones de traducción y diferencia.

Guillermo Machuca, uno de los investigadores que más estudia la obra de Hamilton, aclara y resume el logro y contribución del artista en el campo chileno. En su texto de presentación curatorial para Hamilton, representante de Chile en la XXVI Bienal de São Paulo, 2004, Machuca subraya: “... pertenece a la más reciente promoción de artistas aparecidos en la escena plástica chilena identificada con el arte de fluxus neoconceptual... su obra ha recogido y asimilado gran parte de las posibilidades formales y expresivas abiertas por el arte de avanzada, desarrollado en Chile bajo la dictadura militar durante las décadas de 1970 y 1980. En términos formales y materiales, este legado se remonta al uso del cuerpo como soporte de expresión, el espacio urbano como trama o tejido de inscripción y, finalmente, la reflexión en torno al lenguaje de la fotografía y toda su consecuente

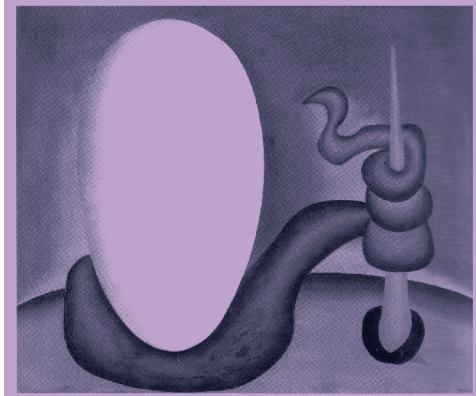
Revista ART NEXUS, reportaje a Patrick Hamilton.

No sólo ha escrito numerosos artículos y catálogos en una infinidad de revistas especializadas, como “Art Nexus” y “Atlántica” (España), sino que además combina su actividad profesional con los estudios y con la producción cinematográfica. Fue Investigador–Senior asociado de la Rockefeller Foundation en el National Museum of American Art y de los Archivos de American Art en Washington DC. Ha sido asesor y curador de la Colección de Fotografía de Manuel Álvarez Bravo en Ciudad de México y curador de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Televisa para el Museo de Arte Contemporáneo MARCO, de Monterrey (México), Nueva York, Sur de California y México D.F.

Como si no fuese suficiente, además fue curador de la importante muestra “Ultrabaroque: Aspectos del Arte Post-Latinoamericano”, que itineró desde el Museo de Arte Contemporáneo en San Diego hasta el Museo de Arte Contemporáneo de Miami, visitando más de ocho ciudades norteamericanas en el año 2001. Fue comisario de “Project Rooms” ARCO 2004, de “Nuevos Territorios” en ARCO 2005 y de “CityScapes”, en ARCO 2006. En su faceta como productor cinematográfico, su última producción fue el documental “The Life of Times of Frida Kahlo”, realizado bajo la dirección de Amy Stechler, que en septiembre de 2005 le significó ser invitado por la Tate Modern, en Londres, para analizar en un simposio las diferentes facetas de la reconocida pintora mexicana, de la cual es especialista.

Actualmente tiene como base de “operaciones” París y Ciudad de México. Sus últimos proyectos están relacionados con asesorar al presidente de la colección JUMEX, una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes en América Latina, y con proyectos de investigación curatorial independiente, como el que realizó sobre la Luz junto a Miki García –Director Ejecutivo de CAF– para el Santa Barbara Contemporary Arts Forum, en California, y que ahora se está exhibiendo hasta el 7 de enero de 2007 en “Light/Art: Mystic Cristal Revelation”, y donde Patrick Hamilton participa con la obra “Hoses”.

MC_ Si mira hacia atrás, evaluando su trayectoria, ¿qué factores dentro de la formación de un curador son claves para poder llegar al nivel de excelencia, con la mirada lo más amplia posible?, porque no es fácil ser un curador exitoso. Hay gente que se especializa, pero luego se queda en un ámbito limitado. Pero ser un curador, con una visión estratégica del arte, es un tanto difícil ¿no lo cree?



THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Catálogo exposición museo MoMa, Nueva York.

paintings and sculptures from its permanent collection, featuring works by Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Víctor Grippo, Guillermo Kuitca, Eugenio Dittborn, Ana Mendieta and Joaquín Torres García, just to name a few. The exhibition, organized by MoMA's International Council and the Commissary of the City of Seville in honor of the Quincentennial of the Discovery of America, was organized around the artists, both in terms of styles and chronologies, more than around the countries. Many art critics said that this was an adequate (but not ideal) introduction to contemporary Latin American art. It stayed open for three months.

Among the themes that he selected as a lecturer, there are a number that continue to be prevalent to this day, forming a constant part of his research. These include Frida Kahlo, Social Realism, Memories and the Image of Latin American artists. It was more than six months of preparation and three months of intense work. "I believe that this was crucial; it changed my life. To go from an intellectual discussion to working with an ample educational program, and to have direct contact with what was probably the best exhibition of twentieth-century Latin American art yet, was a unique luck and a key moment in my career. To have the passion and preparation and, furthermore, to be in the right place at the right time—after that, you just launch. Then I went through a difficult period because I was too mature and advanced to have an entry-level position at the museum, but I was not sufficiently advanced in terms of research and publications to have a mid-level position at the MoMA. I felt like I was in limbo and that my only option was to start working as an independent researcher and curator."

Thus began his one-way voyage into the freelance world. From the 1990s to the present, Víctor Zamudio-Taylor has developed his career as an independent researcher, writer, and artwork-purchasing consultant to foundations, institutions and exhibitions.

Zamudio-Taylor stresses that the concept that best defines his trajectory is as a bridge, both because of his constant movement between three cultures (that of the United States, of Mexico and of the border culture resulting from both of these) as well as because of the unusual education he has had both at the personal and cultural level. Within the areas that most interest him are the promotion and exhibition of Latin American art in Europe and North America, but in a critical manner and with new approximations that avoid the stereotypes.

Not only has he written many articles and catalogues in infinite specialized journals like *Art Nexus* and *Atlántica* (of Spain), but he has also combined his professional work with the study and production of cinema. He was Senior Researcher of the Rockefeller Foundation at the National Museum of American Art and at the Archives of American Art in Washington, DC. He was consultant and curator of the Manuel Álvarez Bravo Photography Collection in Mexico City and curator of the Contemporary Art Collection of the Televisa Foundation for the MARCO Museum of Contemporary Art in Monterrey, Mexico, New York, Southern California and Mexico City.

As if that were not enough, he was also the curator of the important exhibition, "Ultrabaroque: Aspects of Post Latin American Art", which was shown in 2001 in more than eight U.S. cities, from the Museum of Contemporary Art in San Diego to the Museum of Contemporary Art of Miami. He was the curator of "Project Rooms" at ARCO in 2004, "New Territories" at ARCO in 2005, and "Cityscapes" at ARCO in 2006. In his role as film producer, his most recent production was the documentary, "The Life and Times of Frida Kahlo", directed by Amy Stechler. This production led to an invitation to London's Tate Modern to present his analysis at a symposium on Kahlo's different facets, on which he is an expert.

He currently has bases of operations in Paris and Mexico City. His latest projects involve advising the president of the JUMEX Collection, one of the largest and most important collections of contemporary art in Latin America. He has also had independent curatorial and research projects, including one that he is presently completing on *Light* along with Miki García, the executive director of CAF, at the Santa Barbara Contemporary Arts Forum in California, in exhibition through January 7, 2007, "Light/Art: Mystic Cristal Revelation". Patrick Hamilton's "Hoses" is part of the exhibition.

MC_ If you take an ample look back and assess your progress, what factors within your training as a curator would you identify as having been the keys to arrive at the level of excellence you have achieved? It is not easy to be a successful curator; there are people who specialize, but then they get stuck in a limited area. But to be a curator with a strategic vision of art is a little difficult, don't you think?

vzt_ "I think that there are two relevant aspects that should dominate: an ample knowledge of art history with a specialization in some period, culture, movement or artist from art history, and at the curatorial level, to have ample training in the history of

curating or museological studies—to know in detail how an art or cultural museum that works with a heritage can create an exhibition from a research topic and continue that work of communication in terms of public programs and promotion. For this latter aspect, one has to know different types of museums. With the first aspect, one has to have a relationship with the objects or with the artists, in the case of contemporary art, and generate a passion for them and to have dialogues with those artists who are living."

MC_ And it involves a lot of administration as well—having to take many actions that are usually beyond one's specific area, but are absolutely necessary for the success of an exhibition...

vzt_ "Yes. In fact, in France, the curator is called *commissaire*, or *commissary*, which is the same as the term used in Spain and really possesses the essence of administration, to be in charge of something, to be a manager. The Germans also speak of an ample concept that means 'creator or maker of exhibitions'—these are the types of curators who specialize in reaching a large public, something like a *ausstellungen-macher*."

MC_ You've touched on a key aspect in what we have been discussing—communicating to a broad public and increasing the audience that views contemporary art and their understanding of the art.

vzt_ "Yes, that is very important. There are exhibitions that, no matter how interesting their basis is at the intellectual and research level, no matter how creative the spirit of their investigation is, fail completely in terms of exhibition or audience. An exhibition's success is the ability to translate the concept or theme in multiple ways for a diverse public, to be able to have a visual narrative or argument without needing written or fundamental visual supporting material. To read an infinite amount of text in order to be able to understand a sub-theme of an exhibition is a total failure. There is a great difference between writing an essay or a book and making an exhibition."

MC_ And within that work of a curator, do you believe that academic study and specialization is essential? I ask you because you may not know that there is something of a controversy here in Chile about curating. There is a bit of frustration about the fact that people with more formal education who have had the opportunity to take courses in Curatorial Studies abroad are now bringing foreign curators to give conferences. Some have taken this as a kind of intromission...



Catálogos exposición museo MoMa, Nueva York.



vzt_ “Creo que hay dos aspectos claves y relevantes que se deben dominar: un conocimiento amplio de la historia del arte; una especialización en algún período, cultura, movimiento o artista de la historia del arte y luego, a nivel de curaduría, tener una preparación amplia de la historia de la curaduría o de estudios museológicos, es decir, conocer al detalle cómo un museo de arte o de cultura que trabaja con un acervo puede generar una exposición a partir de un tema o investigación, y finalmente, cómo se continúa el trabajo de comunicación en términos de programas públicos y de promoción. Y para esto último, hay que conocer museos de diferente índole. Lo otro, es tener una cercanía con los objetos o con los artistas, en el caso del arte contemporáneo, y generar una pasión con ellos, tener diálogos con los artistas vivos”.

mc_ Y tiene mucho de gestor también, al tener que hacer muchas acciones que la mayoría de las veces están fuera de su ámbito específico, pero que son absolutamente necesarias para el éxito de una exposición....

vzt_ “De hecho en francés al curador se le llama commissaire o comisario, que es el mismo vocablo que se utiliza en España, y que conlleva la idea de administrar, de estar a cargo de algo, de ser gestor. En Alemania también se habla de un concepto más amplio que significa “creador o hacedor de exposiciones”, son los tipos de curadores que se especializan para llegar a un público masivo, algo así como un ausstellungsmacher”.

mc_ Ha tocado un aspecto clave dentro de lo que hemos conversado, el de comunicar a un público más masivo y ampliar las audiencias en torno al arte contemporáneo, y su comprensión...

vzt_ “Sí, eso es muy importante. Hay exposiciones que por más interesante sea el planteamiento a nivel intelectual y de investigación, por más creativo que sea el espíritu de su investigación, son un fracaso a nivel expositivo o de audiencias. El éxito de una exposición es poder traducir de manera múltiple el concepto o tema a un público diferenciado, en poder tener una narrativa o argumento visual sin necesidad de excesivos apoyos escritos. Tener que leer un cantidad de texto infinita para entender un subtema de una exposición, es un completo fracaso. Hay una gran diferencia entre escribir un ensayo o un libro y hacer una exposición”.

mc_ Y en esa labor del curador, ¿cree que sea esencial el estudio académico y las especializaciones? Se lo comento porque no sé si se ha enterado que en Chile hubo una cierta polémica en el ámbito curatorial, a raíz de que personas con un poco más de especialización formal en Estudios Curatoriales fuera de Chile, estén trayendo curadores extranjeros a dar ciclos de charlas. Esto ha sido tomado por algunos como una especie de intromisión....

vzt_ “A ver, para mí ser curador ante todo es ser un profesional, con una formación intelectual y académica sólida. Es una profesión tan disciplinada y tan rigurosa como ser médico cirujano, abogado, ingeniero o filósofo. Entiendo que en América Latina los estudios curatoriales son algo muy nuevo y que hay una cierta tradición del esteta autodidacta, que proviene de otras disciplinas. Eso es comprensible y se explica porque antes no existía la carrera ni las especializaciones. Pero hoy es diferente, porque universidades muy prestigiosas tienen la licenciatura, la maestría y hasta el doctorado en Estudios Curatoriales. Será cada vez más difícil ser curador siendo autodidacta o sin haberse especializado. Se está creando la disciplina y un cuerpo de conocimientos muy específicos. Hay un campo pionero, pero ya existe. Yo pertenezco a una generación de investigadores, donde soy el más joven del grupo en América Latina, entre los que destaco a Justo Pastor Mellado, en Chile; Ticio Escobar en Paraguay; Marcelo Pacheco en Argentina; Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita y Lisette Lagnado, en Brasil; José Ignacio Roca en Colombia, Rina Carvajal y Cecilia Fajardo Hill, en Venezuela; Cuauhtémoc Medina y Magali Arriola, en México.

Todos somos una generación que en mayor o menor grado hemos tenido una coyuntura muy particular, de ser pioneros en las áreas que hemos investigado y que en la medida que hemos realizado nuestro trabajo, con importantes exposiciones, hemos abierto campos a las nuevas generaciones que antes no existían.

Y por eso está el desafío para ellos, para los nuevos estudiantes de artes visuales, de tener la pasión y la dedicación necesarias y vitales. Tienen que ser responsables con ese trabajo que nos costó tanto realizar, y por supuesto, que deben insistir en realizar su propio camino intelectual y artístico, porque cada uno de ellos tiene en sus manos la posibilidad única de crear los nuevos temas del arte del futuro”.

ARTE CONTEMPORÁNEO, CHILE Y SUS ARTISTAS

mc_ Para cerrar la conversación, me gustaría saber su opinión sobre el arte contemporáneo chileno, si hay algún artista que particularmente le interese por su trabajo, por su postura conceptual.

vzt_ “Desde que empecé a ser activo profesionalmente en arte latinoamericano y en arte latino en Estados Unidos, he tenido conocimiento de ciertos artistas chilenos, ya sea por haber tenido convivencia con ellos o porque me hayan interesado. Desde muy temprano en mi carrera conocí el trabajo de Ismael Frigerio, Jorge Tacla y de Catalina Parra, más que nada porque vivían en Nueva York y eran parte de mi círculo social y de actividades. Un caso aparte es Alfredo Jaar, que de origen chileno, pero por decisión propia y circunstancias profesionales, prefería participar en un ámbito más amplio y no en un circuito latinoamericano. De los cuatro, en mayor o menor grado he tenido visitas de estudios, conversaciones o escrito sobre sus trabajos.

También fue muy importante que yo conociera la obra de Arturo Duclós, Juan Dávila y Eugenio Dittborn. De hecho yo incorporé a Duclós en una exposición que curé “Ultrabarroco...” y fue uno de los artistas más importantes en la muestra, representando para mí una producción artística muy valiosa proveniente desde el sur, con una postura crítica al resto de Latinoamérica y con un diálogo y propuestas pictóricas internacionales, logrando desarrollar un lenguaje y un léxico muy particulares, y que creo tienen que ver con el contexto cultural visual chileno. De Dittborn he escrito en varias ocasiones. Hay un ensayo cortísimo que escribí sobre él de una exposición retrospectiva que se hizo en el New Museum de Nueva York. Es uno de mis textos preferidos.

Luego, por viajes a América Latina o Europa he conocido las obras de las siguientes generaciones, en especial la obra de Patrick Hamilton. Lo he incorporado en propuestas curatoriales, he escrito sobre él. Su trayectoria y su obra me parecen muy importantes. Él y toda su producción artística son claves, emblemáticas y representan a toda una postura generacional en América Latina.

Hay otros dos jóvenes artistas chilenos que me interesan mucho, Iván Navarro y Cristián Silva-Avaria. Tendré que seguirlos atentamente...”.

MARCELA CUEVAS OSSANDÓN Periodista Universidad Diego Portales. Máster en Gestión Cultural, mención Patrimonio, y Diplomada en Gestión y Políticas Culturales, Universidad de Barcelona, España. Obtuvo la Beca Presidente de la República 1998-1999. Trabaja desde hace 15 años en temas vinculados a la comunicación, el arte y la gestión cultural, con especialización en museos, proyectos educativos y marketing, tanto en el sector público como privado. Autora del estudio "Prospección del Sector Museológico de la ciudad de Valparaíso: Diagnóstico y Análisis de Oportunidades de Desarrollo", para CORFO V Región y el Centro de Innovación y Desarrollo Empresarial, CINDE, y co-gestora de los encuentros "Conversaciones sobre Arte, Educación y Museos", patrocinados por el Museo Artequín y la Subdirección de Museos de la DIBAM, en octubre y noviembre de 2005.

Actualmente es Coordinadora de la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Profesora de los ramos "Seminario del Ámbito VI" y "Seminario del Ámbito VII".

vzt_ *"For me, first and foremost, being a curator is being a professional, with a solid intellectual and academic background. It is a profession that is as disciplined and rigorous as being a surgeon, lawyer, engineer or philosopher. I understand that curatorial studies are relatively new in Latin America and that there is something of a tradition of the self-taught aesthete, coming from other disciplines. That is understandable and is explained because there used to be neither career nor specializations. But it is different today, because very prestigious universities offer curatorial B.A. programs, master's programs, even doctorates. It will become increasingly difficult to be a self-taught curator or to be curator with training in other disciplines. The discipline is being created along with a body of very specific knowledge. It is still a young field, but it exists. I belong to a generation of researchers, of which I am the youngest of the Latin American group, that includes Justo Pastor Mellado in Chile; Ticio Escobar in Paraguay; Marcelo Pacheco in Argentina; Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita and Lisette Lagnado, in Brazil; José Ignacio Roca in Colombia, Rina Carvajal and Cecilia Fajardo Hill in Venezuela; and Cuauhtémoc Medina and Magali Arriola in México.*

Everyone in this generation, to some degree, has had a very unusual situation pioneering areas that we have researched and, to the extent that we have carried out our work with important exhibitions, we have opened up fields to new generations that did not exist before.

And that is why the challenge for them—for these new students of the visual arts—is to have the passion and dedication that is both necessary and vital. They must take charge of the work that was so difficult for us to complete while, of course, insisting on carrying out their own intellectual and artistic journey because every one of them has in his or her hands the unique possibility to create the new art themes of the future." 180

Journalist graduated from the Diego Portales University. She has a master's degree in Cultural Management, with a mention in Heritage, and a degree in Management and Cultural Policies from the University of Barcelona. She obtained the President of the Republic Fellowship in 1998-99. She has spent the past 15 years working on topics related to communication, art and cultural management, specializing in museums, educational projects and marketing, both in the public and private sectors. She is the author of the study, "Researching the Museological Sector of the City of Valparaíso: Identification and Analysis of Development Opportunities" for CORFO of the V Region and the Center for Innovation and Business Development (CINDE), and was the co-director of the "Conversations on Art, Education and Museums", sponsored by the Artequín Museum and the DIBAM Office of Museums.

She is currently the Coordinator of the School of Art of the Diego Portales University Department of Architecture, Art and Design. She is professor of the courses, "Environment Seminar VI" and "Environment Seminar VII".

VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR Licenciado en Estudios Latinoamericanos, Artes Visuales y Letras Hispánicas por la Universidad de California, San Diego y Master en Letras Hispánicas, Artes Visuales y Estudios del Renacimiento y Barroco en la Universidad de Princeton, institución de la cual es candidato al Doctorado. Ha recibido las becas de la Fundación Rockefeller, Fundación Ford y FRAME, Helsinki, Finlandia.

Ha curado numerosas exposiciones dentro de las que se destacan: "Iñigo Manglano-Ovalle", 2003, Museo Rufino Tamayo, México DF; "Ultrabaroque: aspects of post-Latin American Art, 2000, Museum of Contemporary Art, San Diego, California. Así mismo, a sido curador de la colección de Arte Contemporáneo de Televisa, México y de ARCO, Madrid para varias secciones de la feria y de los Project Rooms.

Es miembro del consejo editorial de ArtNexus, publicación para la cual ha escrito sobre José Bedia, Eugenio Dittborn, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Patrick Hamilton, entre otros. Ha dictado conferencias y participado en simposios en la Tate Modern; Museo del Louvre; Jornadas Latinoamericanas de Valencia; Museo Arte Contemporáneo Rufino Tamayo; Museo Guggenheim entre otras prestigiosas instituciones.

Actualmente se desempeña como Curador y Asesor de Adquisiciones para la Colección de Arte Contemporáneo Jumex, México DF.

Has a degree in Latin American Studies, Visual Arts and Hispanic Literature from the University of California – San Diego, and a Master's in Hispanic Literature, Visual Arts and Renaissance and Baroque Studies from Princeton University, where he is currently completing his doctorate. He has received grants from the Rockefeller Foundation, the Ford Foundation and FRAME of Helsinki, Finland.

He has been the curator of many exhibitions, including "Iñigo Manglano-Ovalle", 2003, Rufino Tamayo Museum, México City, and "Ultrabaroque: aspects of post-Latin American Art, 2000, Museum of Contemporary Art, San Diego, California. He was also curator of the Televisa Contemporary Art Collection in Mexico, and of many selections of the ARCO fair of Madrid as well as Project Rooms.

He is a member of the editorial board of ArtNexus, a publication for which he written about José Bedia, Eugenio Dittborn, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Patrick Hamilton, and others. He has spoken at conferences and participated in symposiums in the Tate Modern, Louvre Museum, Jornadas Latinoamericanas of Valencia, Rufino Tamayo Museum of Contemporary Art, the Guggenheim Museum and other prestigious institutions.

He is currently curator and purchasing consultant for the Jumex Collection of Contemporary Art in Mexico City.

EL COMPLEJO EXPOSITIVO: EL CASO DE MÉXICO

Dentro de la conferencia magistral que Víctor Zamudio-Taylor dio el 3 de agosto, en la Escuela de Arte UDP y usando la terminología "complejo expositivo"—que tomó del historiador de los años '80 Tony Bennett—, para definir la relación dinámica, en mayor o menor grado, de artistas, obras de arte, exposiciones, mercado, profesionales del arte, instituciones, museos y espacios expositivos junto con los sectores nacionales, Víctor Zamudio-Taylor dio algunas pistas interesantes de por qué México es todo un referente en el circuito internacional del arte contemporáneo:

Efecto Frida Kahlo/Amores Perros: el arte y el cine han sido los mejores estímulos por el interés en la cultura mexicana dentro de Europa y Estados Unidos. La producción cultural ha jugado un rol clave para que de ahí surjan diferentes y múltiples aproximaciones al arte. Por ejemplo, luego del estreno de la película "Amores Perros", el P.S.1 de Nueva York organizó un ciclo sobre la violencia cotidiana en México; o la Tate, en Londres, un seminario sobre la vida de Frida Kahlo, con un éxito impresionante de asistentes, luego del documental que estrenara con Amy Stechler.

La privatización del arte: en México se ha dado una especie de privatización de la cultura, donde a pesar de que no hay suficientes incentivos en el mundo privado por aportar al arte contemporáneo, grupos económicos se han hecho cargo de importantes acciones para fomentarlos. Menciono al grupo FEMSA (similar a la Embotelladora Andina) que ha asumido la Bial de Monterrey FEMSA y el Grupo JUMEX, que desde el 2001 se ha puesto como misión estratégica formar la colección de arte contemporáneo más importante de América Latina y ponerla en diálogo con otros espacios de arte (como el MALBA, en Buenos Aires), con invitaciones a importantes curadores para que hagan lecturas de sus obras.

IN SITE San Diego-Tijuana: es un gran proyecto donde participan artistas, teóricos, curadores, agentes culturales, quienes realizan un amplio programa de intervenciones de arte en el corredor fronterizo; de escenarios, o prácticas culturales que revelan nuevas dimensiones al público, como arte en red, eventos de imagen, archivos colectivos de consulta abierta, etc. y de conversaciones, como un espacio de debate teórico a través de un amplio programa público de conferencias, talleres y diálogos entre profesionales de distintos campos.

SITAC V 2006: se trata del quinto simposio internacional de teoría sobre el arte contemporáneo, que se realizó recientemente en Ciudad de México, donde este año "Diálogos Impertinentes" estuvo centrado en prácticas artísticas, territorios interdisciplinarios y espacios dislocados. Considera estos encuentros como esenciales para la discusión y renovación de la investigación en arte contemporáneo latinoamericano.

ENTREVISTA A DANIEL BONILLA Y JEAN PIERRE CROUSSE

[INTERVIEW OF DANIEL BONILLA AND JEAN PIERRE CROUSSE]

Daniel Bonilla de Colombia y Jean Pierre Crousse de Perú-Francia han sido los dos arquitectos invitados de la primera edición del Seminario Arquitectos del Pacífico organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales, que tuvo lugar entre el 05 al 09 de junio. Aparte de las conferencias dictadas, ellos realizaron unas correcciones en todos los talleres de la Escuela lo que permitió hacer una radiografía completa de la malla curricular y efectuar mejoras en ella.

Daniel Bonilla, con sus capillas ha sido premiado en dos ocasiones con el ar+d award para arquitectura emergente y se está consolidando como unos de los arquitectos más prestigios de su país.

Jean Pierre Crousse y Sandra Barclay, su socia, arquitectos peruanos radicados en París han trabajado en sus inicios con Enrique Ciriani y recientemente han obtenido reconocimiento internacional con el Record Houses Award y con la mejor obra construida en la IV Biental Iberoamericana de Arquitectura.

Los siguientes textos son fragmentos de entrevistas más extensas que serán recogidas en un libro que dé cuenta de la condición arquitectónica de Latinoamérica.

ENTREVISTA A DANIEL BONILLA

CLAUDIO MAGRINI_ Aunque tienes una gran cantidad de obras construidas y a distintas escalas, entre ellos el Pabellón de Colombia en la Expo de Hannover 2000, me quiero limitar a cuatro obras recientes (las dos capillas, el Centro de Convenciones y el proyecto para la Biblioteca Nacional de México), ya que en ellas se cristaliza con más precisión tu visión particular de la arquitectura. Y a través de este corte radiográfico detenerme en los conceptos o temáticas que las estructuran.

1. PIEL_

La piel arquitectónica ha ido adquiriendo un rol siempre más preponderante en tu obra arquitectónica. Se ha convertido en un tema de investigación que explora principalmente dos enfoques. El primero se podría definir estructural, en donde mediante la superposición de planos vas construyendo un espesor de peso específico. Así, por ejemplo, el volumen que se desplaza en la Capilla Porciúncula de la Milagrosa está constituido por tres pieles superpuestas: la de vidrio central y las dos de madera que la abrazan. Esta piel constructiva no sólo se desplaza horizontalmente por completo sino que además incorpora mecanismos que permiten la parcial apertura de la piel interior de madera.

El segundo enfoque es matérico. Mediante el uso experimental de los materiales parecieras explorar las posibilidades expresivas de las pieles, generando texturas, condiciones lumínicas y cualidades espaciales distintas. Así, por ejemplo, en la misma Capilla Porciúncula trabajas con tres materiales (acero, madera y vidrio) y la Biblioteca Nacional la forras con una piel exterior de alabastro, mientras que para las 6 “cajas” al interior propones el concepto de las pieles temáticas como estrategia arquitectónica.

¿Qué persigues exactamente y dentro de esta arqueología cutánea cuáles crees son los caminos

aún no explorados o agotados por Herzog & deMeuron?

DANIEL BONILLA_ El tema de la piel en arquitectura se viene buscando hace mucho tiempo. En varias escuelas. Y particularmente en la Escuela de Harvard, donde Silvetti ha sido un promotor de este tema dentro de su mismo trabajo. El tema de la piel como proposición de estudio en arquitectura es una constante que ya se está manejando hace 20-30 años. 20, tal vez, de una forma muy consciente. Y finalmente, el tema de la piel es lo que hace que de alguna manera uno pueda abstraer y volver a la arquitectura de modo menos directa y más abstracta en su forma. Yo creo que la fascinación de eso es precisamente porque la piel finalmente es envolvente. Y al ser envolvente, pues es idéntico a cuando tomas un libro y lo recubres. Al envolverlo lo cambias de materialidad y lo diferencias de lo que hay adentro. Lo mismo con la bolsa o una caja que en definitiva también son una envolvente. Entonces hay un punto que es muy interesante en el tema de la piel, que al pensarla como una envolvente liberas una cantidad de elementos de la función. Que obviamente tienes que resolver, pero que los puedes resolver con un recurso diferente, que a su vez te otorga potenciales diferentes. Por ejemplo, desaparece el concepto del vano y la ventana. Automáticamente. Sobre todo con esas pieles texturizadas que nosotros más hacemos. Entonces, te aparece una cosa que es muy interesante: ¿cómo logras transparencia, translucidez, permeabilidad, pero al mismo tiempo cómo logras masa? Con el mismo elemento. Y es lo que nosotros hemos ido reiterando.

Lo que nos interesa precisamente, es que estas pieles adquieran siempre un valor de masa, que de alguna manera se den como elementos sólidos. Pero, que al mismo tiempo permitan

Colombian Daniel Bonilla and French-Peruvian Jean Pierre Crousse were the two guest architects invited to the first Architects of the Pacific Seminar, organized by the Diego Portales University School of Architecture from June 5 through 9. Besides the conferences given, they offered some corrections at all of the school's workshops, taking a complete tour of the curriculum and making improvements to it.

Daniel Bonilla has twice received the ar+d award for his chapels, given for emerging architecture. He is quickly emerging as one of the most prestigious architects in his country.

Jean Pierre Crousse and his partner, Sandra Barclay, two Peruvian architects living in Paris, started out working with Enrique Ciriani and recently obtained international recognition, earning both the Record Houses Award and been cited for having the best constructed work at the Fourth Ibero-American Biennial of Architecture.

The following texts are fragments of more extensive interviews, which will be collected in a book on the architectural condition of Latin America.

INTERVIEW OF DANIEL BONILLA

CLAUDIO MAGRINI *Even though you have a great many works constructed and at different scales, including the Colombian Pavilion in the 2000 Hannover Expo, I would like to limit our discussion to four recent works (the two chapels, the Convention Center and the National Library of Mexico project), since those best crystallize your particular vision of architecture. And within this cross-section, I will pause on the concepts and themes that structure the works.*

1. SKIN

The architectural skin has come to acquire an increasingly important role in your architecture. It has become a topic of investigation that is mainly explored by two focuses. The first focus could be defined as structural—where, through the superimposition of planes, you construct a thickness of a specific weight. Thus, for example, the volume that is expressed in the Porciúncula de la Milagrosa Chapel is constructed using three superimposed skins: the central one of glass and two wooden skins embracing it. This construction skin not only moves completely horizontally but also incorporates mechanisms that permit the partial opening of the interior wooden skin.

The second focus is material. Through the experimental use of materials, you seem to explore the expressive possibilities of the skins, creating textures, light conditions and distinct spatial qualities. For example, we have the same Porciúncula Chapel where you worked with three materials (steel, wood and glass) and the National Library, which you enclosed in an outer skin of alabaster, while for the six interior “boxes” you propose the thematic concept of skins as an architectural strategy.

Exactly what are you seeking and what, within this surface-level architecture, do you believe to be the unexplored roads and those that have been exhausted by Herzog & deMeuron?

DANIEL BONILLA *The theme of skin in architecture is something that has been explored for a very long time in many schools, particularly at Harvard, where Silveti has been promoting this theme within his own work. The skin theme as a proposition of study in architecture is a constant that has been handled for 20 to 30 years—twenty, perhaps, in a conscious way. Finally, the skin theme is what, in some way, one can remove and then return to architecture in a less direct and more abstract way. I find that my fascination with that is precisely because the skin is finally enveloping. And in being enveloping, it is identical to when you take a book and cover it. By enveloping it, you change the materiality and you alter what is within. The same is true with the bag or a box that are also definitely envelopers. Therefore, there is a point that is very interesting in the skin theme—thinking about an enveloper frees up a great many elements of function. These, of course, you have to resolve, but you can resolve them using different recourses, which, in turn, give you different potentials. For example, the concept of the opening and the window disappear automatically, especially with these textured skins that we mostly make. Then something very interesting appears. How do you achieve transparency, translucence, permeability, while at the same time achieving mass—all with the same element? And that is what we have been stressing.*

What are you precisely interested in is that these skins always acquire a value of mass, that in some way they are seen as solid elements. But, at the same time, we want them to permit views of outside and to let in light, control sunlight, etcetera. With these conditions, you resolve everything. And upon experiencing them, you discover that there is more in these conditions. That is why the multiple options technique is a methodology that we love to use; it gives us the benefit of the doubt. In other words, we do not start out with a preconception.

We start with the preconception that we are going to make a skin and an element without openings and with textures. So we start experimenting to see how we get there. And you need to have an enormous spectrum of possibilities, which is precisely what motivates us to keep reiterating the theme. We see that it is a theme with a level of enormous incipience and that there is indeed a difference between the skins that we use and the other types of skins that have been categorized as architectural skins. Ours are not closed skins; the closed skin is very different because for that we can use any tectonic skin. Meanwhile, with our skins, which try to produce the effect of being able to be open but feeling as if they were solid, you absolutely have to recur to various strategies, such as the succession of elements, sequence and reiteration, which are three important components that we use. These reiterations simply produce the many small-format elements that allow me to construct contiguous elements that this reading acquires, shall we say, an almost monolithic nature. This is the case with the La Calera chapel, where the whole thing is armed with a 3 cm by 3 cm piece that is 97 cm long. If you think about it, a piece with these dimensions is more suited for the leg of a table or chair. But, to reiterate it and multiply it, you achieve new cohesions. Furthermore, it allows you to handle the architecture with a small format, since its sum is combined in a unit without easily elucidating what the unit of the format is.

Another thing that interests us quite a bit is the random sense. In some way, these positions have an order, but it is an order based on a random system.

2. DISSOLVING THE LIMITS

CM *In the United States and in London, you taught Master's seminars, in 2003, “The loss of limits” and in*



Capilla Los Nogales, Bogotá, Colombia.



Capilla Los Nogales, Bogotá, Colombia.

la visión hacia fuera, la interiorización de la luz, el control del sol, etc. Con estas condiciones resuelves todo. Y al experimentarlas descubres que hay más en estas condiciones. Por eso las múltiples opciones es una metodología que nos encanta utilizar, que nos permite el beneficio de la duda. Es decir, no partimos de una preconcepción. Partimos de la preconcepción de que vamos a hacer una piel y un elemento sin vanos, con texturas. Entonces empezamos a experimentar, en ver cómo lo logras. Y tienes un espectro enorme de posibilidades y eso es precisamente lo que nos motiva a seguir reiterando el tema. Porque vemos que es un tema con un nivel de incipiente enorme. Y que si hay una diferencia entre las pieles que nosotros manejamos con otros tipos de pieles que se han categorizados como pieles arquitecturales. Las nuestras no son pieles cerradas. La piel cerrada es muy diferente, ya que para ella puedes utilizar cualquier piel tectónica. Mientras con la nuestra, que intenta producir el efecto de poder estar abierta pero sentirse cómo sólido, necesariamente tienes que recurrir a varias estrategias, cómo la sucesión de elementos, la secuencia y la reiteración. Que son tres componentes importantes que nosotros utilizamos. Estas reiteraciones sencillamente lo que producen, es que el multiplicar un elemento de pequeño formato me permite construir elementos contiguos que adquieren esta lectura, digamos, casi de monolitos. Es el caso de la capilla La Calera, donde el todo se arma con una pieza de 3 cm por 3 cm y por 97 de largo. Y si lo piensas bien, una pieza de estas dimensiones es más indicada para la pata de una mesa o la pata de un asiento. Pero, al reiterarla y multiplicarla logras nuevas cohesiones. Además te permite manejar la arquitectura con un pequeño formato, ya que su suma se combina en una unidad sin dilucidar fácilmente cuál es la unidad del formato.

Otra cosa que nos interesa mucho, es el sentido aleatorio. De alguna manera estas posturas tienen un orden, pero es un orden basado en un sistema aleatorio.

2. DISOLUCIÓN DE LOS LÍMITES_

CM_ En EE.UU. y en Londres dictaste dos conferencias magistrales. En 2003 “The Lost of Limits” y en 2005 “Dissolving the edge... Where is the inside and where is the outside”, testigos de otra veta investigativa tuya. En los dos edificios de carácter institucional (Centro de Convenciones y Biblioteca Nacional) la disolución del límite a nivel del suelo urbano es producido mediante la suspensión de la caja, permitiendo así el libre flujo a ras de suelo. Es decir, no construyes límites que impidan la movilidad cívica. Mientras que en las dos capillas la movilidad la incorporas como mecanismo para generar cambios en la configuración arquitectónica. En La Capilla Los Nogales, dos grandes portones de madera abren por completo uno de los lados longitudinales del volumen pétreo, produciendo una continuidad entre interior y exterior. Quizás lo más interesante es lo que acaece con la Capilla Porciúncula de la Milagrosa. Ya que en su fase de estudio experimentabas con el mismo mecanismo, es decir, la apertura completa de un lado del prisma, pero de pronto introduces un giro conceptual y ahora es el volumen entero (la nave) que se desplaza, transmutando el espacio arquitectónico de forma más incisiva y por consiguiente aumentando la disolución entre interior y exterior o entre figura y fondo, como lo manifestaste con la imagen de Magritte con la que concluiste tu conferencia de ayer.

¿Hasta qué punto la arquitectura resiste la erosión de sus límites?

DB_ Hemos trabajado dos procesos que calificamos como disolución del límite.

Hay dos maneras de hacerlo. O dos resultantes a partir de este parámetro. La primera es que te vas a lo montable y a lo móvil. Entonces, lo que se hace es trabajar con elementos de pequeño formato. Y al correr estos elementos generas situaciones y cambias las condiciones del plano envolvente. O lo desapareces, o lo diluyes, o lo enmarcas. Las otras son situaciones en las cuales intencionalmente

se parte de la misma premisa, pero la tipología y la estructura del proyecto lo que plantean es una reiteración del espacio público como una forma de disolver el límite interno. Ahí digamos no hay mutación. Ahí digamos estamos hablando de elementos estables. Lo que pasa es que cuando partes intencionalmente de esta proposición, por supuesto lo que haces es horadar la arquitectura al interior del terreno. Ahora, cómo horadas o cómo le sustraes es infinito nuevamente, no? Y esta sustracción lo que te produce es una capacidad de multiplicar espacio público. Al multiplicar el espacio público desapareces la barrera real entre lo público y lo privado y haces que el espacio del andén de la calle fluya hacia el interior del proyecto. Que es el caso de las dos situaciones tanto en la Biblioteca Vasconcellos como en el Centro de Convenciones de Medellín. En ambos casos lo perseguimos con elementos totalmente estables, como por ejemplo, la caja suspendida, que es un recurso muy utilizado por el modernismo. La caja suspendida te permite que el interno y el externo fluyan; pero para que esto pase, tienes que tener unas antesalas de espacio público que están al interior de los predios que tienes que construir. No sólo partes con el límite de la calle, sino con la multiplicación del espacio público.

3. METAMORFOSIS_

CM_ Asociado a la disolución está la flexibilidad. Es decir, la posibilidad de concebir a una arquitectura que contrariamente a su tendencia estática sea capaz de cambiar en su tamaño y uso. Las dos capillas se caracterizan por una continua reconfiguración de sus elementos y espacialidades arquitectónicas pudiendo transformar en ambos casos el altar en el coro, o invirtiendo el eje axial longitudinal de la Capilla Los Nogales en uno transversal y transformar la nave principal de la Capilla Porciúncula en nave lateral.

Con esto enriqueciste a la arquitectura religiosa de un poder de transformación que induce al “simbolismo cristiano tradicional de experimentar una metamorfosis”.



Capilla Los Nogales, Bogotá, Colombia.



Capilla Los Nogales, Bogotá, Colombia.

2005, “Dissolving the edge... where is the inside and where is the outside?” These are testament to your academic streak. In the two institutional buildings you designed (the Convention Center and the National Library), the disappearance of limits at the level of the urban floor is produced through suspension of the box, thus permitting the free flow to the ground level. In other words, you did not construct limits impeding civic mobility. Meanwhile, in the two chapels, you incorporated the mobility as a mechanism for generating changes in the architectural configuration. In the Los Nogales Chapel, two large wooden gates completely open one of the sides of stony volume, producing continuity between the inside and outside. Perhaps most interesting is what happens with the Porciúncula de la Milagrosa Chapel, because in the study phase you were experimenting with the same mechanism, the complete opening of a side of the prism, but suddenly you introduce a conceptual turnaround and now the whole volume—the nave—is moved, transforming the architectural space into a more incisive shape and, as a result, increasing the dissolution between the interior and the exterior or between figure and background, as you did with the Magritte image with which you ended yesterday’s conference. To what extent does architecture resist the erosion of its limits?

DB_ We have worked with two processes that we consider to dissolve limits.

There are two manners to do it, or two results from this parameter. The first is that you go to the mountable and the mobile. Then, what you do is to work with small-format elements. And by running these elements, you generate situations and change the conditions of the enveloping plane, or you make it disappear, or you dilute it or you frame it. The others are situations in which you intentionally start from the same premise, but the type of the project and the structure of the project that are proposed are a reiteration of the public space as a form of dissolving the internal limit. There, shall we say, there is no mutation. There, shall we say, we are talking about stable elements. What happens is

that when parts intentionally give this proposition, of course what you do is pierce the architecture toward the inside of the terrain. Now, how you pierce or how you remove is once again infinite. And this removal, it produces a capacity for you to multiply the public space. By multiplying public space, you make disappear the real barrier between the public and the private and you make it so that the space of the city street flows into the interior of the project. That is the case in both the situations of the Vasconcellos Library and the Convention Center in Medellín. In both cases, we perceive it with totally stable elements, such as the suspended box, which is an oft-utilized resource in the modernist movement. The suspended box allows for the internal and external to flow, but for this to happen, you have to have some foyers public space within the property that you have to construct. You don’t just start with the limits of the street, but rather with the multiplication of public space.

3. METAMORPHOSIS_

CM_ Flexibility is associated with this disappearance. In other words, the possibility to conceive an architecture that, contrary to its static tendency, is able to change its size and use. The two chapels are characterized by a continuous reconfiguration of their elements and architectural spatialities, enabling the transformation in both cases of the alter at its core, or inverting the longitudinal axis of the Los Nogales Chapel and transforming the main nave of the Porciúncula Chapel into a lateral nave. With this, you enriched religious architecture with a power of transformation that evokes the “traditional Christian symbolism of experimenting a metamorphosis”.

Do you follow a similar metamorphic strategy when you confront a public, civic and/or institutional space? If so, what architectural mechanisms do you use?

DB_ Something that I have stressed in architecture is that architecture gave shape to space.

And perhaps it also gave that same limitation of shape as it is executed. In two elements. In spatial elements, which is an element that is composed by an architecture that is rigid, where the most flexibility that you end up having is the opening through which you pass from exterior to interior, or from one environment into another. And then it constructed another theme, which is that of the furniture. Thus, the flexibility of architecture and the capacity to transform architecture was left to the furniture. This way, which was assumed as a premise that all architecture was absolutely stable and inflexible and what could be modified was essentially the problem of putting furniture in the space. I find this vision to be too static, not sufficiently enriched. Thus, what we have done is precisely to question that. And what we have questioned in architecture is the shape as we have seen it. Now, to take that to the public space is a slightly more complicated topic, especially when you consider the freedom and mobility of the public space. Then, we you have a plaza that doesn’t have a single element, maybe it is the most flexible, most transformable space you can work with. But, this is precisely the product of absence. They are space where you can stage a protest, hold a fair, a bazaar or an exhibit, or sell a product. This is, in the end, the absence in space, in the public space—a condition that has always existed. Plazas, the original markets and forum of the Greeks, was precisely that. It was a space where there was nothing and it was used with great flexibility.

What we have done in modern times is to attempt to assign a value and exactitude to the public space. This, in my view, is wrongheaded because it is extremely geometric. I also find the printed covers in public spaces to be nonsensical. And maybe I just haven’t gotten to know them because I have never had the chance to work on a public space project that brought up that question. But what is true is that if you are talking about flexibility and transformation, the public space does indeed have a much more ample space for that capacity. In fact, that is almost what its nature is – to be transformable.



Capilla Porciúncula de la Milagrosa, Calera, Colombia.



Capilla Porciúncula de la Milagrosa, Calera, Colombia.

¿Persigues una estrategia metamórfica similar cuando te enfrentas al espacio público, cívico y/o institucional, y en caso afirmativo mediante cuáles mecanismos arquitectónicos operas?

DB_ Algo que ha sido reiterativo en arquitectura, es que la arquitectura partió la forma en el espacio. Y tal vez con su misma limitación de la forma como se ejecuta. En dos elementos. El elemento espacio, que es un elemento que se compone por una arquitectura que es rígida, donde lo máximo flexible que tienes eventualmente es el vano, por donde atraviesas desde el exterior al interior, o desde un ámbito al otro. Y después construyó otra temática que es la del mueble. Entonces, la flexibilidad en arquitectura y la capacidad de mutar en arquitectura se la dejó al mueble. De tal manera, que se asumió como premisa de que todo arquitectónico era absolutamente estable e inmodificable y lo que podías modificar era esencialmente el problema de poner un mueble en el espacio. Yo creo que es una visión demasiado estática, demasiado poco enriquecedora. Entonces lo que hemos hecho es precisamente cuestionar eso. Y lo hemos cuestionado en arquitectura de la forma como lo hemos visto, como lo hemos reiterado. Ahora, llevar eso al espacio público es un tema un poco más complejo. Especialmente, al ver la libertad y la movilidad del espacio público. Entonces, cuando tienes una plaza que no tiene ni un solo elemento, tal vez es el espacio más flexible, más mutable que puedes hacer. Pero, es precisamente el producto de la ausencia. Son espacios donde puedes hacer una manifestación, o una feria, un bazar o exhibir unos carros o vender un producto. Que es finalmente la ausencia en el espacio, en el espacio público. Una condición que existe desde siempre. Las plazas, los mercados originales y el foro griego, precisamente era eso. Era un espacio donde no había nada y se utilizaba con una gran flexibilidad.

Lo que hemos hecho contemporáneamente, es intentar darle una valoración y una precisión al espacio público. Que a mi juicio es bien pobre porque es extremadamente geométrico. Y también a sus tapices impresos en el espacio público les encuentro poco sentido. Entonces digamos que, yo esta pregunta y la forma en la que me la planteas nunca me la había hecho. Y tal vez no me la he hecho porque no me ha tocado al momento de trabajar un proyecto de espacio público donde me hiciera esta pregunta. Pero lo que es cierto, es que si estás hablando de flexibilidad y mutación, el espacio público sí que tiene un ámbito mucho más amplio para tener esta capacidad. De hecho, es que casi su naturaleza es ésa; de ser mutable.

4. LO PÚBLICO_

CM_ Que el bien privado tenga que alentar una función pública democrática lo enunciaste en la Capilla Porciúncula. Que la incorporación de las actividades culturales, las posibilidades educativas y el goce lúdico sean premisas esenciales para que tengan lugar verdaderos acontecimientos sociales lo manifestaste en el Centro y en la Biblioteca, al dotarlos a ambos de una superficie o plataforma urbana. Un zócalo en el que de forma fluida se interconectan todas las actividades.

¿Cómo concibes lo público y lo privado? Y, ¿cómo lo íntimo?

DB_ Todos nacemos y vivimos en estructuras pre-establecidas y tal vez uno de los temas que más me ha molestado de la estructura social en la cual yo vivo es que hay una obsesión por poseer. Lo cual es a mi juicio una gran estupidez. Entonces al poseer adquieres una cosa que se llama el dominio. Y el dominio automáticamente te genera una división entre lo que se denomina lo público y lo privado. Quiere decir que hay sitios donde no tienes dominio, que son los colectivos, y hay sitios

donde tienes dominio absoluto y puedes hacer lo que quieras. Entonces, esta estructura que tal vez podría aplicarse a lo doméstico y a lo no-doméstico y que como parámetro sería interesante, finalmente se ha ido aplicando a todo. Lo aplicas a los edificios que entre comillas son públicos, porque son controlables, son limitados, cómo lo aplicas también a lo institucional. Claramente hay un dominio público y un dominio privado. El público se identifica casi exclusivamente con los sistemas de movilidad e interconexión, que son mayoritariamente vías, y en algunos casos con jardines y parques. Y el resto es totalmente segregado. Entonces digamos que es una preocupación un poco idealista sin duda, porque no pretendo cambiar una estructura social con los proyectos de arquitectura por supuesto. Pero quisiera reflexionar sobre esa ansiedad e intentar con cosas que son naturalmente privadas y tradicionalmente privadas, de que puedan tener unos dominios más públicos. Si haces un edificio que tradicionalmente sólo puede funcionar para cien personas, pero le das la capacidad que funcione para dos mil, entonces lo que hiciste fue generar un edificio que disminuye la exclusión de las personas. Es básicamente este ámbito de poder reescalar un poco la demanda de tu solicitud como arquitecto.

CM_ ¿Y cómo concibes lo íntimo?

DB_ Por supuesto el tema de lo íntimo es resguardarse. Y el tema es precisamente en el dar la pluralidad en lo emotivo. O sea, hay espacios que te generan una emotividad y una tranquilidad y una protección y hay otros espacios que no. Y depende un poco también de las estructuras sociales de cada lugar. Lo que pasa es que en estas asociaciones lo íntimo tradicionalmente es como la reclusión del dominio más privativo. Sin embargo, inclusive en esa reclusión del dominio más privativo uno debiera poder tener esta capacidad de devolverlos colectivos.



Capilla Porciúncula de la Milagrosa, Calera, Colombia.

4. THE PUBLIC_

CM_ In the Porciúncula Chapel, you showed that the private good must encourage a public, democratic function. With the Convention Center and the Library, you demonstrated that the incorporation of cultural activities, educational possibilities and recreation are essential prerequisites for enabling true social happenings—you endowed both of these projects with an urban surface area or platform. A city center in which all of the activities are fluidly interconnected.

How do you conceive public and private? And, how do you conceive intimacy?

DB_ We are all born and live in preestablished structures and maybe one of the issues that most bothers me about the social structure in which I live is that there is an obsession to possess, which I find to be quite stupid. So by possessing, you acquire something that is called ownership. And ownership automatically creates a division between what is considered public and what is private. In other words, there are places where there is no ownership, and these are the public spaces, and there are places where you have absolute ownership and you can do whatever you want. Therefore, this structure that perhaps could be applied to the domestic and the non-domestic, which would actually be an interesting parameter, is instead applied everywhere. You apply it to the buildings that are “public”, because they are controllable and limited, just as you apply it to institutional buildings. Clearly, there is a

public ownership and a private ownership. Public is defined almost exclusively with the systems of mobility and interconnection, which are mostly roadways, and sometimes include gardens and parks. The rest is totally segregated. Therefore, let’s say that it is a rather idealistic concern because I, of course, do not intend to change a social structure through my projects. But I would like to reflect on that anxiety and attempt to address it with things that are naturally or traditionally private, but that may have some public ownerships. If you make a building that traditionally can operate for 100 people, but you give it the capacity to operate for 2000, then what you have done is to generate a building that diminishes the exclusion of people. It is basically this extent of power to somewhat rescale the demand for your request as an architect.

CM_ And how do you conceive intimacy?

DB_ Of course the issue with intimacy is to protect it. And the issue is precisely that of giving plurality to the emotive. I mean that there are spaces that cause emotional responses and a sense of tranquility and protection and there are other spaces that do not. This depends a little on the social structures of each place. What happens is that in these associations, intimacy traditionally is like the reclusion of the most privately held ownership. Nonetheless, even in this reclusion of the most privately held ownership, one should be able to have the capacity to return them collectively.

DANIEL BONILLA (COLOMBIA) Arquitecto graduado de la Universidad de Los Andes (Bogotá, 1986) y Master of Arts in Urban Design de Oxford Brookes University (1990). Estudios adicionales en el College of Technology de Dublin y el Politécnico de Milán.

Como arquitecto y diseñador urbano trabajó para la Alcaldía Mayor de Bogotá (1986-89), y en la oficina de Londres de Llewelyn-Davies (1990-91). Al regresar a Bogotá trabajó como director de diseño de Ospinas y Cia, una de las empresas promotoras mas grandes de Colombia, (1992-97). En 1997 establece su propia firma de diseño. La diversidad de trabajo que realiza ha sido obtenida a través de la participación en concursos públicos como el diseño de Pabellón de Colombia para la Expo-2000 Hannover y seleccionado como finalista en el concurso para la mega biblioteca José Vasconcelos en Ciudad de México.

Ampliamente publicado en Colombia en revistas especializadas y periódicos. También publicado internacionalmente en libros y revistas de arquitectura y web sites como *Architectural Review*, -40 A Young Generation of International Architecture, The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture, Arquine, ARS Sacra, Expo 2000-Hannover y www.archphot.it.

Conferencista en diversas universidades e institutos como The Royal Institute of British Architects – Reino Unido, The Danish Royal Academy – Dinamarca, III Biental de Arquitectura del Paraguay, el GSD-Latin Association en Harvard University, y otras en Colombia, México y Chile.

Las obras de Daniel Bonilla han sido seleccionadas y premiadas en la XVII, XVIII y XIX Bienales de Arquitectura Colombiana, Mención Especial III Convocatoria Arquitectura Religiosa Contemporánea de la Fundación Frate-Sole Italia 2004, Accésit como Arquitecto Emergente Iberoamericano en la III Biental Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil (Chile 2002), Highly Commended Award en los AR+D Awards 2002 - (Premio a la Arquitectura Emergente mundial organizado por la Architectural Review and D-Line), y Mención de Honor en la Biental Internacional de Quito 2002 - Ecuador.

Architect and graduate of the University of Los Andes in Bogotá (1986) with a Master’s of Arts in Urban Design from Oxford Brookes University (1990). He has also completed studies at the College of Technology in Dublin and Milan Polytechnic.

He worked for the Municipal Government of Greater Bogotá (1986-89) as an architect and urban designer, and later worked in the London office of Llewelyn-Davies (1990-91). Upon returning to Bogotá, he served as director of design for Ospinas y Cia., one of the largest promotions companies in the country (1992-97). In 1997, he established his own design firm. The diversity of work that he has completed has been obtained through his participation in public competitions; he designed Colombia’s pavilion for the Expo 2000 Hannover and was selected as a finalist in the competition for the enormous José Vasconcelos library in Mexico City.

He has been widely published in industry magazines and journals in Colombia, as well as in international books and architectural magazines and websites such as *Architectural Review*, *40 A Young Generation of International Architecture*, *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, *Arquine*, *ARS Sacra*, *Expo 2000-Hannover* and www.archphot.it.

He was a panelist at *The Royal Institute of British Architects – United Kingdom*, *The Danish Royal Academy – Denmark*, *The Third Biennial of Architecture of Paraguay*, the *GSD-Latin Association* at Harvard University and others in Colombia, Mexico and Chile.

Daniel Bonilla’s works have been selected and awarded prizes at the XVII, XVIII and XIX Biennials of Architecture of Colombia. He received an Honorable Mention at the Third Conference of Contemporary Religious Architecture at the Frate-Sole Foundation in Italy (2004). He was named Emerging Latin American Architect at the Third Latin American Biennial of Architecture and Civil Engineering (Chile 2002), received the Highly Commended Award at the AR+D Awards (2002)—a worldwide prize given by *Architectural Review* and *D-Line*—and an Honorable Mention at the International Biennial of Quito, Ecuador (2002).



Casa Equis, Playa Escondida, Perú.



Casa Equis, Playa Escondida, Perú.

ENTREVISTA A JEAN PIERRE CROUSSE

En esta entrevista me dirijo a ti en forma extendida e incluyo a tu esposa y socia Sandra Barclay. Para poder ahondar en lo específico, me adueño del corte radiográfico de tu conferencia y me limito al marco trazado por las tres casas que construyeron en Playa Escondida en Cañete, Perú. Empezaré con preguntas acerca de cuestiones de método y terminaré con conceptos operativos ligados a estas tres obras.

CLAUDIO MAGRINI_ Con las tres casas en Playa Escondida, que fueron construidas en intervalos regulares en el arco de seis años (B1999 - M2001 - Equis2003), tuvieron una fantástica oportunidad de insistir sobre lo mismo e ir mejorando paulatinamente las soluciones a las premisas iniciales dictadas por el territorio, clima y programa, hasta llegar a una 'solución ideal'. De hecho, ustedes mismos se refieren a esta experiencia como a un "laboratorio de arquitectura", que les permitió "medir la eficacia de las estrategias y de las hipótesis proyectuales puestas en juego".

Desde el punto de vista de un detractor de la arquitectura contemporánea, dicha afirmación podría prestarse para demostrar que cualquier proyecto innovador siempre va ser sujeto de falencias que un proyecto convencional y experimentado no tiene, como por ejemplo una casa tradicional o las casas prefabricadas. Por lo tanto, la contradicción inherente a la arquitectura experimental es, sí hacer avanzar a la disciplina, pero a costas de los habitantes o los clientes. Conocidos son, entre otros, las infiltraciones de agua en las construcciones modernistas o el rápido desgaste de muchos edificios recientes. Entonces, ¿cómo equilibrar la balanza entre el beneficio entregado y los errores inevitables que acarreamos y que son el resultado de lo aún no resuelto?

JEAN PIERRE CROUSSE_ Pregunta difícil. Digamos, lo único que a mí se me ocurre decir, es que ese mal es menor si uno toma al hombre como una centralidad. Es decir, en todas nuestras obras nos preguntamos si nosotros mismos viviríamos o si trabajaríamos ahí. Entonces, uno entra dentro de la piel del usuario. Claro, de repente lo que a ti te gustaría es distinto a lo que nos gusta a nosotros, pero al menos es el requisito mínimo.

Porque, por ejemplo en el caso de la vivienda social, si tú mismo consideras que no te gustaría vivir ahí, bueno, entonces desechamos la idea. No como arquitecto, sino como persona. Ahora, esta contradicción lógicamente entre una experimentación arquitectónica para hacer avanzar los conocimientos propios de la disciplina y si se da el caso, mejor, los conocimientos generales de la profesión. La contradicción entre eso y la arquitectura probada, tradicional, etc. Yo creo que es en cierto modo inevitable, pero hay que hacerlo. Para hacer un paralelo: si esto se aplicase al arte, todavía seguiríamos dibujando bambis...

CM_ ... con la única diferencia que el arte no es funcional al usuario.

JPC_ Sí, claro. Pero la arquitectura tiene esta complejidad. Que también es una expresión artística. Y esto permite hacer avanzar también en el confort de vida en su más íntimo significado. Yo soy, eso puede ser discutido lógicamente, pero yo soy un optimista. Entonces pienso que no hay época mejor para vivir que la de hoy. Y me encanta vivir en la arquitectura contemporánea.

CM_ Que corresponde al pensamiento de que la vida va evolucionando y por lo tanto uno siempre tiene que estar al paso de esta evolución. Quizás por ahí hay una salida a esta contradicción.

JPC_ También. Pero esta evolución para mí es bastante lenta. Es decir, a veces se trata de forzar artificialmente una evolución del hombre con la evolución de la arquitectura. Sobre todo en el habitar la evolución es lentísima. Lo que ha cambiado, simplemente, es que antes la labor de la arquitectura coincidía mucho con la protección. Mientras ahora las arquitecturas se pueden abrir hacia el mundo exterior. Antes era el cobijo la función principal del habitar. Pero esa es una evolución muy lenta.

CM_ ¿Y ahora cuál sería la expresión o la función principal de la arquitectura, si ya no es el cobijo?

JPC_ Me parece que es "épenouissement". Una palabra de la cual no sé la traducción en castellano pero que apunta al desarrollo espiritual del hom-

bre. Y no solo, sino que también ayuda al hombre a vivir mejor.

CM_ Quiero insistir con el 'laboratorio de arquitectura' y la experiencia que se adquiere al perdurar en lo mismo. A las tres casas les es común la abstracción formal y la reducción del detalle, la ocupación máxima del lote, la construcción de un recinto y la utilización de colores ocres para minimizar el envejecimiento visual. Todas ellas, estrategias extraídas de la arquitectura precolombina y colonial costeña, ejemplos de la forma más apropiada para insertarse en el paisaje desértico.

Es evidente la constante y progresiva asimilación de la arquitectura preexistente, reflejada por la evolución de la envolvente de la Casa B a las formas sólidas y excavadas de las casas M y Equis. Pero, más allá de dicha evolución y el natural perfeccionamiento de las mencionadas estrategias, ¿qué aprendieron en específico con cada una de ellas en términos disciplinares y operativos?

JPC_ Más allá de eso, aprendimos a dejar de lado un poco las obsesiones formales. A pesar de que siempre las hay. Pero yo creo que es eso. Es decir, en la primera casa, la B, creo que hay una fuerte influencia de Ciriani, del plano continuo, de ciertos elementos lecorbusianos y poco a poco hemos podido dejar de lado eso y responder más directamente a estas estrategias directas.

CM_ Personalmente, la estrategia que más me cautivó fue la concepción espacial. Sobre todo aquella ligada al uso del vacío. En primera instancia frente a la inmensidad vacua del desierto no responden con un vacío, si no con un sólido que sólo luego será excavado según una lógica sustractiva que persigue la ambigüedad exacerbada entre interior y exterior. Lo que encuentro interesante es la secuencia histórica que arman. En la arquitectura precolombina tenemos al laberinto como arquetipo, caracterizado por una masa centrípeta y un vacío centrífugo. En la arquitectura colonial una impostación centrífuga de las habitaciones alrededor de un patio, que es un vacío estrictamente ordenado y encajonado en una malla ortogonal. Y en fin a



Casa Equis, Playa Escondida, Perú.

INTERVIEW OF JEAN PIERRE CROUSSE

In this interview, I will speak to you extensively and also to your wife and partner Sandra Barclay. In order to go into depth, I will seize on the cross section from your conference and I will limit myself to the framework established by the three houses that you built in Playa Escondida in Cañete, Peru. I'll start with questions about the method and finish with the operative concepts used in these three works.

CLAUDIO MAGRINI *With the three houses in Playa Escondida, which were constructed at regular intervals over a period of six years (B1999 - M2001 - Equis2003), you had a fantastic opportunity to stress the same and go about gradually improving the solutions to the initial premises dictated by the terrain, climate and program to arrive at an ideal solution. In fact, you referred to this experience as an "architectural laboratory", which allowed them to "measure the efficacy of the strategies and of the projected hypothesis put in play."*

From the point of view of a detractor of contemporary architecture, this affirmation could be used to demonstrate that any innovative project is always going to have failures that a conventional, proven project—like a traditional house or a prefabricated building—would not have. Therefore, the inherent contradiction in experimental architecture is to bring the discipline forward but at the cost of the residents or the clients. The stories are many about water leaking into modernist houses or the rapid deterioration of many recent buildings. Thus, how do you balance the benefit provided and the inevitable errors that accompany it and result from the unresolved?

JEAN PIERRE CROUSSE *That is a difficult question. The only thing that I can think to say is that the problems are lessened if you consider that man is the focus. In other words, one has to get into the skin of the user. Of course, perhaps what you would like is different from what we like, but it is at least the minimum requirement. For example, in the case of subsidized housing, if you think that you wouldn't like to live there, well then let's get rid of the idea altogether. Not as an architect, but as a person. Now, this is a logical contradiction between an architectural experimentation to advance the*

knowledge of the discipline and, if the case arises, the general public's knowledge of the profession. The contradiction is between that and proven, traditional architecture. I believe that, to a certain extent, it is inevitable, but you have to do it. To offer a parallel, if you apply this to art, I think we would still be painting Bambis.

CM *With the only difference being that art does not have a functional purpose for the user.*

JPC *Yes, of course. But architecture has that complexity—and it is also a form of artistic expression. And that allows for advancing the comfort of life in its most intimate significance. I am, that can be logically argued, but I am an optimist. Therefore, I think that there is no better time to live than today. And I love living amidst contemporary architecture.*

CM *And that corresponds to the school of thought that life is evolving and that, therefore, one has to be on the vanguard of that evolution. Perhaps there is a way out of this contradiction through this.*

JPC *Yes, that too. But this evolution is very slow. In other words, sometimes we are talking about artificially forcing the evolution of mankind with the evolution of architecture. In terms of residence, above all, evolution is extremely slow. All that has changed is that before architectural work greatly coincided with protection, while now architectures can be open to the exterior world. Before, the main purpose was protection, but it is a slow evolution away from that.*

CM *And now, what would be the main expression or purpose of architecture—if it is no longer protection?*

JPC *For me, it seems to be "épenouissement". I do not know the translation of this word, but it means something like the spiritual development of man. And not just that, but also to help man live better.*

CM *I want to come back to the "architecture laboratory" and the experience that is obtained from persisting in this. In all three houses, formal abstraction and the reduction of detail is common,*

along with the maximum use of the available land, the construction of premises and the use of other colors to minimize the visual aging. All of these strategies, taken from pre-Columbian and the local colonial architectural, are examples of the most appropriate way to insert oneself within the desert landscape.

The constant and progressive assimilation of the preexisting architecture, reflected by the evolution of the surrounding of Casa B into the solid, excavated shapes of Casa M and Equis. But, beyond that evolution and the natural improvement of the mentioned strategies, what specifically did you learn from each of the houses in terms of discipline and function?

JPC *Beyond that, we learned to leave formal obsessions slightly on the side, although they will always be there. But I think that is all. With the first house, Casa B, I think that Ciriani was a strong influence, along with the continuous plane and certain elements from Le Corbusier. Little by little, we have been able to put that aside and respond more directly to those direct strategies.*

CM *For me personally, the most captivating strategy was the spatial conception. Above all, that which was connected to the use of empty space. First of all, instead of responding to the vast emptiness of the desert with emptiness, you have responded with a solid that will later be excavated according to an extraction logic that pursues the exacerbated ambiguity between the inside and the outside. What I find interesting is the historical sequence that you create. The archetype of pre-Columbian architecture was the labyrinth, characterized by a centripetal mass and a centrifugal emptiness. Colonial architecture, meanwhile, possessed a centrifugal projection of the rooms around a courtyard, which is a strictly organized and enclosed emptiness within an angled netting. And finally, with Casa Equis, the empty spaces of which create geologic fault lines that allow deep, and crossing visualizations.*

How did you create these fault lines? And how do you conceive space and emptiness?



Casa M, Playa Escondida, Perú.



Casa B, Playa Escondida, Perú.

la Casa Equis que mediante sus vacíos construye “fallas geológicas” que permiten visualidades cruzadas y profundas.

¿Cómo elaboraron estas fallas geológicas? Y, ¿cómo concibes el espacio y el vacío?

JPC_ Con respecto a lo centrífugo y centrípeta, yo creo que el espacio, que es el espacio contemporáneo, es direccional. Entonces, estamos lógicamente dentro de la misma línea del espacio lecorbusiano. Las fallas, estas fallas geológicas del volumen excavado, es un método que nos permitía resolver la contradicción entre un volumen sólido visto desde el exterior y un vacío en el interior; lógicamente un vacío controlado. Sin ser una regla fija, en el caso de las casas y una vez que trabajamos al interior, el espacio para nosotros es como hacer el mínimo para controlarlo. Así por ejemplo, en la última casa, la Casa Equis, era muy importante que esta terraza no fuese unívoca. Es decir, no tuviese la única relación con el mar, en cuanto proyectado hacia el paisaje. Por lo tanto, pensamos que el recinto era esta manera de limitarlo. Aunque era mucho más difícil trabajar el recinto en la Casa Equis que en la Casa M, porque los volúmenes están atrás, mientras que esta playa artificial se ubica adelante. Entonces, ahí es el momento en el que el recinto se borra, sin llegar a borrarse totalmente. El recinto continúa sobre la piscina y la retiene. La piscina no pertenece al mar, la piscina pertenece a la casa. Y en eso medimos, trabajamos bastante, para determinar cuál era el mínimo necesario, el mínimo recinto necesario para hacer que esta playa artificial fuese también un patio.

Se trataba de controlar el espacio, de no dejarlo fugarse. Y si bien es muy tentador el patio como sistema, para nosotros también era muy importante mantener esta fluidez espacial, la transparencia, sin perder el control del espacio. Entonces, en una casa muy chica, era bastante difícil trabajar con estas dos condiciones contradictorias: contener y dirigir el espacio al mismo tiempo. Y ése es básicamente el trabajo espacial.

CM_ Ligado al espacio son los conceptos de lo público, lo privado y lo íntimo. Tanto en la Casa M cuanto en la Casa Equis se entra desde un exterior a un exterior. Una disposición espacial que han detectado en la arquitectura precolombina y colonial y que yo conocía de las casas palladianas. Lo interesante de esta doble sucesión de exteriores, al menos en la versión italiana, es que se construye un núcleo público al interior de un recinto privado. Opuesto a lo público tenemos a lo íntimo, preocupación constante en nuestro trabajo. Así, en las tres casas buscan crear “la intimidad necesaria para poder habitar el desierto”, y en la Casa B hasta colocan una ‘planta social’ al centro para poder otorgar más intimidad tanto a los padres, situados en la planta alta, cuanto a los hijos en la planta baja.

¿Cómo concibes lo público y lo privado? Y, ¿cómo lo íntimo?

JPC_ La esfera de lo privado y de lo público es una categoría y lo íntimo es otra. Porque yo pienso que se pueden hacer espacios públicos íntimos. Concebir un espacio público íntimo es conseguir un espacio donde las reglas sociales, o el caparazón que tenemos cada individuo, pueda diluirse y podamos sentirnos en casa. Que no tiene nada que ver con lo privado. Y una de las cosas más difíciles de concebir es justamente la intimidad en el espacio público. Pero es la más gratificante también. Porque es la condición necesaria para que haya un intercambio entre la gente. Público y privado son antinómicos, pero como toda cosa antinómica no puede vivir sin lo otro. Entonces, simplemente separándolos le damos más valor o los caracterizamos más a cada uno de ellos. Y lo que hacemos, es más una interacción entre interior y exterior que entre público y privado. Nos gusta separar lo público y lo privado como dos esferas para dos actividades del hombre distintas, socializar e interiorizarse. Y nos interesa mucho borrar las barreras entre interior y exterior. Borrar barreras es más bien una operación espacial que una operación de uso, de carácter de cada ambiente. Por lo menos, eso, por ahora. Quizás en el futuro evolucionemos sobre otros parámetros.

CM_ Quiero ahora hacerte una última pregunta, de carácter libre. A raíz de lo que dijiste con respecto al Museo Malraux. En ese proyecto ustedes fueron llevados a trabajar con los conceptos de flexibilidad, de transparencia y de fluidez. Que son conceptos que ustedes después afinaron en las tres casas en Cañete. Ahora, la cosa curiosa es que de tu conferencia me apareció la imagen del Ensemble Palomino de L. Miro Quesada (1965), ejemplo modernista de la arquitectura limeña. Un edificio caracterizado por el juego contrapuesto de los volúmenes de distintos colores (blanco y rojo), que se pudiera entender como fuente inspiradora para nuestro proyecto de vivienda social en Montreuil, Francia. Entonces, ¿qué aprendieron en Perú, para después aplicarlo en Francia?

JPC_ En lo formal lo que aprendimos en Perú básicamente es ser lecorbusianos libres y no dogmáticos. Eso con respecto a Francia. Y fuera de lo formal, lo que llevamos como sudamericanos es mantener un cierto grado de ignorancia para tener la libertad de poner en cuestión ciertas certezas comunes. Es decir, este cuestionamiento no por una erudición absoluta, sino por una ignorancia. Entonces, es potenciar este defecto que tenemos.

CM_ ¿Y qué entiendes con ser lecorbusiano libre?

JPC_ Lectorbusiano libre es poder o tratar de abstraerse de su aspecto formal que es fuertísimo. Y también del aspecto teórico y dogmático de Le Corbusier.

CM_ Entonces, ¿qué asimilan de Le Corbusier para definirse tales?

JPC_ Es la emoción. Y a mí lo que más me ha gustado, viendo la obra de Le Corbusier, lo que más me ha impactado, aunque mucha gente no está de acuerdo conmigo, es su humanidad. Es decir, su preocupación, su generosidad hacia el usuario, hacia el hombre al cual está destinada la arquitectura.

JEAN PIERRE CROUSSE (PERÚ) Arquitecto en la Universidad Ricardo Palma (Lima). En 1989 obtiene el título de Arquitecto en el Politécnico de Milán (Italia). Ha enseñado en la Universidad Ricardo Palma (Perú – 1986) en la Universidad Católica del Perú (1986-87). De 1990 a 1994 colabora como jefe de proyectos en la oficina de Enrique Ciriani en París. Actualmente es profesor en la Escuela de Arquitectura de Paris-Belleville (Francia) desde 1999.

Barclay & Crousse Arquitectos, Fundada en París en 1994, la actividad del estudio se ha concentrado en la realización de proyectos en Francia y en Perú. Su obra ha obtenido reconocimiento internacional a través de distintos premios, entre los cuales figuran el Record Houses Award (2004) por la excelencia en diseño, otorgada por la revista americana *Architectural Record*, el *accésit* a la mejor obra construida en la IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura (2004), el primer premio categoría vivienda en la X Bienal de Arquitectura del Perú (2002), y las menciones del premio *Emerging Architecture* (2001 y 2003), otorgadas por la revista inglesa *Architectural Review*. El proyecto para la remodelación del museo Malraux fue seleccionado para el prestigioso premio francés de l'Équerre d'Argent en 1999.

El estudio ha participado en numerosos concursos, obteniendo primeros lugares, de los cuales destacan la remodelación del Museo Malraux (Le Havre, Francia, 1994), la realización de viviendas en París (1999) y el concurso para la construcción de 35 casas experimentales en Roubaix (Lille) en el marco de la nominación de la ciudad de Lille como Capital Europea de la Cultura 2004.

Entre las obras construidas destacan el Hipódromo de Rambouillet (Francia, 2005), 96 viviendas en Montreuil (París, 2005), la remodelación de la municipalidad de Epinay sur Seine (Francia, 2004), el Centro Empresarial Le Gambetta en Malakoff (París, 2003), el Museo Malraux, (Le Havre, 1999), así como tres casas en la costa del Perú y una casa en la campiña de Tolosa (Francia).

Actualmente construyen 2 proyectos de vivienda social en Malakoff (París) y desarrollan un proyecto de 170 viviendas sostenibles en Nantes (Francia).

JPC *With respect to centrifugal and centripetal, I believe that space—which is contemporary space—is directional. Thus, we are logically within the same line of Le Corbusier space. The fault lines, these geologic faults of excavated volume—this is a method that allows us to resolve the contradiction between a solid volume seen from the outside and a vacuum on the inside. Logically, it is a controlled vacuum. Without being an established rule, in the case of the houses and once we were working on the interior, the space for us is how to do as little as possible to control it. In the last house, for example, Casa Equis, it was very important for the terrace to not be single-minded—for it not to have the only relationship with the sea—in terms of its projection toward the landscape. Thus, we thought that the premises were one way to limit it. Although it was much more difficult to work with the premises in the Casa Equis than in Casa M, because the volumes are behind, while the artificial beach is located in the front. So this is the moment in which the property borders were erased, without being totally erased. The premises continue over the pool and retain it. The pool does not belong to the sea; the pool belongs to the house. And that is how we measured it. We worked quite a bit with this to determine what the minimum necessary would be—the minimum premises necessary to make it so that this artificial beach was also a patio.*

It was about controlling space, not letting it escape. And while using the patio as a system is very tempting, it was also very important for us to maintain this spatial fluidity—this transparency—without losing control of the space. Thus, in a very small house, it was quite difficult to work with these two contradictory conditions; to simultaneously contain and direct the space. And that is basically the spatial work.

CM *Linked to the idea of space is the concept of public, private and intimate. Both in Casa M and Casa M, one enters from an exterior to*

An architect graduated from the Ricardo Palma University in Lima, he also received a degree from the Milan Polytechnic in Italy. He has taught at the Ricardo Palma University (1986) and at the Catholic University of Peru (1986-87). From 1990 through 1994, he served as project head at the office of Enrique Ciriani in Paris. He is currently a professor at the Paris-Belleville School of Architecture in France, where he has worked since 1999.

*Barclay and Crousse Architects was founded in Paris in 1994 and has focused its work on completing projects in France and Peru. The firm's work has been recognized internationally, receiving prizes including the Record Houses Award (2004) for excellence in design, which is given by the American journal *Architectural Record*, the runner-up prize at the Fourth Latin American Biennial of Architecture for best constructed work (2004), first prize in the housing category at the Tenth Biennial of Architecture of Peru (2002), and Honorable Mentions from the *Emerging Architects* prize (in 2001 and 2003), which is awarded by the English magazine *Architectural Review*. The Malraux remodeling project was chosen for the prestigious French prize, l'Équerre d'Argent.*

The studio has participated in numerous competitions, often receiving the top prizes. Standouts include the remodeling of the Malraux Museum in Le Havre, France (1994), the completion of Paris housing (1999) and the competition for the construction of 35 experimental houses in Roubaix (Lille) as part of that city's nomination as a European Capital of Culture (2004). Most prominent among the studio's most prominent works are the Rambouillet Horse track in France (1994), 96 homes in Montreuil in Paris (2005), the remodeling of the Epinay city hall in Epinay Sur Seine, France (2004), the La Gambetta Business Center in Malakoff, Paris (2003), the Malraux Museum in Le Havre (1999), and three houses on the coast of Peru as well as one house in a field in Tolosa, France.

They are currently building two subsidized housing projects in Malakoff, Paris and are developing a project with 170 sustainable housing units in Nantes (France).

another exterior. A spatial disposition that you have borrowed from pre-Columbian and colonial architecture, and which was already known in the Palladian houses. The interesting thing about this double succession of exteriors, at least in the Italian version, is that they create a public nucleus within the interior of private premises. The opposite of public, of course, is intimate—a constant concern in your work. In these three houses, you have tried to create “the necessary intimacy to be able to inhabit the desert” and in Casa B you even developed a “social floor” in the middle to be able to provide more intimacy to the parents, located on the upper floor, as well as to the children, located on the lower floor.

How do you conceive public and private? And how do you conceive intimacy?

JPC *The sphere of public and private is one category and the sphere of intimacy is another. I believe that you can create intimate public spaces. To conceive an intimate public space is to achieve a space where the social rules, or the shell that each of us have as individuals, can be diluted and we can feel at home. This has nothing to do with privacy. And one of the most difficult things to conceive is just that—intimacy in a public space. But it is also the most gratifying, because it is the condition necessary for there to be exchange among the people. Public and private are opposites, but like all other opposites, one cannot exist without the other. Thus, simply separating them gives them greater value or we characterize each even more. And what we do is more an interaction between interior and exterior than between public and private. We like to separate the public and private into two spheres for two different human activities, socialize and interiorize. And we are very interested in erasing the barriers between interior and exterior. To erase barriers is more of a spatial operation than an operation of use, character or environment. At least for now; maybe we will evolve on other parameters in the future.*

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. Subdirector del Magister FAAD “Del Paisaje a la Infraestructura contemporáneos”.

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. Vice-director Master FAAD “From Landscape to Infrastructure under the contemporary condition”.

CM *Now I want to ask you one last question, a free sort of question, about your comments with respect to the Malraux Museum. In that project, you were taken to work with the concepts of flexibility, transparency and fluidity, which are concepts that you later refined in the three houses in Cañete. Now, the curious thing is that your conference made me think of the Palomino Ensemble by L. Miro Quesada (1965), a modernist example of Lima architecture. This was a building characterized by the counter-positioned game of volumes of different colors (red and white), that could be understood as a source of inspiration for your subsidized housing project in Montreuil, France. What did you learn in Peru that you later applied in France?*

JPC *Formally, what we learned in Peru was basically to be free—not dogmatic—followers of Le Corbusier. This in respect to France. Beyond the formal, what we bring with us as South Americans is to maintain a certain level of ignorance to have the freedom to question certain common truths—questions coming not from an absolute erudition, but from ignorance. Thus, it is to de-velop this defect that we have.*

CM *And what do you understand as free followers of Le Corbusier?*

JPC *To be a free follower of Le Corbusier is to be able to or try to abstract from his formal aspect, which is extremely strong, as well as from the theoretic and dogmatic aspect of Le Corbusier.*

CM *So what from Le Corbusier do you assimilate to define these?*

JPC *It's the emotion. What I have most liked from Le Corbusier's work is its humanity. This is what has had the greatest impact on me, even though many people do not agree with me. This is to say its concern, its generosity to the user, to the man to whom the architecture is given. 180*

REFLEXIONES SOBRE CINE & ARQUITECTURA

Las formas anticipadas

[REFLECTIONS ON FILM AND ARCHITECTURE | THE ANTICIPATED FORMS]

resumen_ El Cine de ficción ayudó a visualizar los espacios futuros de una manera más comprensible para el espectador, mientras que para sus creadores (arquitectos, escenógrafos, diseñadores de arte) supuso una exploración fundada en la libertad visual y la construcción efímera.

Exentos de una limitación real de la tecnología, los espacios de la ficción en el arte cinematográfico se convirtieron en un laboratorio propicio que motivaba desde afuera a la propia Arquitectura como a otras artes. Así, el Cine consiguió construir un imaginario que apuntalaba los modelos que, desde el pensamiento intelectual, científico e incluso de la Arquitectura, se forjaban como posibles.

Algunas citas notables del celuloide durante el siglo XX, nos permiten recorrer ese imaginario de las formas futuras, respondiendo a pronósticos y deseos del presente, que fueron mutando en el tiempo, pero comprobamos que reinterpretan una y otra vez el paisaje de la incertidumbre. La atmósfera de lo desconocido en la ficción continúa promoviendo un campo de creación ilimitado capaz de figurar horizontes reales.

palabras clave_ cine | arquitectura | representación digital.

abstract_ Fiction film helped to visualize the spaces of the future in a way that was more comprehensible for the viewer, while for its creators (architects, filmmakers, art designers), it requires an exploration based on visual freedom and ephemeral construction.

Exempt from a real limitation of technology, fictional spaces in cinematic art become a laboratory that motivates architecture itself, as well as other art forms, from the outside. In this way, the Film was able to construct an imaginary realm that pointed to the models that, from the perspective of intellectual, scientific and architectural thought, thus become possible.

Some notable film citations during the twentieth century allow us to go over this imaginary realm from the future forms, responding to prognostics and wishes of the present that were mutating over time. But, in this way, we only prove that this yet again reinterprets the landscape of uncertainty. The atmosphere of the unknown in fiction continues to encourage a field of unlimited creation able to represent reality.

keywords_ cinema | architecture | digital representation.

La imaginación es un atributo de la Arquitectura, se proyecta sobre el objeto como cualidad, lo que es en realidad, una facultad del sujeto. Así, y en gran medida, a través de sus medios de representación visual, más que una solución, cada proyecto arquitectónico supone una hipótesis.

Hipótesis que es posible verificar en el espacio-tiempo, desde la propia materialidad. Este proceso se ha ido reduciendo cada vez más hasta situarse hoy en medio de la transformación que instaló el espacio como campo digital, y el tiempo que se identifica con la instantaneidad.

Cada día que pasa reduce el tiempo de espera para alcanzar a ver la versión hiper-realista del proyecto arquitectónico. Ciertos programas en tres dimensiones, logran simular la obra y su materialidad, con movimientos de cámara que conforman un recorrido, "lo más semejantemente al ser humano", y de esta manera, surge una acelerada disminución de expectativas, lo que se acerca a percibir pronto y rápidamente el futuro casi cuando ya desaparece.

El futuro establece un complejo campo de exploración, particularmente en la conjetura general que el Arte hizo y hace de éste. Justamente ahora, cuando en la posmodernidad se anuncia: *no hay futuro que se pueda anticipar*, se triza lo establecido en la Modernidad. Donde la Arquitectura y el Cine, ofrecieron paisajes impuestos de felicidad posibles de ser alcanzados, hoy se delinean otros escenarios, contruidos desde la virtualidad al escepticismo.

Anticipar y describir las formas de la Arquitectura del futuro desde la perspectiva de otra disciplina artística es, sin duda, una experiencia que puede llegar a ser enriquecedora, al mismo tiempo que compleja. Hoy los vínculos y límites entre las diversas ramas del Arte aparecen desde ser considerados elásticos hasta fusionarse, y sus contenidos, desde ser permeables hasta difusos o superpuestos. En este contexto, la incidencia de plantear un camino de vaticinio hacia un nuevo conocimiento para la Arquitectura próxima, desde otra disciplina, será profunda, nada fácil de construir y fascinante por develar.

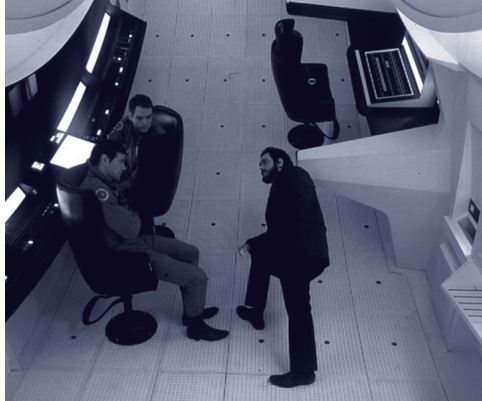
Todas estas primeras intenciones se presentan delimitadas por el fenómeno contemporáneo que posee el efecto sobre el objeto arquitectónico. Fenómeno que aún no logra transformar totalmente a la Arquitectura en la ya asentada virtualidad, curiosamente, hasta incluso lo resiste, porque desde antes de la aparición de la perspectiva, el hombre consiguió visualizar el espacio a través de la representación. Al mismo tiempo, con esta intención gráfica, fundó la génesis propia del espacio material: la arquitectura es, en sí y por sí, una utopía. No existe en ningún lugar antes de su realización, pudiendo vivir en estado de representación, sin por ello, dejar de ser un plan de realización¹.

Los efectos que producen la representación contemporánea, a través de la expresión digital. Por ejemplo, ha cambiado la percepción de la Arquitectura, hasta incluso con una rotunda otra forma de procesar las ideas.



Metrópolis: la ciudad como máquina, un diseño acaso de forma ideal, para satisfacer a todos los hombres, en todas las naciones, sobre cualquier geografía.

<http://www.kino.com/metropolis/>



La futurización de los espacios para el filme 2001 de Kubrick, se construyeron en un paisaje donde la arquitectura es una mezcla de nostalgia y anticipación extrema.

<http://www.indelibleinc.com/kubrick/films/2001/>



La ciudad del film *Blade Runner*: la hipotética aglomeración futura, suma de formas urbanas superpuestas; la trama horizontal: europea, trama vertical: americana, ambas sumergidas en una atmósfera oriental.

<http://www.blade-runner.it/>

Sin embargo, idea y futuro permanecen siendo inherentes, imprescindibles e indiscutibles términos conceptuales de la representación arquitectónica, los que comienzan a resaltar cuando se considera su uso específico, o se ahonda en sus connotaciones.

La representación, como forma de crear, conocer, descubrir, y proyectar en el tiempo, asemeja de algún modo la Arquitectura con el proceso que se tiene de percibir el Cine: *la pura visualidad*. Luego, es desde aquí que se propone una interpolación entre la Arquitectura (como un cuerpo de conocimientos estables que revelan la condición humana²) con el Cine (como última forma contemporánea de pensar y poetizar que puede permitirse el mundo occidental³), para orientar nuevos y posibles conocimientos. Así se enfatiza la condición visual de estas Artes, y determinan un modo específico de entendimiento: el saber por los sentidos, el “conocimiento visual”, distinto del que se da exclusivamente con el uso de la razón.

El futuro es una ilusión. *El tiempo “creado” por el hombre, una omnisciencia, presupone que el hombre es diferente de la naturaleza que el mismo describe*⁴. El papel de la ciencia es unir el hombre con el universo, es encontrar esos vínculos, mientras que el del Arte, es arriesgarlos, suponerlos, dar hipótesis. Por tanto, la idea del tiempo construido (en este caso, de espacios pasados, presentes y futuros) puede develarse desde la interacción entre la Arquitectura y el Cine, donde ambos, mutua y semejantemente, se convirtieron en el siglo XX, en catalizadores de nuevas e impredecibles organizaciones espaciales.

El conjunto de arquitecturas de ficción propuestas en obras relevantes del séptimo arte, se despliega al conocimiento como un discurso, donde *los rasgos más relevantes de la existencia, “el sentido del ser” característico de nuestra época, se anuncia y anticipa de manera particularmente evidente en la experiencia estética*⁵. Así, la visión de la ciudad futura se comprueba, en un recorrido estético por el siglo XX, articulada en una imagen única del mundo. Esta fue derrumbándose, o mejor dicho, el uniforme paisaje moderno, fue fragmentado en su apariencia y complejizado en sus contenidos. Lo que suponía ser un perfil urbano modélico, uniforme e híbrido, con formas abstractas, plano gráfico repetido hasta el cansancio en cualquier parte del planeta, sufrió cortes, grietas y desplazamientos que sucumbieron, por cierto menos risueños que las escenas de los films *Play time* o *Mi tío de Jaques Tati*, al paradigma del tiempo que se aproximaba.

La ciudad moderna se debilitó, su discurso funcional y lograda especificidad maquinista puso en evidencia la fragilidad asentada en la hibridez, el enajenamiento y la repetición desmedida. La composición planimétrica y planificadora de la ciudad, flaqueó ante el acontecimiento del habitante. Donde prevaleció un objetivo a cumplir, se superpuso lo subjetivo,

la realidad se transformó en un pliegue, donde *el tiempo del sujeto y el tiempo de los objetos circulan en una misma cinta sin fin*⁶.

Según un pensamiento de Bolz⁷, *la modernidad se comprendía estéticamente, como una época de proyectos que pretendían obligarnos a ser felices: debíamos ser ilustrados, al punto de llegar a ser sujetos autónomos y ciudadanos mayores de edad. Sin embargo, cien años de modernidad demostraron que se trataban de sobreexigencias, y de ofrecimientos impuestos de felicidad. De allí el alivio del “post”, a cambio de otro alivio, la posmodernidad, que exige con mucho gusto otro precio: para ella no hay futuro que se pueda anticipar.*

Esto es posible de descubrir en el paisaje urbano moderno, inaugurado con *Metrópolis* de Fritz Lang varias veces ejemplificado y repetido en el Cine. Desde mediados de siglo XX, adquirió una táctica fragilidad, con otra dinámica narrativa y visual dada en la superposición de la función con la emoción, más tarde la ironía y el desparpajo, la superposición y el collage, desde *Alphaville* (1964) a *Blade Runner* (1982) hasta la cercana *Matrix* (1998)⁸.

De este modo, explorar ideas formales en las que se asientan las formas de la experiencia urbana futura del hombre, acercan a la génesis de la representación del mundo. Este es el primer acto válido de la Arquitectura: construir nuevas formas a la distancia y en el tiempo. En el cual es posible visualizar el paso fugaz de la obra del mundo por el mundo.

Sin embargo, *una vez que el futuro se convierte en condición del presente, el presente se convierte en un solar complejo e irreductible*⁹. Esta percepción visual de las formas futuras, ningún paralelo tan semejante como Arquitectura-Cine, conlleva posibles claves que el conocimiento científico en general carece. Cuanto más conocimiento marca saber el futuro, menos se puede saber cómo será ese futuro. Por lo tanto, se puede enunciar y afirmar que la ignorancia científica del Arte (con la audacia de proponer, apostar y arriesgar) no es causa de resignación, sino es la expresión de libertad para su proyección temporal.

El cine es una experiencia onírica, acontecida sólo en una sala oscura, donde se ven construidos sueños. Las imágenes atraviesan la mente, como cuando se imagina y delinea los espacios al proyectarlos. Solamente en ambas circunstancias semejantes, el hombre descubre las formas futuras.

Re-mirar la Arquitectura a partir de un diálogo interdisciplinar abre posibilidades de promover y acrecentar la imaginación y experimentación. La aspiración a obtener, como logro máximo de la sociedad, es sacar provecho de la incertidumbre instalada por la invasión desmedida de imágenes que rodean a todo individuo.

Donde todo es desechable o caduca al poco tiempo de aparecer, una suerte de debilidad ilumina la posibilidad de prever las apariencias de las formas espaciales en el futuro. Las representaciones aún inexistentes, dan paso a lo imprevisible, a una visualidad aún sin tener claramente dibujado el cómo pretender ser el horizonte de la felicidad.

Sin embargo, una estrategia se vuelve modelo para vislumbrar el espacio-tiempo, la figura del atleta de salto en largo. El deportista revisa el punto desde donde va a saltar. Como en el texto de la *Apocalipsis*, es el lugar y tiempo presente; luego retrocede, y empieza una carrera desde bien atrás (recorre así cómo tejó el hombre la historia del futuro, empezando desde lo más antiguo); y cuando llega al punto del hoy, salta al vacío.

El vacío es la de creación del tiempo. 180

■ CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Glusberg, Jorge, 1994, *Arquitectura y utopía*, Editorial Corregidor, Buenos Aires. (pág. 291).
2. “El hombre es, en cuanto habita” Heidegger, Martin, 1951, *Bauen Wohnen Denken, Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, (Traducción de Eustaquio Barjau: *Construir, habitar, pensar* Serbal, Barcelona 1994. pág. 37).
3. Farreta, Angel, 2005, *El concepto del cine*, Editorial Djaen, Buenos Aires. pág. 145.
4. Proggone, ILSA, 1991, *La nascita del tempo*, Teoria s.r.l. Roma pág. 26.
5. Vattimo, Gianni, 1989, *La società trasparente* - Milano: Garzanti (Traducido por Crim Nicolás y Marangoni, Marco, *La sociedad transparente*, Editorial Paidós, Barcelona pág. 133).
6. Solà Morales, Ignasi, 1995, *Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial G.G., Barcelona. pág. 78.
7. Bolz, Norbert Más allá de las teorías: el happy end de la historia.
8. Títulos comprendidos en el género de la ciencia ficción especulativa.
9. Benjamin, Andrew, 1995, “Generar espacios heterogéneos”, *Revista Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 3, Madrid.

MARCELO VIZCAÍNO, Arquitecto Universidad Nacional de San Juan, Argentina. Medalla de Oro al mejor egresado. Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente investiga en el Doctorado en la Universidad de Mendoza los “Espacios ficticios como arquitectura de anticipación”. Becario en Roma por el Colegio de Arquitectos de San Juan. Fue profesor de Taller de Arquitectura 1 y Dibujo de la FAAD, y se desempeñó como Secretario Académico en la Escuela de Arquitectura en los años 2002/04. Es Profesor e Investigador en la UNSJ. Ha obtenido premios en concursos en Argentina, y participa actualmente en numerosos proyectos con su oficina.

Architect graduated from the National University of San Juan (UNSJ), Argentina, where he received the gold medal for the top graduate. Master's in Architecture from the Pontifical Catholic University of Chile. He is currently researching "Fictitious spaces as architecture of anticipation" for a Doctorate at the University of Mendoza. He received a scholarship in Rome from the Architects Associates of San Juan. He was professor of Architecture Workshop 1 and Drawing at the FAAD, and served as Academic Secretary in the School of Architecture from 2002 until 2004. He is currently a professor and researcher at UNSJ, and has received prizes for competitions in Argentina and participates in many projects with his office.

ARQUITECTURA DIGITAL: Lo digital en el proceso de diseño y el espacio arquitectónico

[DIGITAL ARCHITECTURE | DIGITAL ASPECTS OF THE PROCESS OF DESIGN AND THE ARCHITECTURAL SPACE]

resumen_ Durante la historia de la arquitectura y las artes en general, los nuevos medios siempre se han puesto en tela de juicio al momento de proponer distintas formas de representar, visualizar y diseñar un proyecto.

La era digital, iniciada hace poco más de 30 años propone nuevos paradigmas, no sólo en la representación sino también en cómo hacer arquitectura. Lo digital propuso una nueva forma de graficar los proyectos de arquitectura, de ahí pasó el modelado espacial, para asociar, en la actualidad, los conceptos de “información” y “parámetros” a varias formas de desarrollo proyectual, como los SIG, Space Syntax, entre otros, y últimamente un nuevo concepto denominado BIM.

¿Es esto sólo una tendencia?

Durante el desarrollo de un diseño se produce un proceso de externalización, el traducir lo que pasa en nuestra mente a un medio visual y físico, que por lo general es un croquis o esquema dibujado a mano. Desde este punto de vista, ¿Hasta dónde “lo digital” influencia al diseño arquitectónico? Este ensayo da algunos puntos de vista y unas pequeñas luces de hacia dónde nos dirigimos.

palabras clave_ representación | arquitectura digital | sistemas digitales.

LO DIGITAL_ Ceros y unos. “Lo Digital” convirtió todo a una serie de combinaciones de ceros y unos. En el siglo XVII Gottfried Leibniz establecería en su artículo “Explication de l’Arithmétique Binaire” las bases del actual sistema binario utilizado masivamente en la computación y la informática.

Lo binario se hallaba presente ya hace 300 años antes de Cristo con los planteamientos del matemático indio Pingala, y 1.700 años antes los chinos habrían establecido el sistema de combinaciones binarias (yin-yang) en el texto I-Ching o Libro de las Mutaciones. Leibniz haría en su artículo una analogía entre su sistema binario y el Libro de las Mutaciones, encontrando en éste una base para proponer la universalidad de este sistema de numeración.

Los sistemas digitales están fundamentalmente concebidos a partir de la numeración binaria. Debido a ésta, lo digital conlleva un proceso de abstracción no sólo a nivel material sino a nivel conceptual. La reducción de escala pero sin perder fidelidad y precisión es una de las características inherentes a este proceso.

Los procesos digitales son simples combinaciones de bits, cero y unos, que debidamente realizados permiten obtener infinitas combinatorias y operatorias. Pasamos del objeto al dato. Del dato se pasa a la información y a partir de ésta se pueden llegar a diversos niveles de complejidad, desde lo aritmético a lo fractálico, de lo fractálico a lo no-lineal.

Hablar de lo digital es hablar de posibilidades.

DIGITALIZACIÓN DE SISTEMAS VS. SISTEMAS DIGITALES_ Un uso “tradicional” de los medios digitales corresponde a la repetición o replicación de los métodos de representación análogos. Los procesos no son alterados con la incorporación de computadoras, en general se produce una mejora en la producción. La información se “digitaliza”, se pasa en limpio o incluso reemplaza el medio físico del papel. No hay cambios en el “modo de hacer” el diseño.

Los sistemas digitales permiten no sólo representar, sino también someter a análisis un diseño, desde un punto de vista técnico, como el

cálculo estructural, evaluación sísmica, acondicionamiento físico-ambiental, etc., y también en términos espaciales, perceptivos y cognitivos. Es decir, permite comprender la arquitectura como sistema, donde el espacio se incorpora como elemento primordial a éste.

Si bien la arquitectura de vanguardia va dando pasos hacia esa perspectiva a través de lo digital, aún siguen siendo ejercicios de diseño, más que de manejo del “contenido” arquitectónico.

Lo dinámico es un concepto asociado a lo digital, donde la información está en constante cambio y los modelos y paradigmas tambalean incesantemente. Ese flujo de “energía informática” no se ve reflejado en el ámbito del espacio arquitectónico, donde los edificios siguen siendo “edificios”.

La nanotecnología^{1,2} ha dado paso a nuevas formas de abordar el medio material, y los primeros balbuceos se ven en la creación de “materiales inteligentes”, materiales y sistemas constructivos donde algunos procesos de inteligencia artificial permiten a éstos reaccionar ante diferentes estímulos y alterar su estructura interna para adaptarse a las nuevas condiciones, ya sean estructurales, físico-ambientales, etc. Sin la aparición de lo digital, esto no sería posible.

En la actualidad vivimos un proceso híbrido entre hacer representaciones tradicionales por medios digitales y exploraciones de vanguardia digital. El mundo académico y algunas oficinas de arquitectura han estado explorando estos nuevos ámbitos con diversos resultados, muchos demostrados y explicados en ponencias en la SIGGRAPH y SIGRADI.

Entender la arquitectura como sistema implica también que el proceso de diseño es un sistema. De ahí que debemos pensar que este proceso no corresponde a un uso eficiente de las herramientas digitales sino que a la incorporación de éstas a un ambiente más global.

Uno de los entornos más utilizados es Internet. A través de la generación de grupos de trabajo, posteriormente se amplían a verdaderas comunidades de desarrollo. Por ejemplo, Linux es un sistema

abstract_ Throughout the history of architecture and art in general, new media have always been put on trial as soon as different ways to represent, visualize and design a project are proposed.

The digital age, which began slightly over 30 years ago, proposes new paradigms, not only in representation but also in how to make architecture. The digital aspects propose a new way to graph the architectural projects, then moving to the spatial model, to associate, as it does today, the concepts of “information” and “parameters” to various forms of project development, such as SIG, Space Syntax, among others, and finally a new concept known as BIM.

Is this nothing more than a trend?

Throughout the development of design, there has always been a process of externalization – the translation of what goes on in our minds into a visual and physical medium – which is generally a hand-drawn sketch. From this point of view, we must ask, to what point do digital aspects influence architectural design? This essay provides some points of view and sheds light on where we are headed.

keywords_ representation | digital architecture | digital systems.

operativo de código abierto en el cual múltiples usuarios tienen acceso a la posibilidad de modificar, incorporar mejoras y publicar nuevas versiones de éste, sin costo alguno para el usuario final.

El proceso de diseño arquitectónico podría beneficiarse de esta lógica disponible a través de la red. Autodesk, Bentley y Graphisoft han incursionado en el tema del trabajo colaborativo, pero aún ata este proceso a aplicaciones.

Un sistema digital de diseño debiera ser más independiente e incluso inter-plataforma, es decir, que no debiera importar qué aplicación se utiliza en una parte del desarrollo del diseño.

LA “EXTERNALIZACIÓN”, UN PROCESO COGNITIVO DE DISEÑO_ Desde una perspectiva tradicional, cuando desarrollamos un diseño, éste surge de una idea, una concepción formada en la mente que se traduce inicialmente en bosquejos, croquis y esquemas. Posteriormente éste se desarrolla y depura y tras varias representaciones visuales y sus respectivas correcciones, llegamos a un resultado final, que sería la obra ejecutada.

El proceso de diseño ha dependido de una serie de representaciones gráficas tangibles y éste es el que se denomina proceso de externalización.

La idea se forma en nuestras mentes y más de alguna vez, ya tenemos el diseño resuelto antes de siquiera trazar una línea. Pero algo pasa al momento de traducirlo a algo tangible.

Hablando de ideas espaciales formadas en nuestras mentes, podemos tomar un poeta de la Grecia clásica, Simónides de Ceos (556-648 a.C.), destacado por su asombrosa memoria. Para recordar sus largos discursos utilizaba una técnica en la que relacionaba elementos materiales con lugares específicos en una imagen espacial mental, como una forma de memotecnia. Cuando hacía sus discursos, recorría mentalmente un templo -cuyos objetos y lugares previamente había asociado a partes de su disertación– y en forma ordenada iba sacando los conceptos y temas asociados a éste. Los misioneros jesuitas en China le denominarían a esta técnica como la construcción de “Palacios Mentales”³.

La construcción de modelos físicos, y en general el traspasar las ideas a un medio tangible, hacen que el diseñador delegue muchos procesos asociados a estos “palacios mentales” a la externalización, produciéndose los filtros propios de las limitaciones del mundo “real”. Serían estos filtros los verdaderos problemas inherentes en este proceso.

Si vemos las representaciones digitales tradicionales (planimetría, perspectivas, fotomontajes, videos, etc.), en términos del producto final no son muy diferentes a las realizadas por la mano humana, ya sea en cuanto a calidad gráfica, como en poder comunicacional. Es sólo contenido generado por computador.

Para comunicar una idea espacial a terceros, este proceso es necesario. Pero, ¿es necesario durante el desarrollo mismo de un diseño?

Es una pregunta aún sin respuesta, tema de innumerables y acalorados debates.

LA SIMULACIÓN DIGITAL COMO LA REPRESENTACIÓN DE LO NO CONSTRUIDO_ La simulación⁴ ha estado presente desde los inicios de la representación. No es algo inherente a los medios digitales. Un modelo hecho de papel es la simulación de un posible edificio en estudio. Lo digital permite que la simulación sea realizada de manera más completa. La “imitación” de la realidad se puede realizar de una forma fiel y precisa.

¿Por qué se habla de “simulación” y no de “lo virtual”? Lo virtual hace referencia a lo no presente, lo implícito, por lo que efectivamente al momento de generar una representación ya sea plana o tridimensional de algo, ésta deja de ser virtual y pasa a ser explícita.

De ahí que el concepto de simulación (representar imitando algo) es el más adecuado al momento de representar un proyecto de una manera intangible, pero visible y comprensible. En su amplio espectro ésta es la que contiene los conceptos de parametría, información, datos, representación.

El mundo físico nos impone muchas limitaciones al momento de realizar una simulación. Citando a

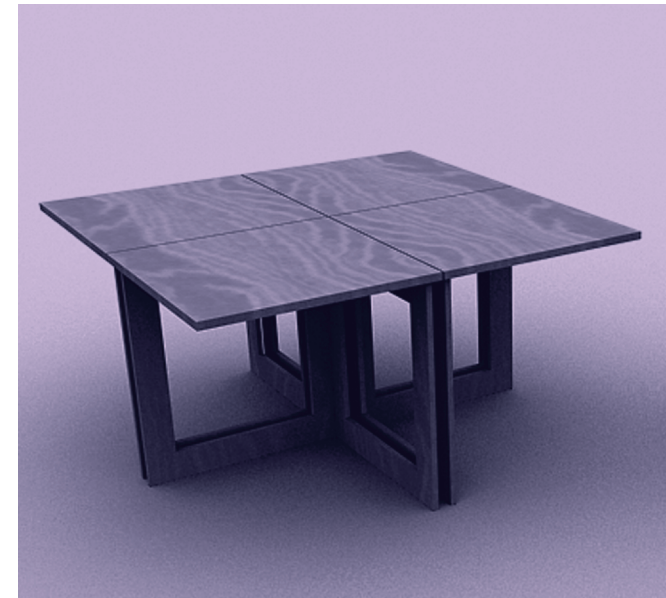


Imagen gentileza Paulo Ogino.

Negroponte “En el mundo de los átomos, los límites físicos impiden tener tanto la amplitud como la profundidad en el mismo volumen, a no ser que el mismo sea inmenso”⁵, donde la representación se ve limitada a las dimensiones del objeto en estudio.

Construir un modelo físico de un proyecto arquitectónico queda limitado a su escala de reproducción, y por ende, la fidelidad de la simulación se ve afectada. La maquette pasa a ser una externalización estática, teniendo ésta un carácter principalmente comunicacional.

Los modelos digitales permiten al usuario moverse en las distintas dimensiones del diseño, desde lo general a lo particular, sin pérdida de información. Los multimedia de la era de los 80 cumplieron ese rol. El desarrollo de lo digital durante las décadas posteriores le daría a la simulación digital una nueva dimensión.

Las Tecnologías de la Información (TI) permiten que las simulaciones ya no sean estáticas, sino que dinámicas, por lo cual podemos analizar múltiples posibilidades de diseño, de esta manera, se amplía nuestra capacidad de comunicar nuestras ideas y conceptos espaciales.

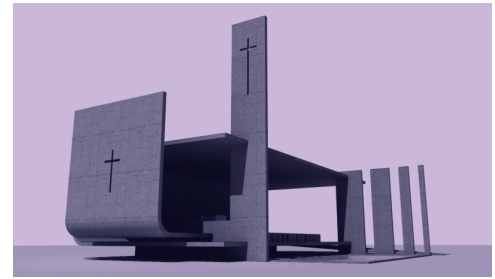
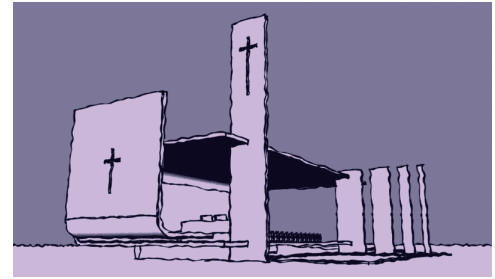
Archicad⁶ sería una de las aplicaciones pioneras en las últimas décadas del siglo XX al aplicar los conceptos de diseño dinámico al momento de proyectar. Desde ese prisma, la simulación va más allá de una mera externalización, se incorpora a nuestro proceso de diseño, siendo ésta en sí, un proceso independiente.

Las TI nos llevan a diversos conceptos de desarrollo proyectual. En la actualidad se ofrecen en el mercado aplicaciones donde el énfasis se da al Modelado Paramétrico y al Trabajo Colaborativo. El BIM sería uno de los sistemas que algunas aplicaciones toman respecto al modelado paramétrico.

La VR (Virtual Reality – Realidad Virtual) es una tecnología de simulación que permitió cambiar la percepción de la simulación desde un punto de observador lejano a uno de protagonista a escala individual, sin embargo aún sigue siendo una



Imágenes gentileza Paulo Ogino.



representación sin mayores niveles de interactividad, cosa que en el mundo de los videojuegos existe mayor desarrollo. Cuando el diseñador se ve enfrentado a esta visualización, no puede modificar interactivamente los parámetros y ver los resultados de inmediato. Es necesario generar nuevamente la simulación, es decir, volver a representar.

La VR y los medios digitales de diseño son la versión contemporánea del paradigma renacentista. Sin embargo, estos sistemas dan un paso más allá, donde la simulación incorpora la cuarta dimensión del tiempo. El proyecto puede “mutar” en la medida que nuevas variables se incorporan u otras son reemplazadas.

Podría decirse que gracias a estas tecnologías se estaría pasando de la *Simulación* a la *Emulación*⁷ de un proyecto arquitectónico, con lo que la ejecución de la obra sería simultáneamente el proceso de diseño de ésta, y viceversa.

Así, la obra como entidad completa ya existe en el mundo intangible.

LA ARQUITECTURA DIGITAL NO EXISTE (AÚN). Como se mencionó anteriormente, hablar de lo digital es hablar de ceros y unos. Ver la realidad desde este punto de vista requiere de una “conversión” digital. Esto va más allá de la mera digitalización (representación digital o conversión a datos informáticos de una realidad). Los productos de consumo y una vasta cantidad de tecnologías han adoptado lo digital como unidad de funcionamiento. La arquitectura, desde la perspectiva de la obra construida, está dando sus primeros pasos gracias a la nanotecnología.

Desde el punto de vista del proceso de diseño, lo digital implica una serie de actividades y líneas de producción donde lo físico no tiene participación directa. Es más, la interfaz de comunicación entre usuario-diseñador y producto final es el “objeto digital”, que hasta el momento es un computador (¿u ordenador?). Este objeto está cargado de aplicaciones cuyas interfases nos permiten realizar el acto de diseñar.

Para que el proceso y el resultado sean netamente digitales, es necesario que todo se abstraiga a

conceptos y mediciones informáticas donde la unidad básica es el *bit*⁸. A nivel usuario, esta abstracción aún la lleva a cabo el software. El mundo académico lleva adelantado un buen tramo pero sin tener un link directo con el mundo productivo.

La Arquitectura Digital NO existe, no porque no hayan medios o sistemas de desarrollo digitales, sino por la simple razón de que se requiere de un cambio extremo (¿sería necesario realmente?) del paradigma arquitectónico: la obra ES al momento de ser ejecutada. Este cambio significa una renuncia al medio físico como el elemento modelador principal del espacio arquitectónico, y a su vez como el medio por el cual se desarrolla el proceso de diseño.

El papel, el objeto principal que hemos utilizado los arquitectos durante más de dos mil años para diseñar y representar los proyectos, es la principal restricción que hace que el proceso de diseño se digitalice completamente. La relación Idea-Resultado se mediatiza mediante el papel y éste actúa a la vez de interfaz y de filtro. Sirve de interfaz pues nos permite comunicar la información que tenemos en nuestra mente, pero ésta llega filtrada, no en su total magnitud. Dependiendo principalmente del diseñador, algo se pierde entre lo que tenemos en la mente y lo que se traduce al papel.

Como se insinuó al inicio, el medio físico de la obra construida, también puede ser digitalizado, la unidad de bit puede ser asignada a nivel molecular, a través de la nanotecnología.

La factibilidad de la digitalización de este medio en general y por ende la obra arquitectónica se ve posibilitada por diversas tecnologías y teorías procedentes de otras áreas del conocimiento.

FÍSICA CUÁNTICA Y ARQUITECTURA DIGITAL. Hablar de digitalización es hablar de información. Para tratar el medio físico en unidades de información, es necesario tratar con las propiedades del medio físico. La conversión a lo digital podría ser realizada a través de herramientas entregadas por la física moderna. La mecánica cuántica busca explicar y modelar el medio físico y dentro de los marcos teóricos más avanzados destaca el “Principio Holográfico”, ideado inicialmente para explicar

el fenómeno de los agujeros negros. Citando un artículo de www.astroseti.org:

“En 1993 el famoso físico teórico alemán G. ‘t Hooft⁹ presentó una audaz propuesta que recuerda a la Alegoría de la Caverna de Platón. Esta propuesta, que es conocida como Principio Holográfico, consta de dos afirmaciones básicas:

Afirmación 1: La primera afirmación del Principio Holográfico es que toda la información contenida en alguna región del espacio puede ser representada como un “Holograma” una teoría que “vive” en los límites de esta región. Por ejemplo, si la región del espacio en cuestión es la sala de té del Departamento de Matemáticas Aplicadas y Física Teórica, entonces el principio holográfico afirma que toda la física que tiene lugar en la sala puede ser representada por una teoría que está definida en los muros de la sala.

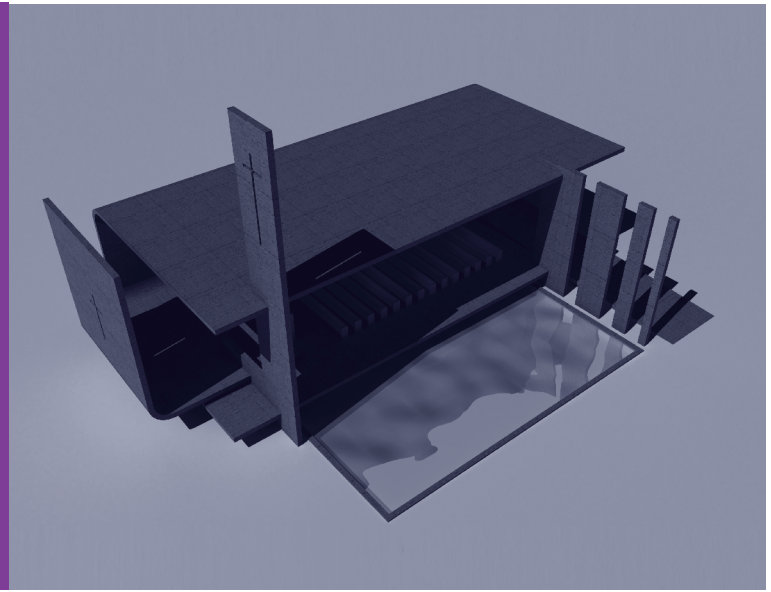
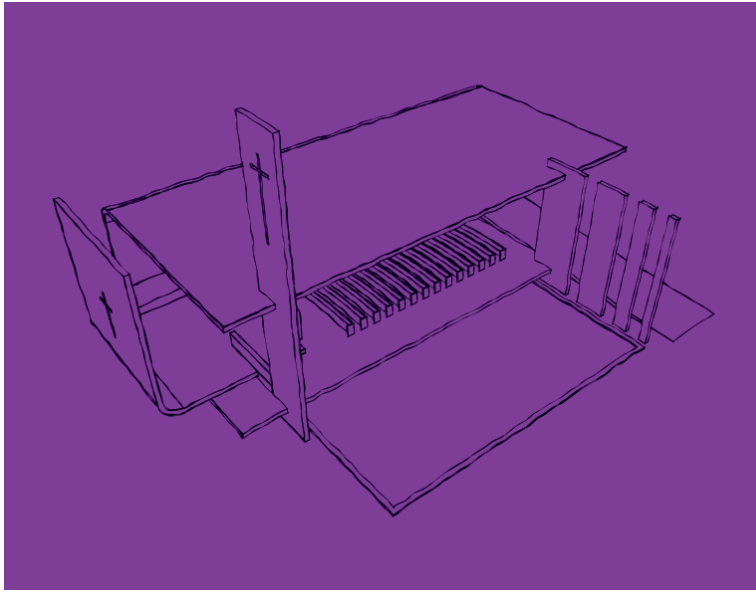
Afirmación 2: La segunda afirmación del Principio Holográfico es que la teoría en los límites de la región del espacio en cuestión debería contener como mucho un grado más de libertad por área de Planck.

Un área de Planck es el área encerrada por un pequeño cuadrado que tiene una longitud de lado igual a la longitud de Planck, una unidad básica de longitud que normalmente se denota como L_p la longitud de Planck es una unidad fundamental de medida, ya que es el parámetro con las dimensiones de longitud que puede ser construido a partir de las constantes básicas G (constante de Newton para la fuerza de las interacciones gravitatorias), H (constante de Planck para la mecánica cuántica), y C (la velocidad de la luz). Un rápido cálculo revela que L_p es efectivamente muy pequeño:

$$L_p = 1,6 \times 10^{-33} \text{ cms.}$$

Para mucha gente, el Principio Holográfico resulta extraño y en contra de la intuición:

¿Cómo podría toda la física que tiene lugar en una habitación ser equivalente a alguna física definida en los muros de la habitación?, ¿Podría, en realidad, toda la información contenida en tu cuerpo estar representada por tu “sombra”?”¹⁰.



Una versión ampliada, el “Universo Holográfico” :

“La hipótesis del “Universo Holográfico” nos dice que la información de todo el universo está contenido en cualquier subconjunto de éste. Por lo tanto, tendría que ser posible reconstruir el universo completo a partir de un simple microbio. En otras palabras: las partes son reproducciones a escala del todo, o también: el todo está contenido en cada una de sus partes, al igual que en un holograma. Si fragmentamos en varias partes la placa de un holograma, ocurrirá que cada sección tendrá la facultad de reproducir por sí misma la imagen original”¹¹.

Tomando en cuenta lo indicado anteriormente, y llevando estos conceptos al mundo digital, habría que tratar a la materia, su masa y su entropía, en términos de información.

Todo objeto tiene un grado de entropía inherente a su masa. Si tratamos a la entropía como información, ésta puede ser medida en bits y nats, donde 1 nat corresponde a cuatro áreas Planck. La cantidad total de bits se relaciona al total de grados de libertad de la materia/energía. Los bits codifican información acerca de los estados en los cuales la materia/energía está siendo ocupada.

Dado un volumen, hay un límite superior a la densidad de información acerca del estado de todas las partículas que componen la materia de este volumen, sugiriendo que la materia no puede subdividirse infinitamente muchas veces; en vez debiera existir un nivel último de partículas fundamentales. El principio Holográfico implica que las subdivisiones se detienen a un cierto nivel, y que la partícula fundamental es un bit (1 ó 0) de información¹².

Para efectos prácticos, tratar a la materia en términos de bits y bytes significa no sólo añadir unidades de medida, si no significa incorporar posibles formas de manipulación de ésta a través de lo digital.

Por el momento, lo digital y los bits y bytes se adscriben principalmente al proceso de diseño, más que al objeto construido.

FUTURO INCIERTO_ El estado del arte de las tecnologías digitales aún no nos permite afirmar que la

arquitectura se ha incorporado completamente a lo digital.

Desarrollamos proyectos en un mundo donde la productividad es un factor primordial, por lo cual nos vemos atados a herramientas que nos permiten ser más eficaces al momento de idear, diseñar y ejecutar.

El proceso de diseño depende de la metodología establecida por el arquitecto, en casos destacados como la oficina de Frank Gehry donde se utiliza software de alta ingeniería como el CATIA y aplicaciones programadas específicamente para las necesidades de la empresa, el autor tiene en sus manos la libertad de decidir cómo va a desarrollar un proyecto.

Como una democratización digital en el diseño arquitectónico, los sistemas digitales se comportan como entornos de trabajo durante el desarrollo del proyecto para luego convertirse en medio de soporte al momento de concretarse el edificio en el mundo físico.

Los espacios virtuales poseen una forma diferente de percibir el espacio, y el usuario posee una visión diferente a la de un espacio tradicional, sin embargo, en parte es aún una visión parcial.

La nanotecnología ofrece una visión que bordea la ciencia-ficción, pero tiende a ser una propuesta donde proceso y ejecución tienen un punto de encuentro simultáneo.

Por el momento, la arquitectura sigue siendo arquitectura, la obra terminada sigue estando ahí, física o virtual. Su esencia es la misma de hace siglos, lo único que ha cambiado es la forma, no el contenido.

Como diría Mandelbrot:

“Clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, and bark is not smooth, nor does lightning travel in a straight line”¹³.

Las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las costas no son círculos, y la corteza no es suave, ni el rayo viaja en línea recta. **180**

PAULO KOICHIRO OGINO ALTAMIRANO_ Arquitecto, Universidad de Chile. Desarrolla proyectos y visualizaciones digitales en forma particular. Genera proyectos de artes visuales y ha entregado ponencias para la SIGRADI. Docente de medios digitales en el área de representación y diseño desde 1996. Desarrolla sus actividades como académico de la FAU, Universidad de Chile, de la FAAD, Universidad Diego Portales, FAD de la Universidad Finis Terrae y FADA, Universidad de las Américas.

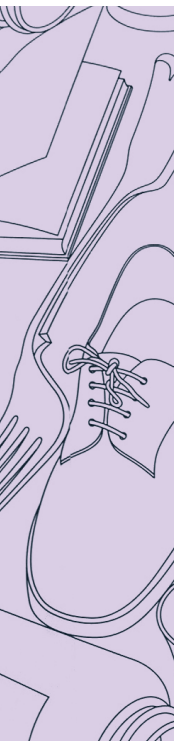
Architect, University of Chile. Developed projects and digital visualizations in a unique manner. He produced visual arts projects and has presented papers for SIGRADI. Since 1996, he has taught digital media, focusing on representation and design. He is a member of the faculty at the FAU, University of Chile, FAAD, Diego Portales University, FAD of the Finis Terrae University and FADA, and University of the Americas.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. <http://en.wikipedia.org/wiki/Nanotechnology>
2. <http://www.campus-oei.org/revistas/numero6/articulo04.htm#3a>
3. Negroponete, Nicholas. “Being Digital”, Traducción de Dorotea Placking, Editorial Atlántida, Bs. As. 1995.
4. Del latín *Simulāre*. Representar algo, fingiendo o imitando lo que no es. Diccionario de la Real Academia Española. www.rae.es
5. Negroponete, Nicholas. “Being Digital”, Traducción de Dorotea Placking, Editorial Atlántida, Bs. As. 1995.
6. <http://www.graphisoft.com>
7. Del latín *Aemulāre*. Imitar las acciones de otro procurando igualarlas e incluso excederlas. Diccionario de la Real Academia Española. www.rae.es
8. <http://es.wikipedia.org/wiki/Bit>
9. http://www.wikipedia.org/wiki/Gerardus_t_Hooft
10. <http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=1428>
11. <http://www.geofisica.cl/English/pic5/FUM3.htm>
12. <http://www.sns.ias.edu/~malda/>
13. Mandelbrot, Benoît B. - The Fractal Geometry of Nature, página 1. “Padre” de la geometría fractal.

ARQUITECTURA INTELIGIBLE

[INTELLIGIBLE ARCHITECTURE]



resumen_ Un aspecto esencial de la arquitectura, para que sea inteligible, podría entenderse como “la alienación intrínseca que lleva consigo”¹; aclarando que alienación se entiende como la apertura a lo otro, la referencia o su intención. Esta intención es, desde su origen y esencia, la primaria necesidad del hombre y la primera función de la arquitectura; la que la hace válida, indispensable y posible, su utilidad, su relación con el habitar, como la dimensión humana de la ocupación².

“La arquitectura haciéndose abstracta, liberándose de las alineaciones decorativas, naturalistas o simbólicas, se ha hecho real y concreta porque llevaba ya en su propio seno la alineación. A encontrado a alguien a quien servir, al hombre en sus necesidades más elementales. La autonomía ha posibilitado tomar conciencia de este servicio interno que cumplir, de su importancia y aun de su existencia, que no conoció mientras la copia de las cosas naturales o la adecuación a las divinas la tuvieran distraída”³.

En el proceso de gestación de la arquitectura, el uso de la abstracción se entiende como una herramienta de pensamiento, intentando conceptualizar el problema del proyecto, para generar una solución material y espiritual a los primeros trazos planteados por el cliente (encargo). La arquitectura intenta volver a darse sentido dentro de su ámbito de humanidad, de su servicio a la gente.

Como decía W. Gropius; “Una nueva actitud frente a los problemas de nuestra generación, un método de enfoque consistente en crear, con independencia, formas verdaderas, auténticas, a partir de las condiciones técnicas, económicas y sociales en que nos hallamos. Sus caracteres formales no pueden entenderse separadamente de su manera de producirse, es decir, ser respuesta y adecuación a su medio”.

Analizaré tres actores en el complejo sistema de la “formación de la arquitectura”, El arquitecto; desde la gestación del proyecto, El usuario; con sus necesidades y expectativas y La ciudad como el escenario resultante o contenedor y expresión del modo de existencia humana.

palabras clave_ obra de arquitectura | inteligibilidad | proceso creativo.

1. LA ABSTRACCIÓN

EL ARQUITECTO Y EL PROCESO CREATIVO

Los arquitectos debemos someternos al juicio de lo propuesto, es nuestra responsabilidad moral (ética). Nuestra propuesta lleva consigo una previsión del futuro, aceptando que lo que hagamos determinará espacialmente los lugares por un tiempo impredecible.

La obra de arquitectura debiera conocerse en todo su contexto, al menos para ser más justos, conociendo las diversas variables que influyeron en “toda su historia”. Historia que, según Paul Ricoer⁴; podría contarse en tres etapas; prefiguración, configuración y refiguración.

1.A. LA PREFIGURACIÓN, TRAZOS DEL PROYECTO_

En la abstracción, entendida como el mecanismo de capturar la esencia de las cosas, de traducir la metáfora del contexto, la primera complejidad aparece en el terreno de la prefiguración, porque muchos proyectos no tienen, en su origen, todos los elementos que necesitamos para una propuesta inteligente o inteligible. Las mayores responsabilidades estarían, aunque a veces inconscientemente, en esta etapa de la arquitectura, ya que las consecutivas etapas (configuración y refiguración) dependen cronológicamente de la prefiguración.

La observación, en esta fase es clave para aprender a descifrar los datos del contexto en la que estará nuestra arquitectura, que intenta ser inteligible.

En un plano de la ciudad cada línea tiene su “espesor”, mezclando hechos históricos con usos e información; que la transforman en una “traza cultural”, es donde está el valor del tiempo en el uso del lugar, su “actividad cronometrada”.

La traza del proyecto, los gestos nacidos producto de la observación de la traza de la ciudad, o de una parte de ella, es un signo complejo, es algo relativo a la superposición de líneas y espesor de las ideas, por eso tiene para mí el argumento de la futura arquitectura. Se trata de volver la mirada al inicio de las cosas, a los primeros momentos de nuestro proceso proyectual, es fijar la atención, la percepción de lo que hemos intuitivamente captado.

El valor de insistir, de estudiar sobre los primeros bocetos, es no abandonar la intuición, que tiene información relacionada con partes de nuestra mente más cercanas a nuestra condición de habitantes de un lugar o de un espacio antes que arquitectos técnicos, geométricos y exactos.

abstract _ One essential aspect for architecture to be tangible could be understood as “*the intrinsic alienation that goes with it*”¹; clarifying that the alienation is understood as the opening to the other, the reference or its intention. This intention is, from its origin and essence, the primary necessity of man and the first function of architecture. It is what makes it valid, indispensable and possible – its utility, its relationship with residing – such as the human dimension of occupation².

*“Making architecture abstract, freeing it from the decorative, naturalistic or symbolic alienations has made it real and concrete because it already had with it its own essence of alienation. It has found whom to serve, mankind in its most basic necessity. The autonomy has made it possible to gain consciousness from this internal service, from its importance and even from its existence, which man did know as he copied natural things or while he was distracted by the divine”*³.

During architecture’s gestation process, the use of abstraction is understood as a thinking tool, trying to conceptualize the problem of the project, to generate a material and spiritual solution to the first lines proposed by the client. Architecture attempts to return to give sense within its human environment, its service to the people.

As W. Gropius said, “*A new attitude to face the problems of our generation, a method of consistent focus on creation, with independence, true, authentic shapes, developing from the technical, economic and social conditions that we discover. Its formal characteristics cannot be understood separately from its manner of producing them; it is both response and the modification thereof through its medium*”.

I will analyze these three actors in the complex system of the “formation of architecture”: the architect – from the gestation of the project; the user – with his needs and expectations; and the city – as a resulting or containing scene and an expression of the mode of human existence.

keywords _ architectural work | intelligibility | creative process.



Naum Gabo, Head n° 2, 1916, Tate Modern, Londres.

Con toda esta carga de datos estamos prefigurando lo proyectado, estamos contando nuestras intenciones, son los argumentos del proyecto.

Cuando pasamos a las otras etapas, de mayor dinamismo de nuestro oficio, es cuando nos enclaustramos y perdemos, por razones de “concentración” y olvido, el contacto con los antecedentes que nos cargan de buenas informaciones, de valiosos y “originales” datos para el proyecto, muchas veces se arriesga *la intriga poética*⁵ del proyecto.

1.B. LA CONFIGURACIÓN, CONSTRUCCIÓN INTELIGIBLE _

La configuración transforma las primeras ideas en un argumento mediante un modo de organizar y el objeto proyectado se hace histórico, empieza su tiempo físico.

La representación de una acción (poética) inicial se da a entender (retórica) o se materializa por medio de figuras de composición, son nuestras letras, nuestro lenguaje compositivo, y el modo de organizar o estrategia de componer, los que nos permiten de mejor o peor manera transformar e inventar el espacio.

Es el momento del paso de la ficción (lo virtual) a lo real, de lo que vagaba por la mente pase al rigor

de una geometría y se haga real, un momento difícil de aprender y más aún de enseñar. La lectura de la traza original modificada, formalizada (configurada) en el espacio.

La arquitectura se va haciendo inteligible dentro de un proceso exploratorio, un aprendizaje activo, en el cual se desarrolla la capacidad de adaptación, donde ante el cambio de algún contexto respecto de lo ya proyectado será vital una reacción de transformación, que imite y asimile al mismo tiempo.

La imaginación utiliza la dinámica de los modelos virtuales para formalizar o re-presentar una acción, una estructura que limita un espacio en un tiempo representando una forma de habitar, influyendo en la vida que se puede hacer en ese objeto arquitectónico creado o propuesto. Esto es, según J. Muntañola, una estructura cronotópica.

Esta estructura se podría medir por la justeza o exactitud de la adaptación, se podría entender como la capacidad de conocer el contexto para descifrar su alma o su significado.

1.C. LA REFIGURACIÓN, HABITAR O APROPIARSE DE LO INVENTADO _
“Lo que no puede ocurrir es que la arquitectura

*deje de responder a las expectativas que depositan en ella las personas”*⁶.

El habitar como respuesta a lo propuesto (construido), como intención de ocupación, de reorganizar lo antiguo, asumiendo este espacio como nuevo, pero desde ahora parte de los lugares de nuestra memoria.

En esta etapa, se revelará la realidad, se presenta el lugar como nudo del espacio construido, en los actos posibles de los espacios se hará evidente, al usuario, el real entendimiento o revelación de *la intriga poética*⁷, veremos nuestra eficacia y habilidad medida por lo implacable de su uso, acción que siempre fue principio y fin, que siempre tuvo en su seno la primaria función de la arquitectura.

2. LA APARIENCIA

EL USUARIO, POLÍTICA Y PUBLICIDAD

*“Aprender de la imagen que es objeto de lectura”*⁸.

La vista llega antes que las palabras, antes que el discurso arquitectónico, es difícil establecer la relación entre lo que vemos y lo que sabemos, por esto lo que sabemos o creemos afectan al modo de ver las cosas, y es el arquitecto el que mayores



Forum Barcelona 2004, maqueta de New York.



Forum Barcelona 2004, La Ciudad.



Museo de la Marioneta, Parque Tibidabo, Barcelona 2003.

problemas tiene para convencer con su lenguaje, con la apariencia de su arquitectura, porque muchas veces pesa más el cómo me quiero ver que el cómo quiero vivir.

“Estas vagas referencias históricas, poéticas o morales están siempre presentes en el lenguaje... El hecho de que sean imprecisas y carezcan de significado es una ventaja; no conviene que sean comprendidas, basta con que constituyan reminiscencias de lecciones culturales aprendidas a medias, la publicidad convierte la historia en una sucesión de mitos, pero para hacerlo con eficacia necesita sólo un lenguaje visual de dimensiones históricas”⁹.

La arquitectura sin maquillaje, parece ser, para el usuario normal, más fría muchas veces, en cambio cuando se disfraza (viviendas colectivas estilo “Georgian”, por ejemplo), muchas veces la sociedad se tranquiliza sólo por su apariencia, pareciera no tener más ojos que para la fachada.

En general el cliente está “entrenado” para ver en la imagen (y sólo en ella) algo que ha sido reproducido, un objeto atractivo por su connotación con el pasado, está ligado a una sociedad de valores sociales y morales comparables, en que la apariencia idealizada apoya la visión que quieren tener de sí mismos, una apariencia de nobleza añorada.

Por otro lado, las arquitecturas estéticas y puristas que aspiran sólo a defender su libertad y autonomía, nos alejan de una propuesta de cambio de imagen de nuestro oficio de arquitectos y

desvirtúan la tarea de reeducar a la sociedad que difícilmente entenderá que el fin último de estas arquitecturas de “lujo académico”¹⁰, se parece bastante al que la publicidad tratará de “regalarnos”, serán ante todo objetos, objetos de arte que se van acercando a las otras artes modernas, a las cuales nunca les perteneció el hecho de servir, de ser útiles.

Los argumentos del proyecto debieran ir por el terreno del habitar, debieran recordar lo esencial, cuando el cliente se entera que debe vivir en su casa, que puede soñar y acomodar su existencia a este nuevo ente en etapa de gestación, es cuando inteligentemente se comienza a involucrar y permite escuchar nuevas propuestas, porque conoce un nuevo camino, y entiende que le será beneficioso. Nuevamente la etapa de la prefiguración aparece como fase clave en la incorporación de la arquitectura al complejo sistema de diálogo con el proyecto.

Cambiar la mentalidad de una sociedad que, por ignorancia o por falta de un buen discurso y/o lenguaje arquitectónico, no sabe discernir entre lo que necesita para vivir y lo que necesita para aparentar, es tarea de nosotros los arquitectos.

Muchas veces el error, finalmente es la falta de mejores propuestas o su manera efectiva de hacerlas alcanzables, legibles. Mostrar lo esencial de conocer y descubrir el modo apropiado de habitar, es el camino de mejores frutos frente a la responsabilidad ética y profesional, y de paso el espacio creado y real, es uno más inteligible

y preparado para su función y no tanto para su apariencia.

“Una tensión dialéctica entre la necesidad impuesta por la fidelidad a los materiales y la necesidad humana que debe satisfacerse, un funcionalismo hacia atrás y hacia delante, la forma resultante no querrá esconderse, su apariencia será su propia radiografía”¹¹.

3. LA CIUDAD

DUDAS Y DEUDAS

Aceptando como desafío y deuda que nuestra arquitectura por fin sea un aporte al espacio público y logre armar la ciudad, podríamos pensar que faltan algunos años para conformar un universo de memoria que incorpore el lenguaje y consiga, por fin, que los arquitectos sepamos actuar ante escenarios de preexistencia y a los ciudadanos que incorporen o acepten la nueva imagen como propia.

Es posible analizar el tiempo y la memoria para comprender nuestra principal limitación, como arquitectos, con respecto a la ciudad y su crecimiento, y es creer que el contexto del lugar es sólo lo que vemos, o lo que logramos analizar personalmente, como arquitectos preparados para ello, desinformándonos del usuario del lugar, su habitante histórico, el cliente original.

“Se tienen menos en cuenta los estratos de la memoria del lugar y las condiciones sociales del entorno, aquellos ingredientes que enriquecen los



Iglesia de los Benedictinos, Santiago, Chile.



Estación Mapocho, Bienal de Arquitectura 2002, Santiago, Chile.

*proyectos haciéndolos participativos y comunitarios pero también más lentos y laboriosos*¹².

La memoria guarda una imagen de ciudad que todos recordamos de diversa forma, es una superposición de capas de acontecimientos que son parte de nuestro conocimiento, pero la memoria es selectiva y por ende subjetiva, lo que hace aún más difícil la relación entre arquitectura y ciudad; ¿cómo leer la memoria de los habitantes de barrios a re-construir para no desarraigar definitivamente el elemento que ayudó a conformar lo que llamaríamos contexto del lugar? La historia constituye siempre la relación entre un presente y un pasado y seguramente esta relación va conformando la imagen en la memoria colectiva.

El desafío de la nueva arquitectura es la comprensión del tiempo de reposición y de incorporación de nuevas formas y usos que se sumarán como partes insolubles de la ciudad.

Es necesario e importante recordar que los tiempos de crecimientos de las consideradas buenas ciudades o ciudades inteligibles, así como el tiempo de sutura de sus problemas espaciales fueron inmensamente mayores al tiempo en que las estamos construyendo ahora. Asimismo, el tiempo que los arquitectos tomamos para pensar cada proyecto, ya sea por presiones económicas o convicciones políticas de acción, es bastante menor al necesario, sobre todo por la incidencia que tendrá en el resultado de la ciudad, por ende se va deteriorando la calidad de nuestra propia capacidad como profesionales.

CONCLUSIONES

La historia completa de un proyecto, hará inteligible un proceso mucho más complejo y completo que la mera apariencia o presencia del objeto arquitectónico.

Desde las ideas, líneas, hasta la obra materializada, existen procesos complejos que cuentan y revelan ciertas aproximaciones arquitectónicas entre el usuario, la mente del arquitecto y el uso implantado en su escenario final, la ciudad, donde se recoge la huella de todos, donde el uso de los espacios medirá los descalces y los aciertos culturales.

Entre las nuevas partes propuestas y la forma urbana existente, resultará la imagen de la ciudad en constante mutación, como manifestación cultural de una forma de habitar, que la harán entendible (inteligible) a todos, pero con distintas ópticas, casi todas no arquitectónicas.

Podemos decir entonces que la Inteligibilidad en la arquitectura se podría medir y evaluar, existirán grados de legibilidad, niveles de adaptabilidad a los contextos y las mejores harán dinámicas las tramas existentes, las incorporarán al nuevo sistema propuesto logrando sumarse a la ciudad.

La ciudad como sistema tiene tiempos desconectados de la arquitectura y es una tarea para la inteligencia y supervivencia de la sociedad que los arquitectos revisemos y cuestionemos la velocidad y el volumen de intervención sobre y dentro de una ciudad para no destruirla, para no transformarla en ininteligible. 180

ALFONSO JAVIER GÓMEZ RABY_ Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile (1992), Master en Arquitectura (ETSAB), Universidad Politécnica de Catalunya (2004). Coordinador del área Medios de Representación y profesor titular de Taller de Formación 1 y 2 de la escuela de arquitectura de la Universidad Diego Portales. Arquitecto independiente en proyectos habitacionales y comerciales desde 1992.

Architect graduated from the Pontifical Catholic University of Chile (1992), Master's in Architecture (ETSAB), Polytechnic University of Catalonia (2004). Coordinator of the Representation Media Area and professor of Formation Workshops 1 and 2 at the Diego Portales University School of Architecture. Independent architect designing residential and commercial projects since 1992.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Xavier Rubert de Ventós, "El arte ensimismado", 1963.
2. L. A. Domínguez "Arquitectura de la Presentación, Arquitectura de la Representación", ETSAB, UPC, Khora N° 1, 1998.
3. Ibidem nota 1.
4. Paul Ricoeur, "Arquitectura y Narratividad", Architectonics 4 - Arquitectura y Hermenéutica, 2003.
5. Josep Muntañola T., "La Arquitectura de la Transparencia", Architectonics 4 - Arquitectura y Hermenéutica, 2003.
6. Benedetta Rodighiero, "Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio", Architectonics 4 - Arquitectura y Hermenéutica, 2003.
7. Ibidem nota 5.
8. John Berger, "Modos de ver", 1972.
9. Ibidem nota 8.
10. A.E.J.Morris, "Historia de la Forma Urbana", 1984.
11. Ibidem nota 1.
12. Josep María Montaner, "La plaza de los errores" - El País - Recull de premsa - Etsab - 25 abril 2003, N° 34.

OFICINAS TURNER INTERNACIONAL, ARGENTINA

[TURNER INTERNATIONAL OFFICE, ARGENTINA]



resumen_ El proyecto fue el resultado de un concurso a fines de 2005, cuyo desarrollo de documentación y posterior construcción se realizó entre ese año y el 2006.

Se ubica en la segunda planta de un edificio, construido en el año 1927, en la esquina de las calles de Defensa y México en el barrio de San Telmo, Buenos Aires, uno de los distritos más antiguos de la ciudad, el cual se caracteriza por su feria de antigüedades y numerosos restaurantes.

El primer uso de este edificio fue el de imprenta, por lo tanto cuenta con una estructura de hormigón armado con columnas exentas y vigas de gran porte debido a la sobrecarga que exigía su uso original. Esto permitió el desarrollo de nuestro proyecto con pocos cambios estructurales, sólo un refuerzo de columnas y algunas vigas de hormigón.

El edificio original está catalogado bajo el área de protección histórica del barrio, por este motivo el proyecto debió pasar por la aprobación de la Comisión de Patrimonio Arquitectónico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Las fachadas son de estilo neoclásico, característico de la arquitectura de Buenos Aires en los años 30, con un basamento sólido, un desarrollo de tres niveles, dos de ellos de doble altura y un remate de cornisa con un gran volado sobre la fachada principal. Las ventanas del último nivel están flanqueadas por cariátides que parecen sostener la cornisa. El acceso es por la esquina y es posible subir a los distintos niveles por un ascensor de madera con cerramientos de reja de hierro y puertas tipo tijera, detalles característicos de la época de su construcción.

EL INTERIOR EXISTENTE_ La planta definida para la futura ubicación de la oficinas es de aproximadamente 2.100 m² ubicada en el 2° nivel. La altura de la misma es de 8 m, y remata con una cúpula de hormigón y vidrio, ubicada en el centro de la misma, cuya dimensión es de 10x12 m.

El edificio posee otras oficinas en el tercer y cuarto piso, formando un anillo sobre la calle, por lo que no existe la doble altura sobre la fachada, sólo la hay en la zona central coincidiendo con la cúpula.

Las ventanas son rectangulares, están agrupadas por parejas y tienen carpintería de hierro con perfiles y contravidrios de madera, típico de la época de su construcción.

En síntesis, es un edificio de gran valor histórico y muy noble, tanto por su estructura como por la fachada. Los interiores, especialmente el de la futura ubicación de las nuevas oficinas, ofrecen generosos espacios. Por estos motivos y teniendo en cuenta que el edificio se encuentra catalogado se debió preservar tanto su fachada y estilo, como su estructura.

Dentro de estos límites, se realizó el concurso para diseñar las oficinas administrativas y gerenciales de la compañía. El programa pedía: "Encontrar la forma arquitectónica que logre el mejor uso del espacio interior de acuerdo a la representación de la imagen corporativa de la empresa, en sus nuevas instalaciones".

Turner Internacional, ya cuenta con oficinas en la planta baja del edificio. Con la incorporación de estas nuevas funciones, su sede se consolida, y todo el conjunto le otorga la identidad que la compañía necesita como representación.

Las funciones a ubicar son:

- Presidencia y Gerencias.
- Areas Comerciales y de Marketing.
- Area Administrativa Financiera.
- Area de Ventas.
- Areas de reuniones y descanso.
- Bar.
- Zona de fotocopiado e impresión.

EL PROYECTO_ Desde el principio, nuestra intención fue dar una respuesta de arquitectura, no solamente funcional, de "planta", donde la solución pase por un resultado espacial, más que una mera distribución de lugares de trabajo.

Esa fue la premisa con la cual encaramos el proyecto: siempre pensamos en crear espacios que se interrelacionen definiendo áreas funcionales con la distribución de escritorios y archivos.

Otro punto de partida fue no adosar oficinas jerárquicas cerradas sobre el frente que da a las dos calles, para que la iluminación natural y las vistas a las calles de San Telmo sean aprovechadas al máximo. Por lo tanto las oficinas cerradas debían estar ubicadas en el centro de la planta.

Con estas premisas, trabajamos en una distribución que permita, en primer lugar, dejar libre la cúpula para crear una Plaza Institucional, en segundo lugar, flanquear este espacio vacío luminoso con las oficinas cerradas de gerencia y las salas de reuniones.

Estas salas se apilan en dos niveles, conformando "edificios", alrededor de un espacio vacío central. Estas construcciones que son de piel de vidrio color rojo, tienen las esquinas redondeadas, lo que

abstract_ This project was the result of a competition held at the end of 2005, and was developed and constructed in late 2005 and early 2006.

It is located on the second floor of a building built in 1927 at the intersection of Defensa and México Streets in the San Telmo neighborhood of Buenos Aires, one of the city's oldest areas – famous for its antique fair and many restaurants.

The building was originally used as a press, so it was built with a reinforced concrete structure with free pillars and wide beams due to the great weight that had to be supported. This allowed us to develop our project with few structural changes, only needing to reinforce the columns and a few of the concrete beams.

This neighborhood has historical protection status and thus the project had to be approved by the architectural heritage committee of the Buenos Aires city government.

The façade is in the neoclassical style, characteristic of the city's architecture in the 1930s. It has a solid basement and three stories, two of which are double the standard height, and a cornice finish with an overhanging roof over the façade. The windows of the top floor are flanked by caryatids that seem to support the cornice. Access to the building is by the stairs and it is possible to reach the different floors using a wooden elevator with wrought-iron enclosures and scissor-type doors, which is characteristic of the time when the building was constructed.

le confiere una imagen de autonomía respecto del resto. Se puede pensar en esculturas gigantes de color, dispuestas en un parque. Los reflejos del entorno, ya sea de las plantas de la plaza, como el de la cúpula, o los escritorios, dan al lugar una multiplicidad de visuales y transparencias que amplían el espacio y lo hacen muy dinámico.

Uno de los conceptos manejados en el proyecto fue la creación de un paisaje interno. Un espacio vacío alrededor del cual se articulan los volúmenes vidriados de dos niveles. Estos cuerpos permiten, al estar separados, que las visuales a la plaza se armen y desarmen según caminamos alrededor. Dicho de otro modo, la plaza aparece y desaparece detrás de los cuerpos rojos creando la sensación de profundidad, apoyado también por la gran luminosidad de la cúpula sobre el jardín verde.

La vegetación propuesta son cañas de la India de más de 5 m. de altura. Esta plaza va a ser usada para reuniones y eventos de marketing. Tiene un solado de madera tipo "deck", en el centro, y se completa con piedra suelta en la franja de contacto con los volúmenes.

UBICACIÓN DE ÁREAS FUNCIONALES Y PUESTOS DE TRABAJO_ Sobre el perímetro de la calle hay una circulación. Más hacia el centro, espacios de trabajo con escritorios abiertos y cerrados en forma de cubículos de vidrio, siempre transparentes, para permitir una visual permeable desde afuera hacia adentro y viceversa.

Luego, otro anillo de circulación, para finalmente ubicar los espacios más cerrados en dos niveles, sobre la plaza central de doble altura.

Por un entrepiso y con sendas escaleras, se accede a la primera planta donde también encontramos los volúmenes de vidrio rojo, que en este nivel se convierten en salas de reuniones y un lugar de estar. Esta planta de entrepiso no toca las paredes existentes, dejando pasar las visuales y la luz. La estructura de volúmenes y entrepiso de color gris oscuro, es un organismo independiente de la caja existente blanca.

Por último, el remate de la plaza es un gran espejo que tapiza el núcleo de circulaciones verticales, multiplica las imágenes de plantas y arquitectura roja, llevando la transparencia visual y profundidad de vistas hasta el infinito.

ESTRUCTURA_ Los volúmenes centrales y el entrepiso están resueltos por una estructura de hierro apoyada sobre la losa y columnas existentes. Cada volumen está soportado por una serie de tubos estructurales rectangulares de hierro, separados 60 cm entre sí, los cuales además tienen la función de recibir los paños vidriados, pegados con sellador estructural.

El entrepiso es de perfiles de hierro ligado a la estructura existente con brocas de fijación químicas, y colgado con tensores en los extremos. Las vigas de hormigón, donde cuelgan los tensores, se reforzaron con láminas de carbono y luego se revocaron nuevamente.

El piso del primer nivel y el de las salas de reuniones son de entrepiso técnico de 60x60 cm que dejan una cámara o entrepiso técnico de 30 cm de altura. Las barandas son de perfiles de hierro con 5 hilos de cable de acero tensado. Las escaleras tienen una viga central formada por dos perfiles N° 24 que corren paralelos en el centro de la misma.

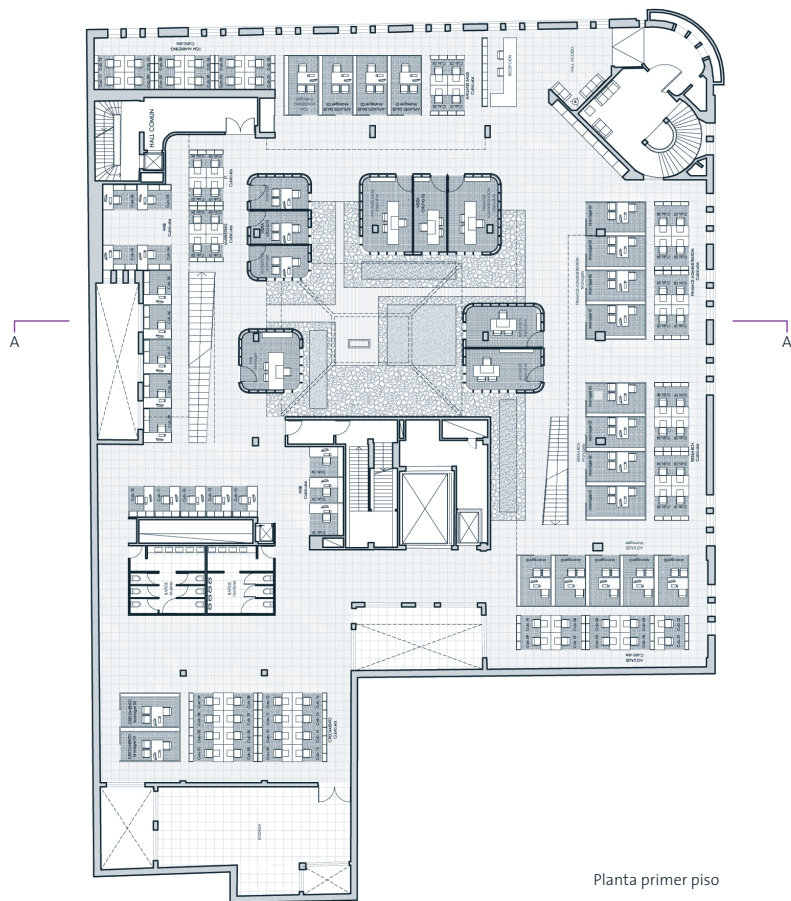
Los escalones tienen un volado considerable hacia ambos costados. Esto le confiere una imagen muy liviana y permeable a las visuales.

CERRAMIENTO DE VOLÚMENES_ El cerramiento es de vidrio laminado colocado sin contravidrio, pegados con sellador estructural.

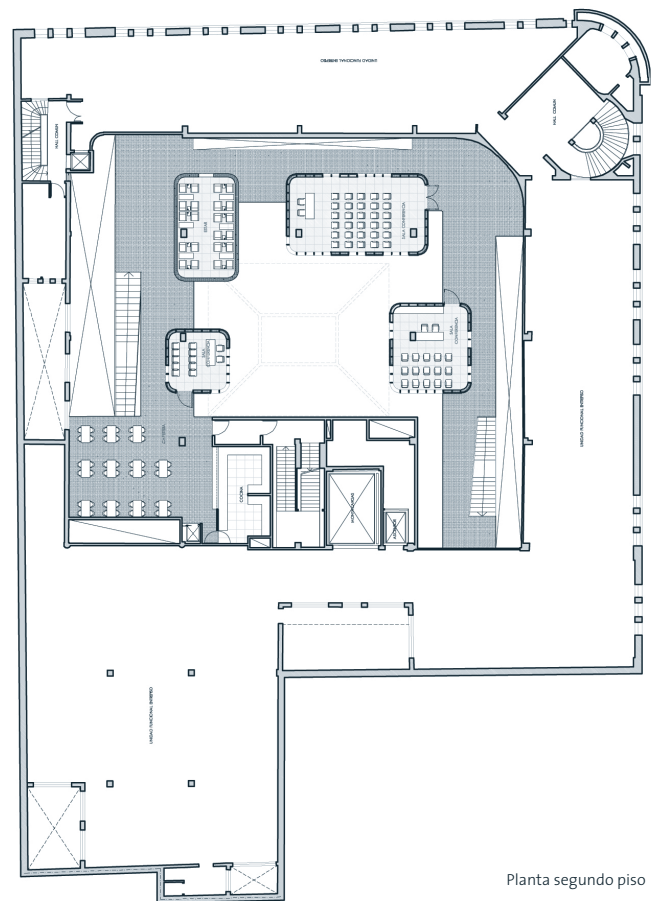
Los paños opacos se pintaron con pintura sintética color rojo por el lado interno. Los paños transparentes o ventanas se revistieron con un ploteo microperforado color rojo, que desde el interior de las oficinas no ofrece impedimento para las visuales.

INSTALACIONES_ Debajo del entrepiso técnico están tendidas todas las instalaciones excepto la iluminación y las conexiones de aire acondicionado. Esta instalación se resuelve con una combinación de equipos "fan-coil" de piso y techo, según el ambiente. El sistema es del tipo VRV (Volumen de Refrigerante Variable) que determina la sollicitación en cada zona brindando el gas necesario para la temperatura fijada. Esto permite ahorrar energía, ya que si en algún ambiente no hay personas trabajando, ese equipo no se enciende y no solicita gas al controlador central. Estos equipos tienen una red de desagüe de agua de condensación que corre debajo del piso técnico. El ingreso de aire exterior se da a través de conductos redondos de chapa galvanizada natural.

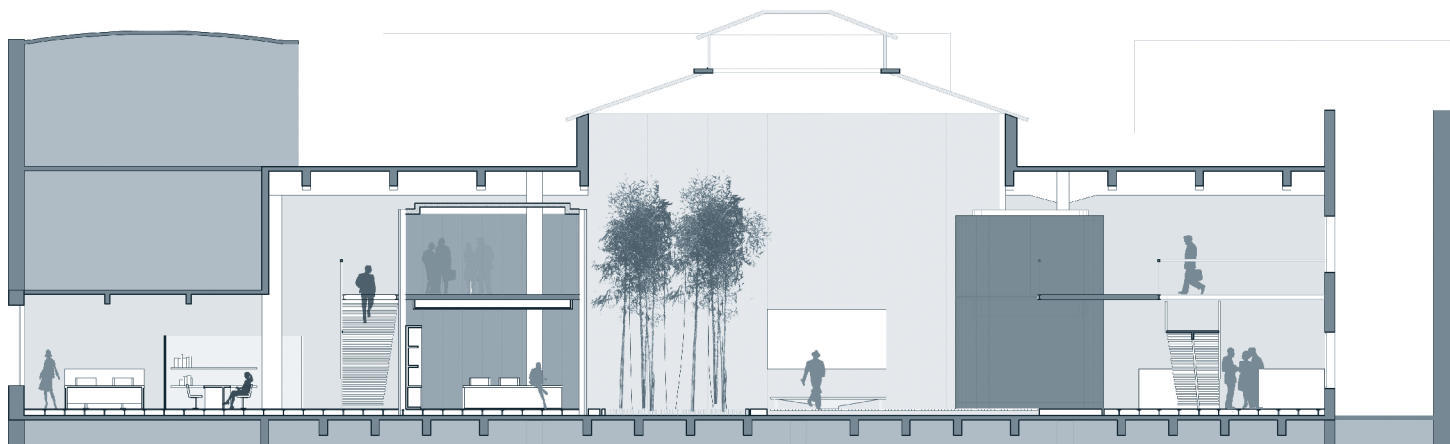
La instalación eléctrica de alimentación de puestos así como las instalaciones de corrientes débiles, se efectúan sobre bandejas de chapa galvanizada natural bajo el entrepiso técnico. La red de datos está estructurada con una sala de hubs, con acondicionamiento de aire especialmente dedicado.



Planta primer piso



Planta segundo piso



Corte A-A

El entrepiso técnico posee un sistema de detección de humo y alarma para prevenir posibles incendios bajo piso.

El proyecto cuenta con BMS (Building Management System) para control de todas las instalaciones. La iluminación se proyectó según las características de los diferentes sectores. Los puestos de trabajo fueron iluminados por artefactos rectangulares embutidos para lámpara Dulux con Louver de aluminio brillante. Las circulaciones están provistas de artefactos de embutir para lámpara dicroica. De esta forma se combina una luz blanca sobre los planos de trabajo, y una más cálida en las circulaciones.

El piso está revestido en paños de alfombra del mismo tamaño que el piso técnico, el color es una combinación de gris negro y blanco. Está pegado con pegamento inteligente, de manera que se puede levantar para reparaciones o cambios.

Los maceteros de 60 cm de profundidad, cuentan con riego por goteo y un sistema de desagües colocado en cada maceta y conducido mediante pendiente, debajo del piso técnico, hacia los desagües centrales. 180

> FICHA TÉCNICA

OFICINAS TURNER INTERNATIONAL, ARGENTINA

ARQUITECTO_ Mathias Klotz, Edgardo Minond
 COLABORADORES_ Rafael Hevia, Hernán Araujo, Francisco Reyes.
 CALCULISTA_ Alberto Feinstein
 CLIENTE_ Turner International, Argentina
 ÁREA_ 2,700 m²
 AÑO PROYECTO_ 2006

El proyecto de las oficinas Turner, se desarrolla al interior de un antiguo edificio de interés patrimonial, que albergaba una imprenta en la ciudad de Buenos Aires en el tradicional barrio Defensa. El proyecto surge de un concurso por invitación que planteaba resolver una planta de oficinas para ejecutivos y sus respectivos equipos de trabajo además de algunas salas de reunión. El lugar es el penúltimo piso del edificio que al centro tiene un gran lucernario de 10 x 12 x 12 metros.

La propuesta es ubicar a los ejecutivos, salas de reunión y auditorios en dos plantas al centro, en torno a un jardín interior, dejando en esta zona los programas opacos y distribuir en forma radial a los colaboradores liberando las ventanas del perímetro y generando una doble entrada de luz natural.

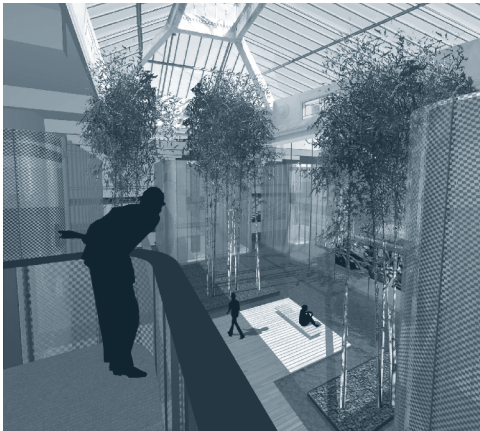
> TECHNICAL DATA

TURNER INTERNATIONAL STUDIOS - ARGENTINA

ARQUITECT_ Mathias Klotz, Edgardo Minond
 COLABORATOR_ Rafael Hevia, Hernan Araujo, Francisco Reyes.
 CALCULIST_ Alberto Feinstein
 CLIENT_ Turner International, Argentina
 AREA_ 2,700 m²
 PROJECT YEAR_ 2006

The Turner Studios project started as a private contest, consisting in the restoration of a patrimonial building that originally hosted a printing office, in the traditional Defensa area of Buenos Aires. The assignment was to distribute and design working spaces, offices, meeting rooms and conference rooms in the last two floors of the building, an interior space of 10 x 12 x 12 meters with perimeter windows and a big skylight in the centre.

The proposal is to locate the executives, meeting rooms and auditoriums in the centre of the building, surrounding an interior garden that is illuminated by the skylight. Then a second ring of lower glass volumes locates the managers and then a third ring consisting on smaller working stations locates the rest of the employee. This allows double entry of natural light and connection to the exterior, freeing the perimeter windows.



Imágenes de proyecto.

Imágenes gentileza oficina Mathias Klotz y Edgardo Minond.

Proceso constructivo.

Obra terminada.

EDGARDO MINOND, Arquitecto Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires

Desarrolla la actividad profesional desde fines de 1975, desempeñándose en áreas de: viviendas individuales, oficinas, viviendas colectivas, arquitectura comercial, educacional, etc. Ha obtenido 3 Primeros premios en Concursos Públicos de Arquitectura y 3 Primeros premios en Concursos Privados, además de otros premios y menciones. Profesor Adjunto Regular de la materia "Arquitectura" en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, desde 1989. Profesor Titular Interino (1989-1993) en Materia Electiva de Dibujo de Proyecto. Miembro del colegio de Jurados y Asesores de Concursos de Arquitectura Sociedad Central de Arquitectos Período 1999 - 2007.

Ha dictado conferencias en las Facultades de Arquitectura de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe y en el programa de Argentina de la Washington University of Saint Louis USA. Ha obtenido la beca de intercambio docente entre la Facultad de Arquitectura de la UBA y la unidad pedagógica Nro 5 de París Francia en el año 1998. Primer Premio Diners Bienal de Arquitectura de Buenos Aires 1985, con la Escuela d Sordomudas Osvaldo Magnasco, Primer premio por concurso público. Ha obtenido premios de dibujo de Arquitectura en las Bienales de Buenos Aires y ha exhibido trabajos en el MNBA y el Centro Cultural Buenos Aires. Distinción en el premio Bienal de Arquitectura de Argentina 2006, con Casa Cerro Timbo en Punta del Este Uruguay. Su obra ha sido expuesta en las bienales de arquitectura de Buenos Aires entre los años 1985 y 2002. Sus dibujos y croquis de arquitectura se han publicado tanto en Argentina como España y Estados Unidos.

Architect, University of Buenos Aires School of Architecture and Urban Planning.

Minond has been engaged in a professional career since 1975, working in the areas of individual housing units, offices, collective housing units, commercial architecture, educational facilities, etc. He has earned three grand prizes in Public Architectural Competitions and three grand prizes in private competitions, as well as numerous other prizes and honorable mentions. He is a Regular Adjunct Professor of Architecture at the University of Buenos Aires School of Architecture, where he has served on the faculty since 1989. From 1989 until 1993, he was the interim professor of the Drawing Project elective. He is currently serving a term, running from 1999 until 2007, on the College of Judges and Consultants of Architectural Competitions, of the Central Society of Architects.

He has presented at conferences held at the School of Architecture in Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe and in Washington University of Saint Louis' program in Argentina. In 1998, he earned a teacher exchange fellowship between the School of Architecture of the UBA and the Pedagogical Unit Number 5 of Paris. He received the Grand Prize at the Diners Biennial of Architecture in Buenos Aires in 1985, for the Osvaldo Magnasco School for the Deaf, Grand Prize for public competition. He obtained architectural drawing prizes at the Biennial of Buenos Aires and exhibited his works in the MNBA and the Buenos Aires Cultural Center. He received the honor of Distinction at the 2006 Biennial of Architecture of Argentina, for Casa Cerro Timbo in Punta del Este, Uruguay. His work has been shown at the biennials of architecture in Buenos Aires held between 1985 and 2002. His architectural works and sketches have been published in Argentina as well as in Spain and the United States.

LA FOTOGRAFÍA DIGITAL o la ilusión de la memoria

[DIGITAL PHOTOGRAPHY OR THE ILLUSION OF MEMORY]



Imagen gentileza Juan Palazuelos



“El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, dijo que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía”¹.

A finales de 1829, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) y Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) formaron una sociedad en la que se reconoce a este último como inventor de la fotografía (la palabra fotografía procede del griego y significa “dibujar con la luz” (de photos = luz, y graphis = dibujo). Una vez fallecido Niépce, el invento pasa a ser reconocido como obra de Daguerre de forma casi completa.

En 1947, la fotografía instantánea se hizo realidad gracias a la cámara Polaroid Land, basada en el sistema fotográfico descubierto por el físico estadounidense Edwin Herbert Land (1909-1991). Esta invención permitió a los aficionados conseguir imágenes con el atractivo de ser desarrolladas de manera automática pocos minutos después de haberlas tomado.

La primera cámara digital fue desarrollada por Kodak, mediante el encargo que la compañía hizo a Steve Sasson para la construcción de un equipo en diciembre de 1975. Del tamaño de una tostadora eléctrica, el aparato necesitaba veintitrés

segundos para guardar una fotografía en blanco y negro en una cinta de casete y otros tantos en recuperarla.

Luego de muchas discusiones respecto de la fotografía analógica, en el contexto de su técnica, así como en los ámbitos filosóficos, culturales y sociales, en la actualidad podría determinarse cierto consenso respecto de sus usos y costumbres. No obstante aquello, hemos vuelto a nuevos dilemas: la fotografía digital posee usos y costumbres muchas veces diferentes a los propios del simil analógico. Por ello, vale una detención para reflexionar cómo este nuevo proceso nos afecta en la vida cotidiana y en nuestro entorno íntimo. A saber, algunas consideraciones.

Primero, con la paulatina desaparición de la fotografía impresa en papel, se ha perdido el principio de apropiación de un objeto. “Dado el tiempo suficiente, muchas fotografías sí adquieren un aura”, decía Susan Sontag² respecto de la imagen impresa. Hoy en día, la digitalización nos priva de ese aura particular de la tangibilidad del papel conservado a través del tiempo (“recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de recordar una imagen”³). Hoy en día, se trata de una mera interfaz proveedora de imágenes desechables y eliminables. “Sus habitantes



Resumen _¿Cómo ha sido la irrupción de la fotografía digital en nuestro ámbito familiar y personal? ¿Cómo estamos ocupando esta tecnología en la actualidad? ¿De qué manera estamos registrando nuestras fotos? ¿Son traspasables las teorías de la fotografía análoga a su equivalente digital? ¿Se ha transformado en un juego el acto de capturar imágenes? Estas y otras preguntas son las que surgen al analizar la fotografía digital que, a la luz de su corta aparición, ya ha demostrado ciertas virtudes y actos propios en los que vale la pena reparar.

Palabras claves _Objeto | ritos | narración | archivos | pertenencia | apropiación | memoria | juego.

Abstract _What has the explosion of digital photography been like in our family and personal environments? How are we currently using this technology? In what way are we recording our photos? Are the theories of analog photography transferable to digital photography? Has it become just a game of capturing images? These and other questions are those that arise upon analyzing digital photography, which, even though it only recently appeared in society, has already demonstrated some virtues and own acts that are worth repairing.

Keywords _Object | rites | narration | archives | pertinence | appropriation | memory | game.

huyen del pasado -antes de que se convierta en tradición-, inventándose un presente donde todo será siempre nuevo, sin vejez ni muerte”⁴.

Se ha perdido la foto como objeto físico, hemos perdido el papel como objeto de registro, cuyo valor radicaba en no depender de otras tecnologías para verse, ser un objeto que permite apropiación y construir aura. Ya no tenemos la posibilidad de conversar con ellas para que puedan pasar a ser parte de nuestra memoria. “Cada fotografía fija es un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que uno puede guardar y volver a mirar”⁵. La hemos reemplazado por un registro desechable, inmaterial, intangible. Hoy una foto digital puede aspirar a ser un fondo de pantalla, por un tiempo determinado, hasta que aparezca otra mejor y sea reemplazada. No es difícil de constatar que estamos guardando más nuestras fotos digitales en la pantalla de un celular o en la propia máquina fotográfica que en el papel.

Hoy por hoy, la imagen queda en el ámbito de la publicidad, del cine, de un videoclip, en que se ve pero no se construye la apropiación. Por esto, el adolescente pega en su pieza el afiche de su objeto de culto como una manera de poseerlo, de construir una apropiación que no le da la imagen digital. Segundo, la fotografía digital como avance

tecnológico es prueba patente de la masificación de las comunicaciones en nuestras vidas diarias. Como lo indicara la misma Susan Sontag, “la industrialización de la tecnología de la cámara sólo cumplió con una promesa inherente a la fotografía desde su origen mismo: democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes”⁶. Como consecuencia de aquello, en la actualidad todos somos potenciales fotógrafos en un permanente zapping fotográfico: miramos y registramos, pero no retenemos nada. “Pertenece a una sociedad que busca la gratificación inmediata. Elegimos aquellos productos que nos simplifican y mejoran la vida. La expresión que George Eastman acuñó hace ya 125 años y que todos conocemos, ‘sólo tiene que presionar un botón, nosotros hacemos el resto’, ha permitido llevar la fotografía al gran público y ser una de sus aficiones más satisfactorias y, probablemente, la más perdurable que se haya inventado nunca”⁷.

Con la fotografía digital se ha producido un facilismo de la imagen (hasta los teléfonos celulares toman fotos), lo cual puede repercutir en cosas tan tradicionales y pedestres como el álbum de familia. Así, se vuelve imprescindible considerar esta cuestión como una lucha contra el olvido. El álbum familiar es herencia y memoria: el legado familiar muere cuando se destruye su memoria;

por consiguiente, los integrantes se quedan sin referentes de su identidad. “A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se distanciaba de un grupo familiar mucho más vasto, la fotografía acudía para conmemorar y reestablecer simbólicamente la continuidad amenazada y la borrosa extensión de la vida familiar. Esos rastros fantasmales, las fotografías constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos”⁸. El álbum fotográfico familiar representa impresiones de vida, momentos que se quieren recordar, una historia que se narra con imágenes, que reactiva la memoria de quien observa ese pasado impreso, “Solamente lo narrativo puede permitirnos comprender”⁹. Las fotos han sido el cemento entre las generaciones, entre los miembros de la familia, es lo presente de aquello ausente.

De una u otra manera nuestro análisis del álbum de fotos nos puede llevar a observar la manera abusiva con que hoy usamos las imágenes, al ser tan fáciles de obtener y tan usual hacerlo. Lo fotografiamos todo. Esto nos lleva a tomar y desechamos imágenes con la misma velocidad, el acto de almacenar fotos se ha vuelto una ilusión de lo infinito, de lo inabarcable. De ahí se desprende que lo fácil de adquirir, va de la mano con lo desechable. Por otra parte, es curioso que el tema de la herencia también tenga algo que decir en esto,



Imagen gentileza Juan Palazuelos

lo podemos ver de la siguiente manera; hasta la mitad del siglo pasado las familias heredaban a sus miembros un cantidad no menor de objetos, que más que tener un valor monetario tenían un valor simbólico; es el caso de los relojes, cuadros, autos, libros, fotos, todos objetos que hoy son masivos. Hoy los objetos que se heredan son los menos o casi ninguno, lo que hoy en día se hereda son bienes materiales, dinero, acciones, dólares, tierras, propiedades que, mayoritariamente, se venden y se reparten entre los herederos. “La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos”¹⁰. Ya no valoramos aquellos objetos en que el tiempo y nuestros seres queridos han dejado sus huellas, no nos interesa su conservación, estamos mas interesados en el consumo de objetos nuevos, desechables, transitorios.

También se ha multiplicado la velocidad y la capacidad de registro, sin que esto implique necesariamente una mayor capacidad crítica en la selección de lo que se va a fotografiar: muchas veces, y la experiencia así lo indica, es todo lo contrario. La apropiación es distinta, porque es un acto con menos compromiso y dedicación. Esto no ocurre del mismo modo con la captura de la

fotografía análoga donde el número de fotos que permite una cámara de este tipo (24 ó 36) obliga a quien fotografía a hacer una cierta selección de lo que se va a registrar, considerando un límite dado con anterioridad. La cantidad de posibles imágenes no es ilimitada y el proceso de selección de la foto es igualmente irrevocable: una vez sacada la foto, la imagen quedó grabada en el negativo. En la actualidad, el usuario tiene la posibilidad de deshacer su elección: se puede borrar y volver a grabar, sin que se asocie a un límite racional de selección. En este caso, la memoria de la cámara digital es significativamente superior a la foto análoga. Sin embargo, es una memoria frágil y desmemoriada en su propio sistema de acopio-desacopio. Esto naturalmente no es un problema de la tecnología aplicada en la fotografía digital, es más bien el modo en que esta tecnología está siendo usada, un modo en que no se reflexiona sobre el acto que se realiza. Esto lo podemos observar al analizar qué significa el desechar o botar una foto. Si este acto lo llevamos al ámbito de la fotografía análoga, es una decisión compleja y romperla es un acto de violencia: “Pocas personas comparten en esta sociedad el temor primitivo ante las cámaras que proviene de considerar la fotografía como parte de ellas mismas. Sin

embargo, algunos vestigios de la magia perduran, por ejemplo, en nuestro rechazo a romper o tirar la fotografía de un ser querido, especialmente si ha muerto o está lejos. Hacerlo es un despiadado gesto de rechazo”¹¹. Ahora, si llevamos el acto de desechar, botar o eliminar una imagen en el contexto de la fotografía digital ¿sucederá lo mismo?, ¿estamos en presencia de ese mismo acto violento o sucederá como un acto habitual, un acto involuntario como un reflejo?

Respecto a la fragilidad de las técnicas de registro y archivo de las fotos digitales, se pueden decir un par de cosas desde la experiencia del usuario: los discos son afectados por acciones físicas, como rayados, líquidos corrosivos, rupturas, rayos UV y por último su duración en el tiempo, cinco años, que en definitiva hacen que se pierda la información que se guardaba en ellos. Ahora respecto de los PC, se puede observar que con la velocidad que se van cambiando los programas computacionales, hacen poco confiables los registros y archivos; muchos discos ya no es posible abrirlos porque los programas que se usaron están obsoletos, fuera de mercado, son reliquias en un par de años y la información que teníamos se perdió, siendo difícil recuperarla.



Imagen gentileza Juan Palazuelos

JUAN PALAZUELOS Profesor titular asignaturas: Taller de Introducción al Diseño I y II (plan común). Diseñador Industrial, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Premio al mejor egresado de su promoción. Ex Director de las Carreras Diseño de Muebles e Industrial en Instituto Profesional Duoc UC. Crea el laboratorio de Maquetas y Prototipos con el apoyo de la empresa EMASA. Obtiene el primer lugar en Concurso Masisa con los alumnos de Diseño de Muebles. Primer Director del Centro de Desarrollo de la Faad. Responsable de los actuales programas de estudios (mallas) de las carreras de Diseño Gráfico e Industrial de la UDP. Ha escrito artículos en el ámbito del diseño en la revista Diseño ETC. Actualmente es Secretario Académico de la Escuela de Diseño UDP.

Full professor of the following courses: Introduction to Design Workshop I and II (common plan). Industrial designer, Pontifical Catholic University of Valparaiso. Prize for the top graduate. Former Director of Furniture and Industrial Design Programs at the Duoc-UC Professional Institute. Founder of the laboratory of models and prototypes, sponsored by the EMASA company. Earned grand prize in the Masisa Competition with Furniture Design students. First Director of the Development Center of the Faad. In charge of the current students programs (webs) of degree programs in Graphic and Industrial Design at UDP. He has written articles on design in the Diseño ETC journal. He is currently the Academic Secretary of the UDP School of Design.

Las memorias de los PC son atacadas por virus de diferentes procedencias y capacidades destructivas hasta problemas físicos con los discos duros, que entregan como resultado la pérdida total de la información. Sin embargo, las grandes industrias de la fotografía que apuntan al registro digital, apuestan a que nuestros archivos fotográficos y sus usos sean, en un corto plazo y en su gran mayoría, digitales, pues ve en ellos una integración con la manera de cómo estamos viviendo en esta aldea global que es el mundo actual. Se quiere dejar afuera los registros tradicionales, los álbumes, cajas de zapatos, billeteras, que pueden estar operando hasta hoy en el interior del núcleo familiar, por considerarlos poco prácticos.

“Las necesidades del consumidor deben poder satisfacerse en todo momento y lugar. Vivimos en una sociedad particularmente dinámica y móvil, en la cual es frecuente que la familia y los amigos estén repartidos a lo largo del país o por todo el mundo. Los consumidores llevan dispositivos interconectados, pensando que podrán contar con un fácil acceso a la información más importante. Hoy en día llevamos cámaras, teléfonos con cámara, buscapersonas, etc. e incluso una cartera con algunas fotografías”¹².

Es extraño que aun sabiendo lo frágiles que son estos sistemas de archivo, optemos por dejar en sus manos algo que para nosotros debería ser de un valor irremplazable.

Con esta ilusión de la memoria digital, este tipo de fotografía se ha transformado en un juego, adoptando sus códigos, “El concepto de juego implica que ninguna partida dependa de la precedente. El juego no quiere saber nada de ninguna posición segura... No tiene en cuenta los méritos adquiridos antes y por eso se diferencia del trabajo. El juego acaba pronto con ese importante pasado en el que se apoya el trabajo”¹³. Se busca más el resultado inmediato que su registro, es un permanente volver a cero, que no tiene relato, no tiene apropiación, no tiene pertenencia, no tiene narración y, por último, no tiene memoria. Por lo mismo, queda en suspenso la traspasabilidad de las teorías que, a la fecha, se han desarrollado sobre la fotografía analógica a la digital. Cabe esperar, dentro de un corto tiempo, la aparición de nuevas teorías de la fotografía digital que nos permitan evaluar con un mayor fundamento y profundidad las conjeturas y preguntas aquí planteadas. 180

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Susan Sontag, Sobre la fotografía, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 34.
2. Susan Sontag, Sobre la Fotografía, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 150.
3. Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, pág. 104.
4. Carlos Franz, La muralla enterrada, Planeta, Colombia, 2001, pág. 28.
5. Susan Sontag, Sobre la Fotografía, Edhasa, Barcelona, 1981 pág. 27.
6. Susan Sontag, Sobre la Fotografía, pág. 17.
7. Antonio Pérez, Presidente y Director general de Eastman Kodak Company, Presentación a los profesionales del sector Consumer Electronics Show, Las Vegas 6 de enero de 2006.
8. Walter Benjamín, Poesía y capitalismo, Iluminaciones II, Taurus, España, 1998, pág.128.
9. Susan Sontag, Sobre la Fotografía, Edhasa, Barcelona, 1981 Pág. 33.
10. Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Alfaguara, Buenos Aires, 2004, pág. 134.
11. Susan Sontag, Sobre la Fotografía, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 171.
12. Antonio Pérez, Presidente y Director general de Eastman Kodak Company, Presentación a los profesionales del sector Consumer Electronics Show, Las Vegas 6 de enero de 2006.
13. Alain, Les idées et les âges, pág.183, Paris, 1927.

RESCATE DE LA MEMORIA A TRAVÉS DE LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO

[RESCUE OF THE MEMORY THROUGH THE PRESERVATION OF PHOTOGRAPHIC PATRIMONY]

resumen La preservación de archivos fotográficos patrimoniales es una actividad de conservación y documentación de la memoria cuyo fundamento de existencia es la continuidad. Quien se ha propuesto este trabajo de permanencia en el tiempo es el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (Cenfoto), Corporación Cultural, institución que por excelencia ha desarrollado y acogido iniciativas de rescate, puesta en valor y difusión de la fotografía chilena patrimonial gestionando recursos, capacitando, organización y en algunos casos, constituyendo archivos fotográficos patrimoniales. Durante la gestión y desarrollo de diversos proyectos Cenfoto ha podido detectar necesidades urgentes en algunos aspectos vinculados al proceso de preservación como, por ejemplo, la urgente necesidad de desarrollar capacitaciones vinculadas a la gestión de archivo en todos los aspectos que ella incorpora. Asimismo es necesario reforzar los temas relacionados con la documentación de los fondos fotográficos.

palabras clave: Patrimonio fotográfico | preservación | investigación social | identidad | historia | fotografía.

abstract The preservation of historical photographs is an activity of conserving and documenting the memory, the basis of existence of which is continuity. The National Center of Photographic Heritage (Cenfoto), Cultural Corporation, the institution that has excellently developed and gathered rescue initiatives, enhancing the value and diffusion of historical Chilean photography, administering resources, training, organizing and, in some cases, building archives of photographic heritage. During the management and development of different projects, Cenfoto has been able to detect urgent needs in some aspects related to the preservation process, such as the urgent need to develop archival management training in all aspects of archives. Likewise, it is necessary to reinforce the related topics with the documentation of the photographic subjects.

keywords: Historical photography | conservation | social research | identity | history | photography.

PROBLEMÁTICA DE LA FOTOGRAFÍA Rescatar el patrimonio fotográfico para contenerlo en depósitos como trofeos de alto valor estético o de colección y que forman nichos de posesión de quienes están a cargo de esas colecciones, resulta frecuente encontrar. Del mismo modo, y producto de la importación directa de ideas foráneas y ajenas a toda reflexión, se comercializan las fotografías con el supuesto propósito de autofinanciar la preservación de esas mismas colecciones.

Si preservar es una obligación, es al mismo tiempo, un medio y no constituye un fin en sí mismo.

Rescatar la memoria adquiere sentido cuando se ponen a disposición de la comunidad los elementos necesarios para recuperar la historia de la vida pasada, perdida o enviada al olvido. Cuando esos elementos se constituyen como fuentes de investigación y colaboran con procesos vinculados a la identidad, se logra el objetivo, poner en valor la vida de las personas.

Sin embargo, para que ello ocurra es necesario, sin lugar a dudas, preservar esos elementos que se constituyen como patrimonio. En ese sentido ajustando el universo, la fotografía se constituye en un objeto patrimonial de mensaje directo y al mismo tiempo tremendamente complejo, ya sea por la interpretación y uso de su contenido, como por la enorme fragilidad de su estructura física y química. La morfología de los diferentes procesos fotográficos y su propio deterioro conforman un universo de información relevante a la hora de investigarlas.

No obstante lo anterior, ha sido dramático constatar cómo desaparecen colecciones fotográficas producto del deterioro conforme actúan muchos y diferentes agentes, tanto externos como propios. La investigación científica vinculada al problema del deterioro de las fotografías no tiene más de medio siglo y la aplicación de rigurosos sistemas de preservación se plantea como la única posibilidad de detener la cada vez más creciente pérdida de las imágenes fotográficas.

La necesidad de contar con colecciones fotográficas preservadas y en condiciones de ser consultadas y estar a disposición de la comunidad, obligó al Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de Chile (Cenfoto), a desarrollar una metodología normada para ser aplicada a través de proyectos a lo largo de todo el país. Una plataforma básica de preservación a nivel nacional poniendo a disposición de la comunidad las colecciones fotográficas patrimoniales.

DE LA FOTOGRAFÍA La fotografía, literalmente, escrita con luz, tiene apenas algo más de un siglo y medio. Desde que el mundo recibiera este invento por parte de Francia, la fotografía se ha instalado en casi todas las actividades humanas propagándose explosivamente, en sus primeros años, y muy profundamente hasta el día de hoy¹.

La fotografía es un pequeño fragmento del tiempo en que fue hecha, como asimismo, tiene la versatilidad de la representación creando nuevos escenarios que hoy tenemos la obligación de descifrar antes de incorporarla literalmente en cualquier investigación.



Helsingfors's Corner.



Soporte secundario quebrado por acidez.



Daguerrotypy de José Dolores Fuenzalida, 1855 colección privada.



Deposito de la colección fotográfica de la Sala Medina en la Biblioteca Nacional.

Utilizada por mucho tiempo como mera ilustración de largos textos, ha pasado a formar parte de las fuentes documentales de muchos investigadores que ven en ella la posibilidad de rescatar momentos y situaciones en que la fotografía se convierte en el único *testigo* gráfico. Del mismo modo y desde otro punto de vista, también es posible revisar la historia a partir de las fotografías que fueron hechas por encargo y que sirvieron para institucionalizar hechos aceptados como verdades y que merecen ser analizados cuidadosamente. Para los investigadores Fernando Aguayo y Lourdes Roca, el caso del Zócalo de México, es ejemplar, ya que “desde el poder instituido han sido diversos los asuntos fotografiados (donde) predominan sin lugar a dudas los desfiles militares”. Estos testimonios, sin embargo, estudiados con atención, dan cuenta que “el tema no lo es todo, pues las imágenes nos muestran que aún en estas festividades existen diferentes comportamientos entre las personas que acuden al Zócalo”².

En este sentido, los archivos fotográficos representan una fuente importante de imágenes para la investigación social. La fotografía se constituye en una herramienta patrimonial vinculada a la construcción de la identidad. Adquiere sentido entonces preservar y difundir el patrimonio fotográfico.

FRAGILIDAD DE LA FOTOGRAFÍA _ La fotografía, sin embargo, añade una dificultad más al proceso, su enorme fragilidad, su inestabilidad química y la enorme cantidad de agentes externos que la deterioran. Todo hace que sea urgente su preservación

Los componentes de los materiales fotográficos se deterioran con extrema facilidad tanto por la influencia del medio ambiente, como por su inestable estructura interna que tiende a formar otros compuestos químicamente más estables, los que, en definitiva, hacen que la imagen visible desaparezca. Debemos agregar, además, que su complejidad e interacción entre tantos variados factores, hacen impredecibles los resultados.

Hay muchos factores que producen deterioro en las fotografías, por enumerar algunos de los más importantes se puede mencionar los cambios bruscos de humedad y temperatura, la luz ultravioleta contenida en la luz solar, la manipulación, la pobreza de los procesos de revelado, los soportes secundarios, entre muchos otros. Esta temeraria realidad obligó a los archivos a buscar rigurosas medidas de resguardo para las fotografías con exigencias que determinaron la sobrevivencia o desaparición de archivos completos.

Los archivos fotográficos organizados se inician en la primera mitad del siglo XX, hace verdaderamente muy poco, si lo comparamos con los archivos de manuscritos y documentos. Las primeras publicaciones de investigaciones científicas relativas al deterioro de la fotografía en sus diversos soportes y procesos, no tienen más de medio siglo³.

Si bien existían colecciones de fotografías que formaban parte de bibliotecas o archivos de documentos, uno de los primeros en establecerse como repositorio fue en 1908 el archivo nacional de fotografías del Archivo Público de Canadá⁴.

Desde ese momento hasta hoy casi no hay país que no cuente con archivos fotográficos, independiente de sus condiciones de preservación⁵.

EL CENTRO NACIONAL DE PATRIMONIO FOTOGRAFICO _ El Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Corporación Cultural sin fines de lucro (Cenfoto), tiene como Misión, el Recate de la Memoria a través de la Fotografía. Su misión incorpora procesos normados que han sido desarrollados por más de veinte años adaptando cada uno de ellos a la realidad latinoamericana.

Los sistemas normados dicen relación con cada una de las etapas del proceso de preservación. Un ejemplo lo constituye el sistema almacenaje de originales por formatos comparado con la mayoría de archivos de otros países en donde el sistema de almacenaje es por colecciones. Esto último tiene un costo de más de diez veces sobre el sistema por formatos. Como consecuencia de ello, disminuye el costo de conservación y, también, los costos de mobiliario y de habilitación de espacio

Para el desarrollo y aplicación de un proyecto a nivel nacional era absolutamente necesario conocer con cuántos archivos fotográficos cuenta un país y en qué condiciones de resguardo y acceso se encuentran las colecciones.

CATASTRO NACIONAL DE COLECCIONES FOTOGRAFICAS

PATRIMONIALES _ En el año 1999 el Cenfoto realiza un Catastro Nacional de Colecciones Fotográficas Patrimoniales de Chile, financiado por la Fundación Norteamericana Andrew Mellon. Con visitas a terreno en cada uno de los archivos, se intenta



Alberto María de Agostini, Velero en la Bahía de Ushuaia, Colección Museo Marggiorino Borgatello.

reunir toda la información vinculada al archivo desde su organización hasta el uso final de la imagen. Esta herramienta, el catastro, permite obtener toda la información necesaria para mirar con precisión la realidad de los archivos fotográficos y generar proyectos tendientes a la preservación y difusión de la fotografía chilena.

Contando con una metodología de procesos normados capaz de ser aplicada en cualquier localidad de Chile y con la información obtenida en el catastro, el Cenfoto desarrolla un plan de gestión de recursos para el proyecto "Rescate de la memoria. Preservación de Colecciones Fotográficas Patrimoniales de Chile". Fundación Andes financia gran parte de los proyectos presentados y junto al apoyo de la Universidad Diego Portales y el trabajo conjunto con la Subdirección de Bibliotecas Archivos y Museos de la Dibam, entre otros, se inicia la tarea que hoy incorpora a más de 40 colecciones fotográficas a lo largo de Chile y más de 300 personas capacitadas⁶.

Las colecciones fotográficas que fueron seleccionadas en los proyectos, representaban los registros más valiosos, las colecciones más frágiles, o aquellas en que las instituciones estuvieran dispuestas a corresponder con compromiso indefinido como contraparte a la puesta en marcha de un archivo fotográfico que debía estar abierto a la comunidad.

El trabajo directo con los archivos se inicia una vez gestionados los recursos. Una visita en el archivo con un grupo de monitores, o bien, diferentes capacitaciones dan por iniciado el trabajo. Cada encargado de archivo debe realizar la conservación preventiva y estabilizar la colección, organizarla, catalogarla, digitalizarla y, por último, poner cada fotografía en un depósito con las condiciones ambientales requeridas para su permanencia.

La duración de los proyectos depende directamente del número de imágenes de cada colección y de la cantidad de personas destinadas al trabajo. Una vez finalizado el proceso la colección queda disponible en una base de datos para que el usuario pueda acceder a ella.

La capacitación es una herramienta que el Cenfoto utiliza como una manera de mantener actualizada la red de trabajo con nuevos conocimientos, como asimismo, la transmisión de experiencias entre los encargados de archivos quienes deben replicar estas experiencias en el

lugar de Chile en que se encuentren para generar nuevas iniciativas que promuevan la misión de rescatar la memoria.

Algunos de los archivos fotográficos que participan en el proyecto Rescate de la Memoria:

- Archivo Patrimonial Gasco.
- Archivo Museo Popular Americano (Mapa).
- Iglesia Santo Domingo.
- Seminario Pontificio Mayor de Santiago.
- Fundación Neruda.
- Fundación Frei.
- Fundación Allende.
- Archivo del Fotocine Club de Chile.
- Museo Regional de Rancagua.
- Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca.
- Universidad de Concepción.
- Archivo Provoste, Valdivia.
- Seminario Pontificio Mayor de Concepción.
- Museo Regional de Concepción.
- Archivo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío.
- Museo Van de Maele de Valdivia.
- Museo de Ancud.
- Museo Regional de Magallanes.
- Museo Salesiano Maggiorino Borgatello de Punta Arenas.
- Museo Martín Gusinde de Puerto Williams.
- Instituto de la Patagonia.
- Museo Regional de Antofagasta.
- Museo Regional de Atacama.
- Museo Regional de La Serena
- Museo del Limarí.
- Museo de Historia Natural de Valparaíso.
- Universidad de Valparaíso.
- Fondo Budge, Universidad Católica de Valparaíso.
- Fondo Margot Loyola, Universidad Católica de Valparaíso.
- Archivo de la Facultad de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso.
- Archivo Histórico de Viña del Mar.
- Colegio The Mackay School, Reñaca.
- Sala Medina, Biblioteca Nacional.
- Archivo Fotográfico y Digital de la Biblioteca Nacional.
- Archivo Depto. de Antropología, Museo Historia Natural.
- Museo Histórico Nacional.
- Universidad Diego Portales.
- Museo Pedagógico de Chile.
- Archivo Recoleta Dominicana.

En las colecciones fotográficas que albergan estos archivos es posible encontrar una enorme diversidad temática y de objetos, por ejemplo, el archivo fotográfico del Museo Regional

Maggiorino Borgatello de Punta Arenas, que resguarda y difunde las fotografías del Padre Alberto María de Agostini a quien se le deben las más de 60.000 placas de vidrio hoy preservadas en ese museo. En ellas es posible encontrar fotografía etnográfica de gran valor documental, y al mismo tiempo, fotografías extraordinarias de los fiordos, lagos, ventisqueros, entre otros.

En el norte, en el Museo Regional de Atacama, se reúnen 3.000 imágenes relativas a la vida de esa ciudad y sus alrededores desde mediados del siglo XIX hasta los años 1950. En el caso de este archivo fotográfico, se realizó una investigación que contextualiza, pone en valor y difunde la obra de uno de los retratistas y reporteros gráficos más interesantes de esta parte del norte chico, desarrollada durante la primera mitad del siglo XX, además de su actividad como comerciante fotográfico y reconocido miembro de la sociedad copiapina de entonces⁷.

PROYECTO PRESERVACIÓN DE ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

LATINOAMERICANOS De la experiencia en los más de cuarenta archivos en proceso de preservación a lo largo de Chile y de acuerdo al manifiesto interés de algunos países latinoamericanos, el Cenfoto inicia un plan tendiente a compartir la metodología aplicada con otros países a través de un proyecto que incorpora actividades tales como: la formación de equipos de trabajo de cada país para el desarrollo de un catastro nacional; la preservación de al menos una colección por país; y durante todo el periodo, la capacitación de personas vinculadas a colecciones fotográficas patrimoniales⁸.

El trabajo desarrollado en Chile, pionero en el ámbito de la preservación de materiales fotográficos de valor patrimonial, puede ser un ejemplo replicable en otras realidades que presenten problemáticas similares, con la posibilidad de establecer un riguroso punto de partida en la planificación de proyectos futuros orientados al rescate, puesta en valor y difusión de archivos fotográficos de manera continua y eficiente.

Desde esta perspectiva, el trabajo que el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico viene desarrollando desde hace más de 20 años, se puede entender como una herramienta metodológica para acercarse a la realidad de las colecciones existentes en cada país, la naturaleza y volumen de éstas, además de los



Taller capacitación en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

ILONKA CSILLAG Fotógrafa, Pedagoga de la Universidad de Chile, Especialista en Gestión y Desarrollo de proyectos patrimoniales, Vicepresidenta de la Sociedad Chilena de Fotografía. Directora del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de Chile.

Trabaja en el Museo Histórico Nacional en donde forma el archivo fotográfico proyectando la tarea de rescate con la formación de la Corporación Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, entidad que dirige. Ha desarrollado proyectos de rescate y preservación de colecciones fotográficas patrimoniales a lo largo de Chile con más de 45 colecciones preservadas. Trabaja en el desarrollo del proyecto Rescate de la Memoria con tres títulos publicados. Gestiona el Proyecto Preservación de Colecciones Fotográficas Patrimoniales en Latinoamérica con talleres en México, Perú, Colombia y Uruguay con el apoyo de UNESCO.

Photographer, Educator graduated from the University of Chile. She specializes in administration and development of historical projects. She is the Vice President of the Chilean Photography Society and the Director of the National Center of Photographic Heritage (Cenfoto) of Chile.

She works at the National Historical Museum, where she is compiling a photographic archive projecting the task of rescuing historical photographs with the creation of the National Center of Photographic Heritage Corporation, of which she is the director. She has developed projects rescuing and conserving photography collections of historical value throughout Chile, and has already preserved 45 collections. She is presently developing the Rescuing Memory project and has published three titles. She manages the Conservation of Photography Collections of Historical Value in Latin America Project, which has workshops in Mexico, Peru, Colombia and Uruguay and is underwritten by UNESCO.

problemas comunes existentes como la falta de capacitación de sus encargados, depósitos deficientes y la dificultad para recuperar los documentos y acceder a la información que éstos contienen.

Del mismo modo lo es la mirada y el sentido de esa recuperación. Muchos esfuerzos se han desplegado en otros países para llegar a contar con depósitos de colecciones y archivos fotográficos que pueden ser revisados en la web. Sin embargo, quienes deseen obtener una imagen se someten a una transacción comercial en donde los precios de las imágenes hacen, muchas veces, imposible el desarrollo de los proyectos de investigación.

Todo ello con algunas justificaciones que no ameritan mucho análisis como el poder financiar la misma preservación⁹.

La contradicción es vital y obvia. Preservar para guardar restringiendo el acceso no es preservar. Es comercializar un bien común. Es transformar en empresa los contenidos a los cuales los ciudadanos tienen derecho a acceder.

Para el Cenfoto, el acceso debe estar garantizado de tal manera que permita la difusión a todos los ciudadanos. En este sentido, se desarrolla un proyecto en conjunto con el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora para el desarrollo de "El Pescador", sistema basado en web semántico y plataforma libre que permitirá que los archivos fotográficos puedan instalar sus colecciones de manera gratuita permitiendo así el acceso.

Tareas como ésta potencian la idea del acceso a los bienes patrimoniales y generan, como consecuencia, acciones tendientes a potenciar la reflexión y aproximación a lo que fuimos, somos y tomar decisiones acerca de lo que queremos llegar a ser. **180**

► CITAS

1. Starl, Timm, A new world of pictures, en A new history of photography, Edited by Michel Frizot, Könemann, Köln (Deutschland), 1998, págs. 32-50.

2. Sobre el concepto de testigo ver, Burke, Peter, Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico, Editorial Crítica, Barcelona (España), 2001, págs. 12-30. Cfr. Aguayo, Fernando, Lourdes Roca, Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la ciudad de México, 1840-1935, Instituto Mora, México, 2004, págs. 50-51.

3. Ver, Csillag Pimstein, Ilonka. Conservación. Fotografía Patrimonial, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 5ª Edición, Santiago (Chile), 2000. 126 págs. Ver, Pavao, Luis, Conservación de colecciones de fotografía, Consejería de Cultura, Andalucía (España), 2002, 271 págs.

4. Abbruzzese, Claudio Guillermo, La fotografía como documento de archivo, [En línea]. < <http://eprints.rclis.org/archive/00001186/01/fotografia.pdf> >. [Consulta: 3 octubre 2006].

5. Para el caso de Chile ver, Preservación de Colecciones Fotográficas Patrimoniales – Chile, Catastro de Colecciones Fotográficas, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Santiago (Chile), 1999, 130 págs.

6. Cenfoto como institución privada ha gestionado y ejecutado los proyectos Catastro Nacional de Colecciones Fotográficas Patrimoniales 1999 (The Andrew W. Mellon Foundation, Dibam), Preservación de Colecciones Fotográficas Patrimoniales 2000-2006 (Fundación Andes, Dibam, Harvard University), a través del cual se han conservado, digitalizado, documentado y cuenta con acceso al público a más de 40 colecciones fotográficas en todo el país, constituyendo a la fotografía chilena como el más relevante conjunto patrimonial gráfico preservado, bordeando los 338.000 fotografías conservadas. Asimismo, se han capacitado a más de 300 personas y se han publicado, desde el año 2001, siete investigaciones en torno a la historia de la fotografía chilena y sobre conservación de fotografía patrimonial. Desde el año 2001, el Cenfoto funciona bajo un convenio de patrocinio con la Universidad Diego Portales (UDP), colaborando mutuamente en la realización de actividades de capacitación y difusión del patrimonio fotográfico chileno. Este año, la UDP ha colaborado con un nuevo espacio con una superficie útil de 210 m2. También participan aportando empresas privadas: Larrea Impresores, SQM, Kodak Chilena, Diario El Mercurio, entre otros, como asimismo personas naturales.

7. Martínez, Boris, Samuel Salgado, Olivares Valdivia. Fotografía y sociedad en Copiapó, 1909-1948. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Pehuén Editores, Santiago (Chile), 206, 118 págs.

8. Con el apoyo de Unesco, Fundación Andes, Harvard, El Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (México), la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá-Colombia), se han realizado programas de capacitación de preservación de colecciones fotográficas patrimoniales tendientes a establecer vínculos que permitan el desarrollo del proyecto en Latinoamérica.

9. Sobre este punto se puede leer, Aguayo, Fernando, Lourdes Roca. Imágenes e investigación social. [En línea]. < http://www.nongnu.org/durito/docs/Aguayo_Roca_2.html >.

► BIBLIOGRAFÍA

Claudio Guillermo Abbruzzese. *La fotografía como documento de archivo*. [En línea]. < <http://eprints.rclis.org/archive/00001186/01/fotografia.pdf> >. [Consulta: 3 octubre 2006].

Fernando Aguayo, Lourdes Roca, *Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la ciudad de México, 1840-1935*, México, Instituto Mora, 2004, 172 págs.

Fernando Aguayo, Lourdes Roca. *Imágenes e investigación social*. [En línea]. < http://www.nongnu.org/durito/docs/Aguayo_Roca_2.html >. Hernán Rodríguez. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Santiago (Chile), Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001, 183 págs.

Ilonka Csillag Pimstein. *Conservación. Fotografía Patrimonial*, Santiago (Chile), Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 5ª Edición, 2000. 126 págs.

Luis Pavao. *Conservación de colecciones de fotografía*, Andalucía (España), Consejería de Cultura, 2002, 271 págs.

Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona (España), Editorial Crítica, 2001, 285 págs.

Michel Frizot. *A new history of photography*, Köln (Deutschland), Könemann, 1998, 774 págs.

Preservación de Colecciones Fotográficas Patrimoniales – Chile. Catastro de Colecciones Fotográficas, Santiago (Chile), Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 1999, 130 págs.

Timm Starl. "A new world of pictures", en *A new history of photography*, Edited by Michel Frizot, Köln (Deutschland), Könemann, 1998, 774 págs.

OSCAR RÍOS: EL SEÑOR DISEÑO

[OSCAR RÍOS: MISTER DESIGN]



resumen_ La costumbre que los monográficos de los diseñadores sean post-mortem, o más que monográficos se constituyan en catálogos de su obra, perdiendo perspectiva de la dimensión teórica o la ausencia total del proceso de la obra imprescindible para la comprensión de ésta. Es alterada con la edición del primer monográfico de un diseñador chileno.

En *Oscar Ríos esto no es una pipa, es diseño*, se trata de suspender momentáneamente aquellas falencias detectadas en monográficos provenientes de otras latitudes, y otorgar desde la perspectiva local una nueva dimensión de lo que debieran ser estos productos editoriales. En este artículo el destacado arquitecto y diseñador Albert Tidy nos da un diagnóstico desde su propia lectura de la obra de Ríos, y de su contacto con este monográfico.

palabras clave: Oscar Ríos | diseño | monografía.

abstract_ The habit of designers' monographics to be post-mortem, or more than monographics they make up the catalogues of a designer's work, losing perspective of the theoretical dimension or the total absence of a process that is indispensable to the comprehension of the work. This is altered with the edition of the first monographic of a Chilean designer.

For *Oscar Ríos, this is not a pipe but rather a design* – he tries to momentarily suspend those errors detected in monographics coming from other locations, or to grant a new dimension using the local perspective of what these “editorial products” should be. In this article, the renowned architect and designer Albert Tidy gives us a diagnosis from his own reading of Ríos' work, and of his contact with this monographic.

keywords: Oscar Ríos | design | monography.

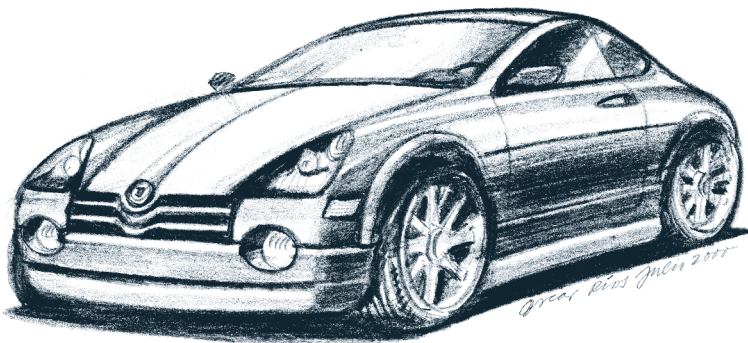
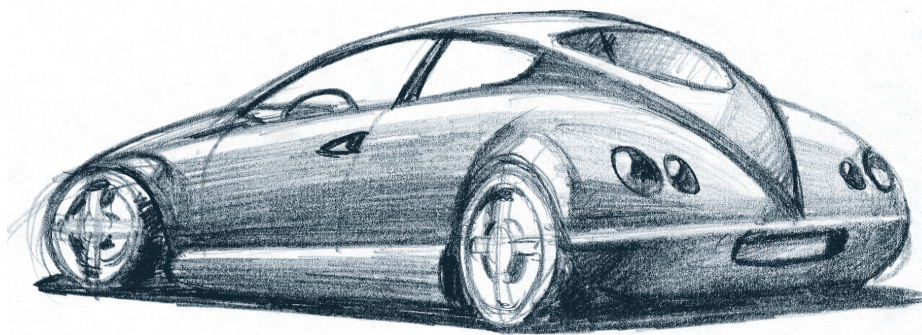
Mi primer encuentro con Oscar Ríos ocurrió una tarde de verano, seis años atrás mientras manejaba mi auto y sonaba el celular, entre el tráfico y la prisa al otro lado de la línea sonaba una voz calma y amable: “hola, soy Oscar Ríos y te llamo para invitarte a hacer clases de diseño en la UDP”, al principio pensé que se trataba de un error e intenté explicarle que yo era arquitecto y no diseñador, “ya lo sé, por eso te invito. Ven y conversamos...”, me respondió.

Convenimos una cita y me dirigí a República 180 para asistir al encuentro, con el hasta entonces, lejano personaje al cual sólo conocía como un importante referente del mundo del diseño local. “Buenos días Director”, le dije con distancia, al ver un hombre de impecable presencia quién sostenía con elegancia a la altura de la cintura una pipa que a su vez, humeante, perfumaba el lugar con el aura dulzón e inconfundible del buen tabaco, el mismo y pregnante aroma de la estela que dejaba aquel profesor de filatelia en mi colegio los días jueves por la tarde. Entré a su oficina plagada de objetos y trabajos de alumnos: automóviles a escala, dibujos, prototipos, libros y afiches habían sido dispuestos al punto de la saturación. Hizo un movimiento calculado a la posición de la lámpara Tizio negra que brotaba por sobre los papeles, para despejar el campo visual e iniciar una conversación que hasta el día de hoy no concluye. Lo que sucede es que cada vez que me encuentro con Oscar Ríos es un verdadero placer escucharlo hablar, pues Oscar no enseña diseño, sino que habita en él.

Como bien afirma el más famoso de los diseñadores catalanes contemporáneos, Javier Mariscal, Oscar Ríos es un arquitecto de la palabra pues su capacidad de construir ideas en torno al mundo del diseño, tiene la propiedad de establecer relaciones transversales en el

campo de todo aquello que es visual, pues su extraordinario conocimiento e interés por lo estético, le permite “muestrear” con soltura -a la manera de un DJ- fragmentos de campos disciplinares afines, para edificar relaciones nuevas, no de aseveraciones, sino de preguntas que tienen por objeto expandir los límites del estado del arte, de la arquitectura, del diseño industrial, del diseño gráfico y de la moda.

Podríamos decir que la palabra de Ríos es infecciosa, y que se expande como un torrente entre sus alumnos y en todo aquel que lo escuche, fecundando a través de ella la herencia misma de la historia de las artes aplicadas, que entrega de manera generosa y decodificada. Raúl Zurita afirma que la idea de puente debe ser entendida en el sentido metafísico de su denominación: un puente no sólo se limita a ser la estructura material que conecta un borde con otro, sino que también puede adoptar formas inmateriales, como un grito, una señal lumínica o cualquier manifestación que exprese la voluntad de unir. Si el Sumo Pontífice es la persona que encarna la conexión de lo terrenal con lo divino, en ese sentido podríamos afirmar que Oscar Ríos es un genuino Pontífice del Diseño, un hacedor de puentes para permitir el tráfico de ideas, que a veces fluyen y otras colisionan, pero que siempre se encuentran, ya que su persona tiene la virtud de contagiar a quienes lo rodean, con el interés y pasión por el diseño que brota desde sus poros y que ejerce de forma rigurosa, ortodoxa y a veces talibana. Una camisa no va con cualquier corbata, un zapato tiene sus leyes, y aunque no es contrario a las variaciones formales o “fantasías de estilo” él jamás podrá vestir una, pues eso significaría traicionar sus principios clásicos. El trabajo que ha realizado Manuel Figueroa Aguilera, discípulo y admirador de Ríos, es una compilación retrospectiva del variado trabajo e



Imágenes gentileza Oscar Ríos



Fast Air

interés multidisciplinar al cual me he referido en la presentación de este libro. En ese sentido el documento refleja de manera fidedigna cómo este arquitecto de profesión, y diseñador por credo, es capaz de recorrer con seguridad y entusiasmo temas que exploran desde el diseño gráfico en fuselajes de aviones, hasta el comentario de la forma y significado del puntero horario de un determinado reloj de pulsera.

Su experiencia en el mundo del diseño corporativo es citado en el trabajo realizado en la década de los 70 para los fuselajes de Lan Chile y Fast Air; el primero junto al afamado diseñador alemán Olaf Leu y el segundo como trabajo individual.

Con la misma soltura que Oscar puede cambiar de temas en una conversación, para luego sorprendernos retomando la idea inicial anudándola en una conclusión, cambiamos de la escala del transporte aéreo a la de la sastrería. El tema del vestuario masculino es uno de los favoritos del autor, y quien lo conozca, sabrá que es poco probable encontrar a alguien que pueda referir a las formas y su significado histórico con mayor propiedad.

Una de las cualidades que caracterizan a Oscar es su sobresaliente talento para el dibujo, una práctica que no cabe duda, ha ejercido desde su infancia para conquistar el nivel de destreza y exactitud expresiva hasta en el más informal de los esquemas. Pero tal vez lo que más sorprende no es su habilidad técnica en el recurso gráfico, sino su intuición profética, especialmente en el boceto de uno de sus automóviles imaginarios cuya cola premonitorea aparece varios años antes que el Chrysler Crossover fuera siquiera un prototipo (pág. 85). Estos hechos recurrentes en el trabajo de Ríos, no son accidentales, sino fruto

de la acción de una pluma ilustrada mezclada con la irreverencia creativa, que es capaz de aparear imaginariamente obras de ingeniería tan disímiles como un Chevrolet Corvette Stingray 68 con un Alfa Romeo GTV 95

Cuando visita obras de arquitectura, materia que le es propia como formación académica, se aprecia un evidente entusiasmo por las obras basadas en geometrías euclidianas, como es el caso de los arquitectos Mario Botta o Hans Hollein, ambos pertenecientes al postmodernismo europeo tardío. Sin pretender ser un resumen histórico, o un comentario crítico, Oscar nos presenta aleatoriamente sus preferencias personales en esta materia, del mismo modo que su inclinación por el afichismo (especialmente el polaco), y objetos fetiches que han alcanzado el sitial de clásicos como la pluma Mont Blanc Meisterstück 149, la silla Thonet, la lámpara Tizio y el mobiliario moderno encarnado en la obra de Charles and Ray Eames, Eero Saarinen o Arne Jacobsen.

El libro "Esto no es una Pipa, Es Diseño", constituye una interesante recopilación de opiniones y experiencias acumuladas en más de 30 años de oficio y academia de un erudito adicto al diseño. Sin pretensiones teóricas, el recorrido fluye por los más diversos temas relativos a objetos generados principalmente a partir de la posguerra, y que se explican desde el punto de vista personal del autor en un lenguaje coloquial, ameno y sencillo. Entretenido. 180

ALBERT TIDY Es arquitecto de la Universidad de Chile (1992) y Master en Arquitectura de la Universidad de Yale (1998). Ha obtenido las becas Fulbright y Presidente de la República. Actualmente es Director de La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile y dirige junto a su hermano y socio Ian, la oficina de arquitectura independiente Tidy Arquitectos. Desde el año 1999 es profesor de Taller de Arquitectura en la Universidad de Chile, y desde el 2001 profesor de Taller de Diseño Industrial en la Universidad Diego Portales. Ha sido Profesor invitado en la Universidad Federico Santa María y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus distinciones destacan Mejor Proyecto de Título, distinción otorgada por el Colegio de Arquitectos de Chile (1993), Mejor alumno Escuela de Arquitectura Universidad De Chile (1992) y el Samuel J. Fogelson Memorial Award a la excelencia en diseño avanzado, premio otorgado por la Universidad de Yale (1998). Ha obtenido el primer lugar en concurso de renovación de patrimonio arquitectónico otorgado por la Junta de Andalucía (2002), el primer lugar en el concurso de infraestructura deportiva para la Municipalidad de Santiago (2000), el primer lugar en el concurso de iluminación Phillips (2001) y el segundo lugar en el concurso Torre Bicentenario convocado por el Municipio de Santiago (2002), además de varios primeros premios en concursos privados. Sus obras han sido seleccionadas en bienales de Chile, Iberoamericana, Quito y Venecia. Su trabajo ha sido publicado en Asia, Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

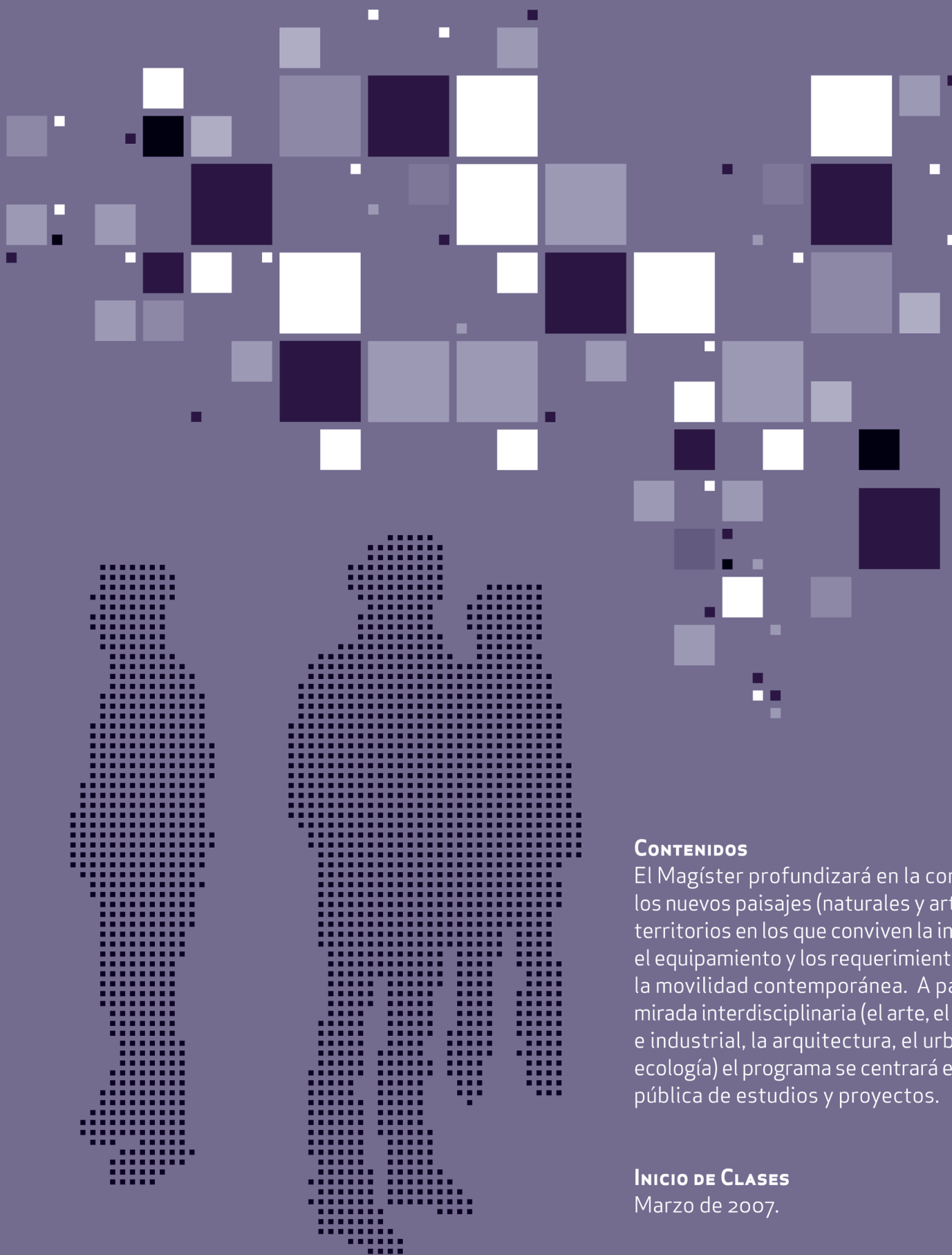
Architect graduated from the University of Chile (1992) with a Master's in Architecture from Yale University (1998). He has received the Fulbright Scholarship and the President of the Republic Fellowship. He is currently the director of the University of Chile School of Architecture and runs an independent architectural studio, Tidy Arquitectos, along with his brother and partner, Ian. Since 1999, he has been the professor of the Architecture Workshop at the University of Chile and, since 2001, of the Industrial Design Workshop at the Diego Portales University. He has been a guest professor at the Federico Santa Maria University and the Pontifical Catholic University of Chile. Among his distinctions, he has received Best Title Project, awarded by the Society of Architects of Chile (1993); Best Student from the University of Chile School of Architecture (1992); and the Samuel J. Fogelson Memorial Award for Excellence, given by Yale University (1998). He received first place in a renovation of architectural heritage contest held by the Andalusia Regional Government (2002), first place in the athletic infrastructure competition from the Santiago Municipality (2000), first place in the Phillips illumination competition (2001), and second place in the Bicentennial Tower competition held by the Santiago Municipality (2002), as well as many first places in privately held competitions. His works have been selected for the biennials of Chile, Ibero-America, Quito and Venice. His work has been published in Asia, Europe, the United States and Latin America.

MAGISTER FAAD I 2007

Del Paisaje a la Infraestructura Contemporáneos



facultad de
arquitectura
arte y diseño



CONTENIDOS

El Magíster 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.

MARCELA _ CUEVAS
ILONKA _ CSILLAG
ALFONSO _ GÓMEZ
GUILLERMO _ MACHUCA
CLAUDIO _ MAGRINI
EDGARDO _ MINOND
CARLOS _ NAVARRETE
PAULO _ OGINO
JUAN _ PALAZUELOS
ALBERT _ TIDY
MARCELO _ VIZCAÍNO
VICTOR _ ZAMUDIO-TAYLOR

