

# VIVIR \_ LA CIUDAD

- 01 ▶ | **EDITORIAL**  
**Mathías Klotz**  
Decano | *Dean*  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño | UDP  
Santiago/Chile
- 02/07 ▶ | **EL ROL DEL DISEÑO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA**  
[THE ROLE OF DESIGN IN THE CONTEMPORARY CITY]  
**Raquel Pelta**  
Profesora | *Professor*  
Facultad de Comunicación/Universidad Rey Juan Carlos  
Madrid/España
- 08/13 ▶ | **CIUDAD ABANDONADA**  
[ABANDONED CITY]  
**Juan Guillermo Tejada**  
Profesor | *Professor*  
Escuela de Diseño/Universidad de Chile  
Santiago/Chile
- 14/17 ▶ | **MUSBA: museo de barrio**  
[MUSBA: NEIGHBORHOOD MUSEUM]  
**Alicia Villarreal**  
Profesora | *Professor*  
Escuela de Arte/Universidad del Desarrollo | Escuela de Arte/ARCIS  
Santiago/Chile
- 18/19 ▶ | **DISEÑO GRÁFICO EN SANTIAGO: habla la ciudad**  
[GRAPHIC DESIGN IN SANTIAGO: THE CITY TALKS]  
**José “Tono” Rojas**  
Profesor | *Professor*  
Escuela de Diseño/Universidad Tecnológica Metropolitana | Escuela de Diseño/Universidad Mayor  
Santiago/Chile
- 20/21 ▶ | **EL PANOT, LA PIEL DE BARCELONA**  
[EL PANOT, BARCELONA'S SKIN]  
**Lorena Duarte**  
Profesora | *Professor*  
Escuela de Diseño/Universidad Diego Portales  
Santiago/Chile
- 22/29 ▶ | **CINCO PREGUNTAS A JOSEPH KOSUTH**  
[FIVE QUESTIONS FOR JOSEPH KOSUTH]  
**Constanza Acuña**  
Profesora | *Professor*  
Escuela de Artes/Universidad de Chile  
Santiago/Chile
- 30/31 ▶ | **DENTRO Y FUERA**  
[INSIDE OUT]  
**Mauricio Pezo**  
Arquitecto | *Architect*  
Universidad del BíoBío  
Concepción/Chile
- 32/35 ▶ | **PLAZA DE CISNEROS**  
[PLAZA DE CISNEROS]  
**Juan Manuel Peláez**  
Arquitecto | *Architect*  
Universidad Nacional de Colombia  
Medellín/Colombia
- 36/39 ▶ | **REMIX URBANO** ▶ una reflexión sobre la ciudad cotidiana  
[URBAN REMIX | REFLECTING ON AN EVERYDAY CITY]  
**Federico Sánchez**  
Director | *Director*  
Escuela de Diseño/Universidad Diego Portales  
Santiago/Chile  
**Manuel Córdova**  
Profesor | *Professor*  
Escuela de Diseño/Universidad Andrés Bello | Escuela de Diseño/Universidad del Desarrollo  
Santiago/Chile
- 40/43 ▶ | **1 + 1 > 2: nuevos aportes en la conformación de la costanera de Copacabana**  
[1 + 1 > 2: NEW CONTRIBUTIONS TO THE STRUCTURE OF THE COPACABANA SEAFRONT ]  
**Ricardo Abuaud**  
Director | *Director*  
Escuela de Arquitectura/Universidad Diego Portales  
Santiago/Chile
- 44/46 ▶ | **CLAUDIO GIROLA**  
una travesía por la escultura  
[CLAUDIO GIROLA | A JOURNEY THROUGH SCULPTURE]  
**Hernán Garfías**  
Director | *Director*  
Escuela de Arte/Universidad Diego Portales  
Santiago/Chile

**DIRECTOR EDITORIAL\_**  
Mathias Klotz

**DIRECTORA EJECUTIVA\_**  
Yuriko Turu

**COMITÉ EDITORIAL\_**  
Mathias Klotz  
Decano de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Universidad Diego Portales/Chile  
Matías Rivas  
Director de Extensión y Publicaciones  
Universidad Diego Portales/Chile

Miquel Adria  
Universidad de Anahuac/México  
Rubén Fontana  
Fontanadiseño/Argentina  
Fabrizio Gallanti  
Nueva Academia de Bellas Artes/Italia  
Francisca Insulza  
Boeri Studio/Italia  
Raquel Pelta  
Universidad Rey Juan Carlos/España

**COORDINACIÓN EDITORIAL\_**  
Maritza Guzmán | Yuriko Turu

**DISEÑO\_**  
Dany Berczeller | Manuel Figueroa

**IMÁGENES\_**  
Dany Berczeller (portada, páginas 24 y 25)  
Fernando Cesari (páginas 8, 9, 10, 11, 12 y 13)  
Alicia Villarreal (páginas 14, 15, 16 y 17)  
Luis "Tono" Rojas (páginas 18 y 19)  
Lorena Duarte (páginas 20 y 21)  
Estudio Joseph Kosuth (páginas 22, 23, 26, 27, 28 y 29)  
www.conceptual-paradise.com (página 23)  
Ana Crovetto | María Paz Palma (páginas 30)  
Hayleen Greell | Luis Lagos | Celsor Campos | Paula Seguel |  
Pedro Pinto (página 31)  
Juan Manuel Peláez (páginas 32, 33, 34 y 35)  
Sergio Recabarren (páginas 36 y 39)  
Pilar Preece | Gonzalo Osorio (página 37)  
Paloma García | Cristián Recabarren | Carmen Richards |  
María Jesús Gil (página 38)  
Alejandro Orrego (página 39)  
Ricardo Abuauad (página 40)  
www.copacabana.com (página 40)  
João Marcelo Barreto (páginas 41 y 42)  
Thiago Moraes (página 43)  
Fundación Telefónica (páginas 44, 45 y 46)

**CORRECCIÓN DE ESTILO\_**  
Carlos Decap

**TRADUCCIÓN AL INGLÉS\_**  
Carolina Riquelme | Thomas C. Whitney

**SUSCRIPCIÓN\_**  
Yuriko Turu  
revista180@udp.cl

**DESPACHOS Y DISTRIBUCIÓN\_**  
Ximena Ormazábal

**CONTACTO\_**  
revista180@udp.cl

**IMPRESIÓN\_**  
Salviat Impresores

Las tipografías utilizadas en el diseño de esta revista corresponden al proyecto Thesis del diseñador Luc(as) de Groot, que comprende las versiones The Sans, The Serif y The Mix, en sus diversas variables. En este número se ha utilizado especialmente para ilustrar el artículo de Raquel Pelta, la tipografía Blockhead —en sus versiones Alphabets e Illustrations— de John Hersey.

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 2995C (azul) y pantone 433C (gris).

Revista 180 se abre a la difusión del quehacer en los ámbitos de la arquitectura, el arte, el diseño y disciplinas afines, entregando una ventana para el conocimiento de la actualidad nacional e internacional en estas materias.

Revista 180 pone a disposición este espacio de debate, intercambio y difusión, para que todos aquellos que forman parte de la comunidad académica y profesional relacionada con el diseño y la construcción del entorno físico y perceptual, encuentren aquí un lugar de conversación. Esta es una publicación sin fines de lucro.

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

Vivir la ciudad o vivir el suburbio, ese parece ser el dilema de los habitantes contemporáneos de los grandes y medianos centros poblados.

Qué nos ofrece el uno u el otro, y a qué debemos estar dispuestos a renunciar en cada caso.

La ciudad es el lugar de encuentro, propio de la densidad, que en el suburbio no se da por esencia. El suburbio es sinónimo de aislamiento, es el sueño de no vivir en la ciudad, reproduciendo en pequeña escala la ilusión de la existencia en el campo. El suburbio representado actualmente por los barrios cerrados, es la idealización "perfecta" de la vida en contacto con la naturaleza, nada más ajeno a la ciudad, que es el hábitat artificial por excelencia.

En el suburbio debemos sacrificar la vida de barrio, el almacén, la plaza, el museo, el café, etcétera.

En la ciudad debemos convivir con la proximidad, la promiscuidad, el ruido, la congestión... La gente que abandona la urbe en busca de espacio, la mayoría de las veces no encuentra el tiempo de aprovecharlo debido a que lo pierde en los interminables desplazamientos que sus compromisos le demandan, mientras que la que opta por la centralidad, añora el contacto con la naturaleza y la intimidad propia del espacio.

Los habitantes de Buenos Aires, y cuyos presupuestos se lo permiten, lo han solucionado teniendo un departamento muy central, a pasos de la densidad de la vida cultural urbana y una casa en un country a 40 kilómetros que visitan el fin de semana en la periferia. Estamos claros que esta no es una solución al alcance de los sectores populares, ni siquiera de los sectores medios, y que además significa duplicar equipamientos que pasan casi siempre ociosos.

Berlín, producto de la devastación que sufrió durante y después de la guerra, lo ha solucionado en base a una ciudad de muy baja densidad promedio, con enormes extensiones de parques y un sistema de transporte público ejemplar, que mezcla diversos medios que en escaso tiempo lo conducen a uno de un lugar a otro, atravesando sectores densos, parques, vastas áreas dedicadas a la cultura o al deporte.

Creo que no hay ejemplo de ciudad que se viva mejor que esta. En Santiago, aún estamos a tiempo de lograr mejorar mucho en el sentido de potenciar y hacer interactuar las dos realidades que urbanizan nuestro suelo. Si tan solo densificáramos fuertemente la periferia, y vaciáramos algunos trozos de la centralidad, todo iría mejor, y podríamos vivir la ciudad en lugar de sufrirla.

*To live in the city or live in the suburb, that seems to be the dilemma for contemporary residents of large and medium metropolitan areas.*

*What one or the other offers, and what we should be willing to give up in each case.*

*The city is the meeting place simply because of its sheer density, which the suburb lacks. Suburban is synonymous with isolation; it is the dream of living away from the city, reproducing the illusion of country life on a small scale. Today's suburb is characterized by the gated community – the "perfect" ideal of living in tune with nature far from the city – an excellent artificial habitat.*

*In the suburb we have to sacrifice neighborhood life, the corner market, the museum, the café, etcetera.*

*In the city, we are forced to live alongside others, promiscuity, noise, congestion... of those who escape the city in search of space, many do not have time to enjoy it because of the time spent transiting between obligations while those who opt for the centrality of city life miss the contact with nature and the privacy of having space to oneself. The residents of Buenos Aires who can afford it have resolved this dilemma by having an apartment in the city center and a country house some 40 kilometers away for weekend use. This is clearly not a feasible solution for poor or even middle-income sectors of the population and furthermore it requires duplicating the equipment that one has, only to leave it unused most of the time.*

*Berlin, the product of the devastation suffered during and after the war, has solved this problem in a city of very low average density through an enormous network of parks and an exemplar public transportation system that relies on different means of transport to shuttle residents from one area to another, crossing dense residential areas, parks, and vast expanses dedicated to culture or athletics. I do not believe there is a better example of a great city in which to live than Berlin.*

*In Santiago, we still have time to greatly improve in the sense of stimulating and making the two realities of urbanization going on in this area interact with each other. If we could just boost the density on the periphery of the city and empty out some chunks of the center, everything would be better and we could live the city instead of suffer it. 180*

# EL ROL DEL DISEÑO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

[THE ROLE OF DESIGN IN THE CONTEMPORARY CITY]



**resumen\_** Tras varias décadas, finales del siglo XX, en las que se anunció la muerte de la ciudad, a comienzos de los años 2000 parece que esta se encuentra en un proceso de revitalización. Como ha indicado Manuel Castells, hacia el 2025 dos tercios de la población mundial vivirán en urbes y el 80 por ciento de la población planetaria se concentrará en las áreas urbanas. Por tanto podría decirse que se está produciendo un proceso de “reurbanización” en el contexto de la sociedad de la información y el conocimiento, marcado por el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Ese contexto supone la aparición de nuevos planteamientos espaciales distintos a los ya conocidos, pero exige también un cambio en nuestros modelos de ciudad, en la medida en que los existentes hasta el momento causan la mayor parte de la contaminación y destrucción del medio ambiente.

Como alternativa, están surgiendo propuestas arquitectónicas, urbanísticas y de diseño en general que pueden ayudar a que nuestras ciudades sean más humanas y sostenibles. Así, por ejemplo, el barrio de Vauban, en Friburgo, y ECO-it, un software específico capaz de calcular el ciclo de vida de los productos o la aplicación de criterios de accesibilidad al espacio urbano.

**palabras claves\_** diseño | ciudad | sostenibilidad | accesibilidad.

Desde los años ochenta, un buen número de estudios e intelectuales han venido anunciando la muerte de la ciudad como resultado de una crisis de la civilización urbana. Agotado el empuje innovador que las ha caracterizado desde sus orígenes y ante un empeoramiento de la calidad de vida —acelerado en los últimos tiempos de manera exponencial—, a primera vista pudiera parecer que nuestras urbes poco tienen ya que hacer frente a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías. Porque, ¿quién no ha pensado alguna vez lo feliz que sería trabajar desde su casa en la playa o la montaña, pero sin desconectarse del mundo y todo gracias a internet?

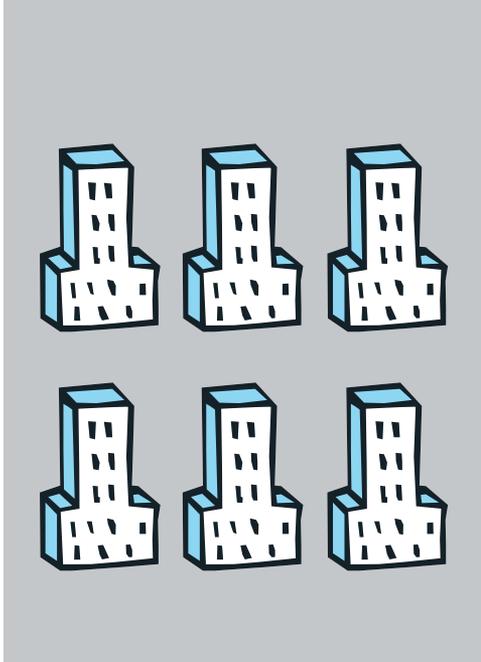
Sin embargo, y aunque estemos tentados de pensar en que las nuevas tecnologías van a contribuir a la desaparición de las ciudades, si hacemos caso de las estadísticas, los indicios demuestran que las previsiones más apocalípticas no se están cumpliendo. Como ha señalado Manuel Castells, hacia el 2025, dos tercios de la población mundial vivirán en ciudades y en torno al final del siglo unas tres cuartas partes, o sea, cerca del 80 por ciento de la población del planeta, se concentrará en áreas urbanas.<sup>1</sup>

Por eso, y frente al pesimismo de hace veinte años, no queda más remedio que reconocer que la ciudad se encuentra en un momento de renacimiento y, quizá por ello, ha comenzado a abandonarse el discurso de la metrópoli como problema para reemplazarlo por otro en el que se defiende su papel como motor y escenario de progreso. Eso sí, tal renacimiento viene marcado por las nuevas tecnologías y tiene lugar en el nuevo contexto planteado por la sociedad de la información y el conocimiento.

Manuel Castells describe perfectamente este fenómeno de “reurbanización”: “Lo que está ocurriendo es la concentración de población en grandes centros de actividad y de emisión de información, y dentro de esos grandes centros, difusión interna en una especie de proceso de extensión espacial porque internet permite, por un lado, conectar de metrópoli a metrópoli y, dentro de la metrópoli, conectar oficinas, empresas, residencias, servicios, en un área muy grande desde el punto de vista espacial. En concreto, la idea de que íbamos a trabajar todos desde casa está desmentida empíricamente. Internet lo que permite es algo distinto: permite trabajar desde cualquier sitio, no es el teletrabajo lo que se está desarrollando”.<sup>2</sup>

Castells defiende que el ámbito geográfico que adquiere cada vez una mayor relevancia son las regiones metropolitanas, integradas por unidades urbanas cada vez más entrelazadas por infraestructuras físicas y virtuales. Los sistemas de comunicación avanzados están generando una nueva geografía caracterizada por la concentración y, al mismo tiempo, por la descentralización. Por todo ello ya no puede hablarse de centro y periferia, sino de diferentes centros conectados entre sí.

Todo esto supone la aparición de una nueva arquitectura espacial y el nacimiento de estructuras de todo tipo —familiares, laborales, etcétera—, diferentes a las que hemos conocido hasta ahora, lo que tiene consecuencias sobre la planificación del espacio público y exige un replanteamiento para adaptarse a todos estas transformaciones, entre otras razones porque a largo plazo, el modelo urbano actual se hace insostenible. El informe del Worldwatch Institute, “La situación del mundo 2007”, así lo indica, pues tal y como dice en el



**abstract\_** After several decades towards the end of the 20th century, in which the death of the city was announced, at the beginning of the 21st century it seems that the city is in a process of revitalization. As Manuel Castells has indicated, towards the year 2025 two thirds of the world population will live in cities and 80% of the world's people will reside in urban areas. Therefore it could be said that a process of 'reurbanization' is occurring in the context of the information society, marked by the development of new technology.

That context presumes the appearance of new spatial approaches to those already existing, but also requires a change in our city models, insofar as those that exist at present cause a great deal of pollution and environmental destruction.

Various architectural, urbanistic and general design proposals are appearing as alternatives that can help our cities to be more human and sustainable. For example, the Vauban neighborhood in Freiburg, and ECO-it, software specifically designed to calculate the lifespan of products or the application of criteria of accessibility to the urban space.

**keywords\_** design | city | sustainability | accessibility.

prefacio del libro Christopher Flavin —presidente del Instituto—, las ciudades son causa directa o indirecta de la mayor parte de la contaminación y destrucción de los recursos del mundo, aunque también son pioneras en políticas ambientales revolucionarias.

A pesar de que el proceso es progresivo y reciente, hay que señalar que están apareciendo nuevos planteamientos centrados en la dimensión humana de la planificación urbanística y en la búsqueda de una mayor calidad de la esfera pública. Así se ponía de relieve, por ejemplo, en el Forum Barcelona 2004, donde se dialogó sobre los problemas y desafíos que supondrán las megaurbes que se están conformando en la actualidad y se concluyó, entre otras cosas, que era imprescindible llevar a cabo un urbanismo más funcional y a la vez más humano, con servicios al alcance de todos.

Volviendo nuevamente al informe sobre "La situación del mundo 2007", en él se pone de relieve la necesidad de corregir colectivamente los fracasos del planeamiento urbano del pasado, así como imaginar, diseñar y crear ciudades diferentes. Porque las ciudades de nuestro siglo necesitan, entre otras cosas:

- > Una visión holística de los espacios urbanos.
- > La disminución de su impacto sobre el medio ambiente, mediante un mayor reciclaje de sus materiales y el empleo eficiente de la energía.
- > La reducción del impacto ambiental de la construcción, creando edificios "verdes" y utilizando técnicas tradicionales para disminuir la demanda energética.

- > Proyectos que armonicen las necesidades de los ciudadanos con las del medio ambiente.
- > Romper, mediante un metabolismo circular, con el metabolismo lineal de las urbes que simplemente convierten los recursos en residuos. Se trata ahora de reutilizar esos recursos.

Algunos ciudadanos ya están conscientes de redescubrir sus espacios públicos, al mismo tiempo que participan activamente en la tarea de dignificar el medio en el que viven mediante pequeñas acciones, como el reciclaje, o evitar recurrir al transporte privado cuando se puede utilizar el público.

Sin embargo, queda mucho por hacer. Así lo ha denunciado en España, por ejemplo, el Consejo Superior de Arquitectos. Con 44 millones de habitantes y más de 24 millones de viviendas, España se ha convertido en el primer productor y consumidor de cemento y, por tanto, en La Meca de la construcción. Por lo que se refiere a las eléctricas, es el segundo país de Europa en consumo de energía por hora.

De las 800.000 viviendas erigidas en el 2005, todas ellas son ineficientes energéticamente; es decir, gastan más energía de la que necesitan porque no aprovechan bien la luz natural y no están bien aisladas del frío ni del calor.<sup>3</sup>

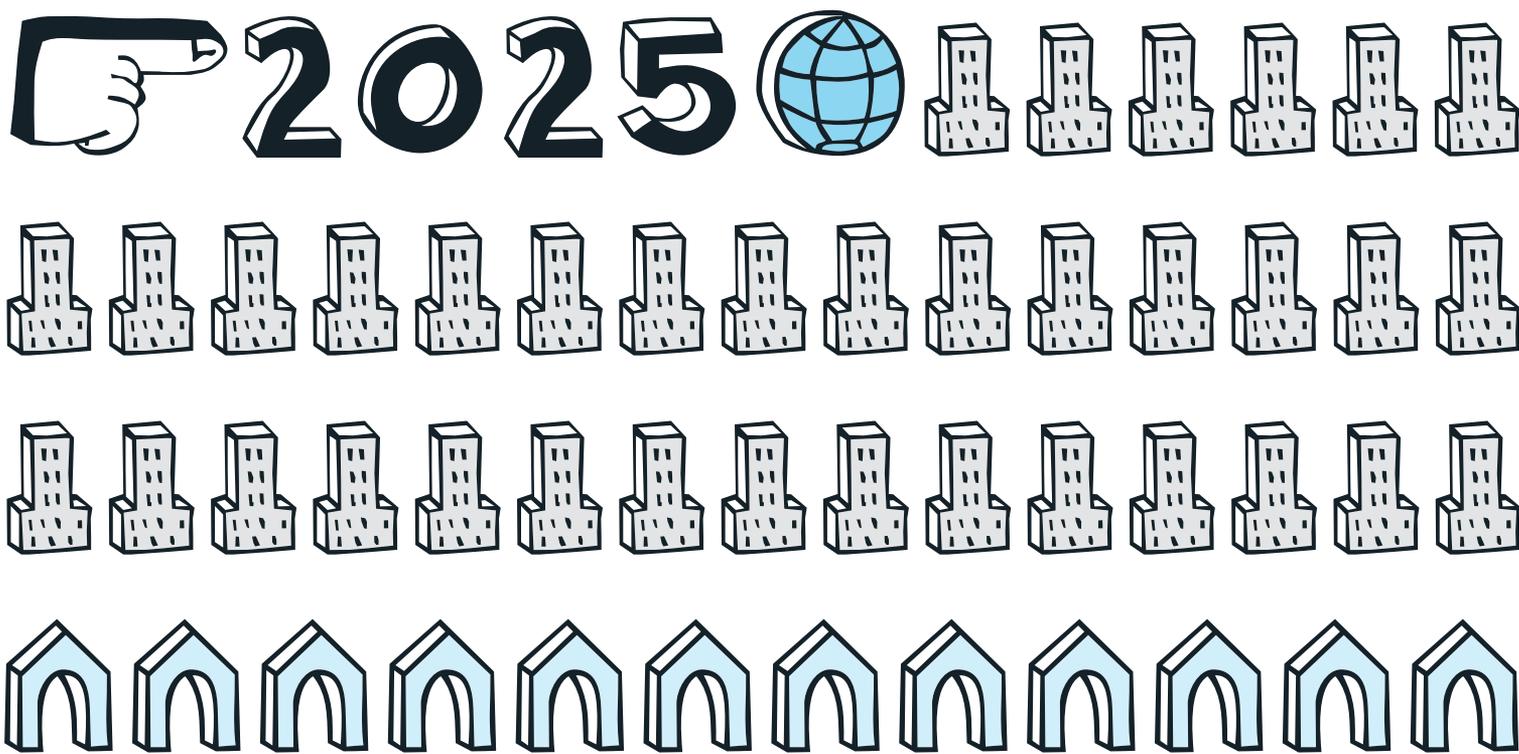
Si la situación en España es preocupante, no lo es menor en otros países como, por ejemplo, Estados Unidos. Según el Consejo de la Edificación Verde de ese país, el sector de la construcción (residencial y comercial) supone el 65,2 por ciento del total del consumo de electricidad, el 30 por ciento del total de las emisiones de gas de efecto invernadero y el 40 por ciento del uso global de todas las materias primas.

Ante esta situación, en el II Congreso Internacional de Arquitectura, Ciudad y Energía, organizado por el Centro Nacional de Energías Renovables, en junio de 2006, algunos expertos en "arquitectura bioclimática"<sup>4</sup> aseguraban que es posible ahorrar calefacción y aire acondicionado tan solo con diseñar mejor los edificios para que aprovechen al máximo la luz y la ventilación naturales, utilizando al mismo tiempo energías renovables.

Como indicaba en dicho Congreso, Juan Manuel Ormazábal: "Resulta paradójico que, a diferencia de los sectores industriales o el del transporte, donde sí se vienen desarrollando acciones encaminadas a mejorar la eficiencia energética, en el sector de la edificación (residencial y terciario) que es el responsable directo del consumo de casi un 50 por ciento de la energía primaria en Europa, no se estén tomando hasta el momento medidas en profundidad".<sup>5</sup>

En esa misma dirección apuntaba Carlos Hernández Pezzi —presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España—: "La construcción transforma ingentes cantidades de suelo de forma irreversible y genera millones de toneladas de residuos para alcanzar un producto final que en la mayoría de los casos es ineficiente desde el punto de vista energético. Una edificación responsable podría abaratar la factura de la energía en un 87 por ciento",<sup>6</sup> algo que además de redundar positivamente en el medio ambiente, lo haría en el bolsillo del inquilino que, a causa del mal diseño y aislamiento de su vivienda, se ve obligado a pagar de por vida un sobreprecio por los servicios de energía.

No obstante, poco a poco, en todo el mundo aparecen proyectos que demuestran que se puede construir de



otro modo. Así se celebran eventos como el Green Building Challenge,<sup>7</sup> y se proponen soluciones. Una de ellas es la rehabilitación de edificios, pues puede llegar a suponer un 60 por ciento del ahorro energético respecto a la acción de derribarlos y volver a construirlos; otra es optar por la “arquitectura bioclimática”. Según Carlos Hernández Pezzi: “En muchos casos, una edificación responsable sería viable al mismo coste que una convencional sólo empleando más inteligentemente sus posibilidades de ahorro pasivo”.<sup>8</sup> Se trata, pues, de una cuestión de diseño.

Pero la sostenibilidad urbana debe trascender al edificio para llegar al barrio y a la ciudad. En este sentido, pueden citarse dos interesantes ejemplos: los barrios de Vauban, en Friburgo, y el de Viikki, en Helsinki.

Respecto a Vauban, se trata de un proyecto que parte de la rehabilitación de unos viejos cuarteles. Empezado en 1993, es un espacio de unas 38 hectáreas pensado para acoger a unas cinco mil personas y unos seiscientos puestos de trabajo. Parte de la idea de crear un barrio multifuncional, con vivienda, empleo, espacios para el ocio y para el comercio, una idea defendida por los arquitectos “verdes”, que proponen minimizar los desplazamientos. En Vauban se ha implantado un concepto ecológico de tráfico-movilidad con pocos automóviles y una apuesta por el transporte urbano, en especial por el tranvía.

Por lo que se refiere al autoabastecimiento energético, una central de cogeneración de biomasa aporta el 88 por ciento de la calefacción del distrito y suministra el 25 por ciento de la electricidad. La energía solar fotovoltaica y la térmica están

también generalizadas. Un aspecto importante es que los edificios se han orientado hacia el sur, mientras se reforzaban sus aislamientos con ventanas de triple vidrio.

Pero además de los beneficios medioambientales, Vauban ha tenido toda una serie de logros sociales: ha conseguido que niños y adultos puedan disfrutar calles y espacios públicos, ya que al desaparecer el tráfico, se han convertido en lugares de relación social.

Por otra parte, los grupos cooperativos han hecho viviendas asequibles para personas con ingresos reducidos.

A todo ello hay que añadir que la puesta en marcha del amplio proceso participativo ha supuesto que los vecinos dispongan de una plataforma desde la que pueden expresar sus necesidades, recibir apoyo y poner en marcha sus propias iniciativas.

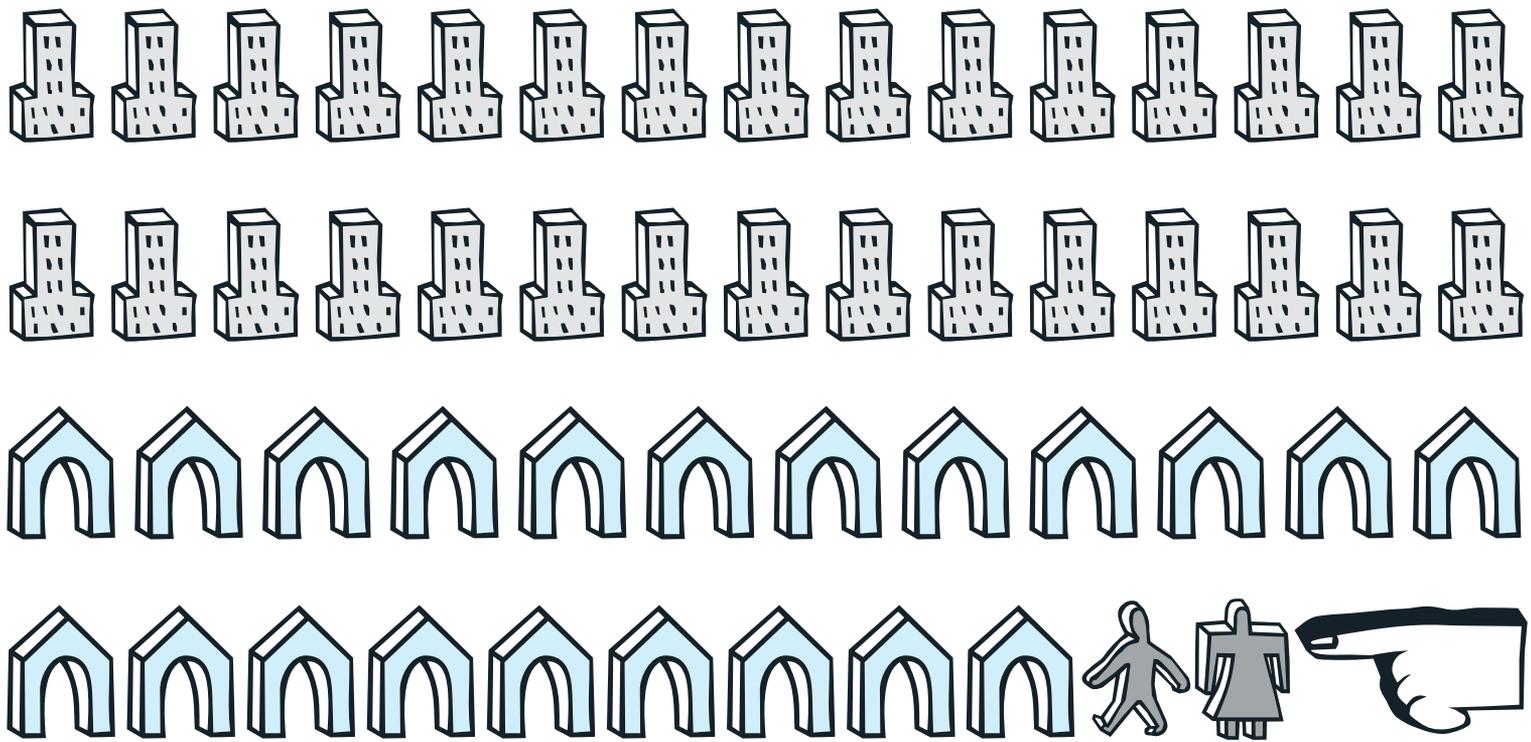
Las mujeres han participado activamente desde el primer momento. El Forum Vauban está compuesto por cuatro mujeres y dos hombres, pero además, en octubre de 1997, se celebró un taller de trabajo específico de mujeres en el que se trataron entre otros temas, la atención infantil, el transporte público, el concepto de movilidad y diseño de las zonas verdes, el fortalecimiento de las relaciones positivas y las necesidades femeninas.

Vauban ha sido todo un éxito y es un buen ejemplo de la intervención de los ciudadanos en la creación de espacios urbanos humanos y sostenibles. Surgió de la iniciativa de Forum Vauban, una ONG que creó el modelo de barrio sostenible en Vauban con el objetivo de definir

cómo había que materializar, de modo cooperativo y participativo,<sup>9</sup> un nuevo concepto de desarrollo urbanístico que respondiera a las necesidades sociales, culturales, económicas y ecológicas. También es una magnífica demostración de cómo los principales recursos de cualquier proyecto son la creatividad, las ideas y la implicación de las personas en un objetivo común; en este caso, el desarrollo de su propio barrio. Al grupo de personas que trabajó en forma permanente en el Ayuntamiento —entre cinco y siete—, se añadió un equipo de voluntarios de la ONG Forum Vauban, en su mayor parte estudiantes y personas vinculadas con movimientos ecologistas. Una vez obtenida la financiación, se crearon algunos puestos de trabajo que dieron empleo a jóvenes licenciados. Después se llevó a cabo una campaña de publicidad que consiguió movilizar a los futuros habitantes del barrio para que expresaran sus ideas y formaran cooperativas de autoconstrucción. De esta manera, el Forum Vauban logró reunir a ciudadanos, arquitectos, ingenieros, expertos financieros y gestores en proyectos cooperativos.

En cuanto a la ecociudad de Viikki, situada a ocho kilómetros de Helsinki, cuenta con 17.000 habitantes. En ella los edificios se han agrupado entre “corredores verdes” que penetran en las áreas edificadas. Se orientan hacia el sur y existe una zona de refugio contra el viento formada por vegetación entre el área de campo abierto circundante y la zona edificada.

Pensados bajo criterios ecológicos, los edificios utilizan un 34 por ciento menos de energía calefactora que cualquier vivienda tradicional, y un



13 por ciento cuenta con placas solares. Las emisiones de CO<sub>2</sub> son inferiores en un 20 por ciento respecto a las construcciones tradicionales y consumen un 22 por ciento menos de agua en relación con lo que es habitual en Helsinki. Productos y servicios se generan localmente y las necesidades de comunicación se han minimizado.

Eco-Viikki es un proyecto experimental reconocido a nivel internacional que demuestra la colaboración entre diferentes grupos sociales, pero también una decidida apuesta ecológica, implementada gracias al desarrollo de soluciones técnicas.

Vauban y Viikki responden a la conciencia de que quienes habitamos el mundo desarrollado somos responsables del 80 por ciento de la contaminación del mundo y, por consiguiente, es tarea nuestra encontrar una respuesta y buscar nuevos estilos de vida que nos permitan continuar viviendo, pero ahora siguiendo un modelo sostenible.

Otra cuestión fundamental en cualquier planteamiento para una ciudad sostenible es la de los residuos. Evidentemente el mejor residuo es aquel que no se produce, pero es cierto que en muchos casos es inevitable generarlo. De ahí que sea esencial contemplar la reutilización y reciclaje de cualquier artefacto.

En palabras de Alfredo del Val: “Una gestión sostenible de los recursos naturales traspasa necesariamente el marco espacial de la ciudad y obliga a actuar de forma global y coordinadamente a lo largo de todas las actividades económicas: extracción, transformación, distribución y consumo, integrando en las mismas los objetivos de prevención y aprovechamiento de los residuos con el fin de reducir

progresivamente la actividad extractiva y las agresiones ambientales derivadas de la generación de residuos”.<sup>10</sup>

Es precisamente en todo este proceso donde el papel del diseñador es esencial. Como ha indicado John Tackara, muchas de las situaciones problemáticas que se nos plantean hoy son el resultado de malas decisiones de diseño: “La precaria situación del planeta, nuestra única casa, es un buen ejemplo. El 80 por ciento del impacto medioambiental de los productos, servicios e infraestructuras que hay a nuestro alrededor, se determina en la fase de diseño. Las decisiones de diseño dan forma a los procesos que hay detrás de los productos que usamos, los materiales y la energía requerida para hacerlos, las maneras en que los utilizamos diariamente y lo que pasa cuando ya no los necesitamos más”.<sup>11</sup>

Cada producto tiene una “historia oculta” de gasto energético, desperdicio, contaminación y obsolescencia que, si cuando se diseña y se fabrica se tuviera en cuenta, podría si no evitarse completamente, al menos disminuirse.

De todo esto ha empezado a ser conscientes un buen número de diseñadores. Por eso ya desde mediados de los años noventa han surgido asociaciones y grupos de trabajo que ofrecen información sobre diseño y cuestiones medioambientales. Entre ellos hay que mencionar a algunas de las más activas como la australiana EcoDesign Foundation<sup>12</sup> y la austriaca EcoDesign Information Platform<sup>13</sup> con su programa Factory of Tomorrow.

Como apoyo a esta toma de conciencia, se ha desarrollado asimismo toda una serie de herramientas informáticas, entre las que puede mencionarse

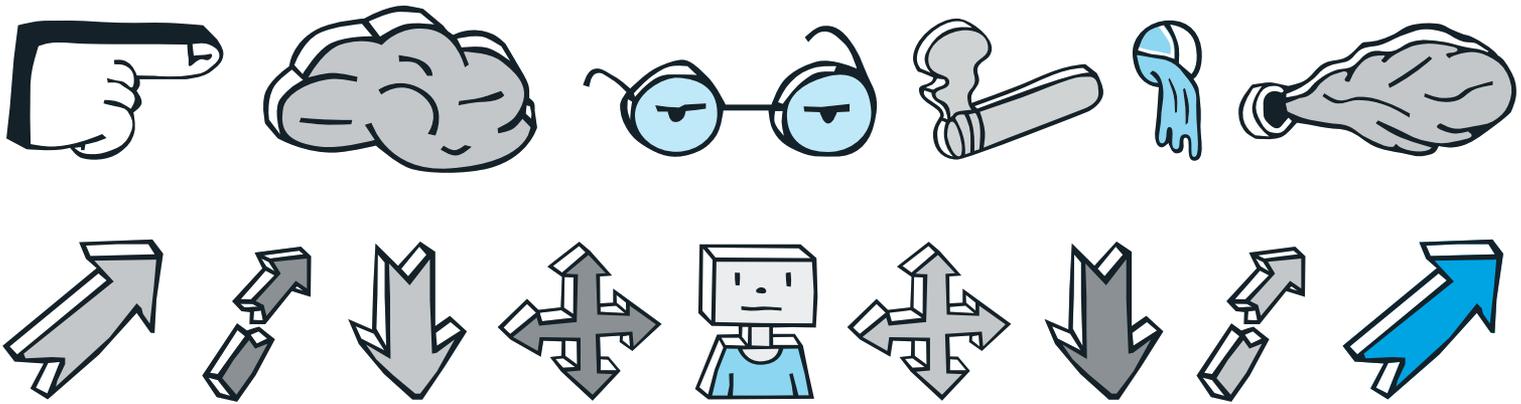
ECO-it, un software creado por el grupo holandés Product Ecology Consultants (PRE),<sup>14</sup> a petición del gobierno de los Países Bajos, dirigido a diseñadores industriales y de packaging.

ECO-it permite modelar un producto complejo y, al mismo tiempo, conocer su ciclo de vida en tan solo unos minutos. Contiene más de doscientos ecoindicadores —tomados de informes científicos— sobre los materiales que se utilizan de modo más habitual, como son metales, plásticos, papel, cartón, cristal, etcétera, así como información sobre transporte, energía y procesos de tratamiento de los residuos.

El software calcula la carga medioambiental y muestra qué partes del producto son más “pesadas” (en el sentido de necesitar un mayor gasto de energía y de producir una mayor cantidad de desechos). Esta información permite a los diseñadores replantearse el proyecto y mejorarlo, optimizando su actuación medioambiental.

Pero no sólo eso. Muchos productos pueden diseñarse para alcanzar una mayor durabilidad. Duplicar la vida útil de los objetos significa reducir a la mitad los residuos, primero en su fase de consumo y, después, en la de reciclado. Muchos productos podrían reciclarse, aunque en realidad pocos se reciclan: en la mayor parte de las ocasiones no son fáciles de desmontar para separar y clasificar las piezas. Los diseñadores tienen la capacidad de incrementar las posibilidades de reciclado optimizando el ensamblaje.

Por tanto no nos queda más que deducir que, respecto al medio ambiente en general y al urbano en particular, el diseñador puede tomar decisiones



importantes que contribuyan a preservarlo o a mejorarlo.

Dejando a un lado los temas medioambientales, hay que señalar que quienes viven en la ciudad se encuentran además con numerosas dificultades para habitarla. Aunque normalmente no reparamos en ello, la mayoría de las urbes contemporáneas no están pensadas para servir de habitáculo a personas con discapacidad, ancianos o niños. Estos últimos han abandonado las calles en la mayor parte de las ciudades europeas, cuando hace tan solo unas décadas jugaban sin peligro en ellas e iban al colegio por su cuenta.

Como ha indicado Marta Román: “La reclusión forzosa de los niños ha supuesto la reclusión forzosa de las madres, sobre quienes sigue recayendo la labor de su cuidado [...]. Ser madre en una ciudad se convierte en una tarea dura porque un entorno hostil para los niños supone una enorme sobrecarga para quienes cuidan de ellos. Ahora las madres o padres tienen que salvar las grietas que hacen el espacio inaccesible a los niños: llevarles e irles a buscar al colegio, acompañarles y vigilarles en el parque, entretenerles en casa. Son unos nuevos papeles en la relación entre padres e hijos, los niños presos, siempre bajo la mirada de un adulto y los padres como carceleros, ambos a disgusto”.<sup>15</sup>

Y, también, como dice esta autora, el hecho de que los niños no puedan acceder y conocer por sí mismos el entorno y jugar en el espacio abierto, “tiene unas enormes repercusiones en su desarrollo como personas en cuanto a su propia autoestima, su responsabilidad y su independencia”.<sup>16</sup>

Por su parte, las personas mayores se han visto excluidas de nuestros modelos actuales de ciudad. La creación de espacios monofuncionales alejados del centro, a los que se han trasladado actividades y servicios que antes les eran accesibles, así como la degradación de la calle para su uso y estancia, han confinado a los ancianos a sus viviendas.

Para las mujeres, la mala gestión del espacio urbano ha supuesto el incremento de sus problemas,

en la medida en que a sus roles tradicionales de amas de casa, se ha añadido el trabajo fuera del hogar, con sus correspondientes desplazamientos, y ese confinamiento de niños y mayores. En raras ocasiones se invita a las mujeres a participar en los procesos de planificación en el urbanismo. Sin embargo, cuando tienen la ocasión de intervenir<sup>17</sup> manifiestan sus demandas de un nuevo modelo de ciudad adaptado a los colectivos más débiles. Desean una ciudad segura, donde la convivencia sea fácil e igualitaria, con barrios equilibrados que dispongan de dotaciones y recursos próximos a la vivienda, estaciones céntricas, buen transporte público y un casco viejo revitalizado.

Ese nuevo modelo de ciudad supone una reconstrucción del espacio cotidiano, donde uno de los criterios ha de ser la accesibilidad, entendida como una organización del espacio que favorezca la entrada con facilidad de los ciudadanos a los bienes, servicios o personas.

Y es que todavía son muchos los espacios públicos que carecen de ascensores y rampas, y proliferan las calles mal señalizadas, inseguras y con cruces difíciles de sortear para los peatones más débiles, especialmente cuando hay obras.

Es ahí donde arquitectura, diseño gráfico e industrial pueden alcanzar un papel de primer orden, en la medida en que una de sus principales funciones sea mejorar la vida cotidiana, estableciendo un orden significativo. Un diseño apropiado puede solucionar, por ejemplo, muchos problemas de movilidad y de inseguridad.

Si concretamente nos referimos al diseño gráfico, una de sus grandes áreas en el espacio urbano es, desde luego, la creación de sistemas de señalización. Ahora bien, no basta con crear unas placas de colores con una tipografía o un pictograma donde se indique tal o cual dirección. Por definición, lo primero que tiene que hacer un sistema de señalización es ser accesible y, sin embargo, hoy por hoy el criterio de “accesibilidad” continúa limitándose al ámbito meramente visual y sigue estando dirigido a personas sin ningún tipo de discapacidad. Es más, en muchos casos, ni siquiera

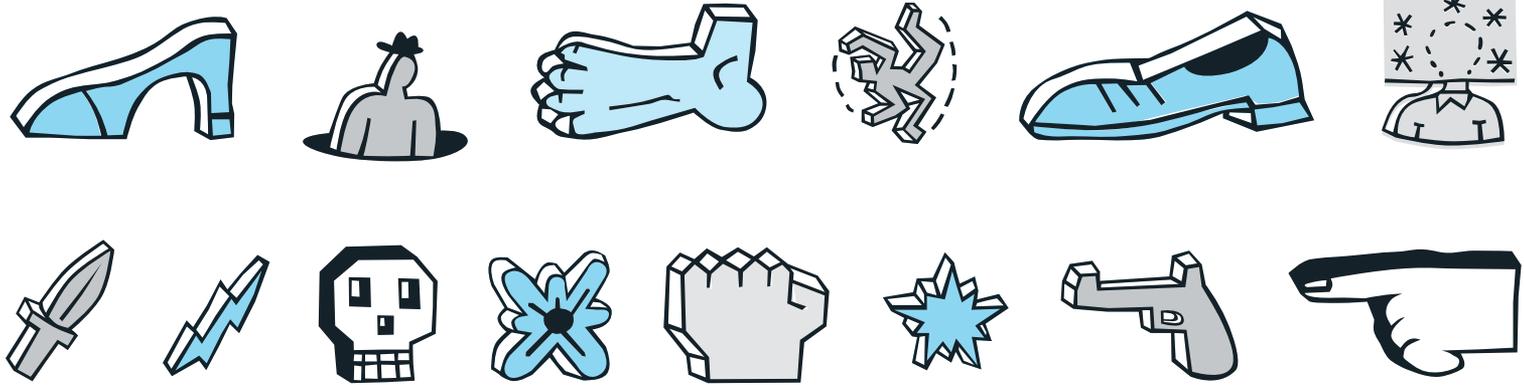
esa accesibilidad limitada a los videntes se resuelve de un modo adecuado, pues presenta deficiencias tanto en los parámetros ergonómicos como en los visuales o de implementación. Si, además, los niveles de exigencia se amplían a personas con otro tipo de capacidades perceptivas o intelectuales, se suele hacer de una manera insuficiente, marginal y sin coordinación.

Según José Antonio Juncá y Dimas García Moreno: “La señalización es una de las áreas de la disciplina del diseño en la que confluyen diferentes problemáticas y cuyo desarrollo es complejo, tanto en el proyecto como en la implantación. Pese a ello, en muchas ocasiones, se acomete como una intervención estética y formal, con objetivos de mero adecentamiento, lavado de cara o modernización. De aquí que abordar la señalización como un proyecto integral donde se satisfagan demandas latentes de colectivos sociales específicos con diferentes grados de acceso, resulte una tarea difícil e incomprendida”.<sup>18</sup>

La señalización se ha convertido, asimismo, en un indicador de la calidad turística y cultural de una ciudad. Así lo indicaba en 1980 el Consejo de Europa y hoy es difícil encontrar un lugar que no haya actuado en la generación de algún tipo de soportes informativos aplicados con la intención de llamar la atención a los transeúntes y turistas sobre el valor de su patrimonio cultural, histórico y artístico. Puede afirmarse, por lo tanto, que la señalización actúa como índice de puesta en valor del patrimonio urbano.

El diseño, además, puede contribuir a incrementar la sensación de seguridad de los ciudadanos. En este sentido, un ejemplo interesante tiene que ver con lo que los anglosajones denominan Crime Prevention Through Environmental Design —Prevención del Delito a través del Diseño del Medioambiente— (CPTED). Y es que, quizá, uno de los aspectos que los ciudadanos perciben como más negativos respecto a la vida en la ciudad es el de la inseguridad.

En ciertos casos esta percepción tiene una base real, pero en otros es, más bien, una sensación.



Sin embargo, el miedo a sufrir un ataque o un robo afecta a la calidad de la vida cotidiana y, en consecuencia, a la de la ciudad porque la gente abandona el espacio público para refugiarse en el privado. La seguridad y la percepción de la misma son fundamentales para el mantenimiento de la vitalidad de cualquier urbe.

Para los criminólogos, las características de ciertos espacios influyen en el aumento o disminución del delito, pues afirman que este debe contemplarse como un acontecimiento que sucede en un lugar y una situación determinados. En su libro *Design against crime*,<sup>19</sup> Poyner sugería que la accesibilidad —es decir, la posibilidad de entrar y salir de un lugar— es un elemento a considerar en toda estrategia de prevención del delito. Algunos investigadores como Brantingham han señalado que la criminalidad se encuentra relacionada de una manera estrecha con ciertos tipos de trazado urbanístico.

Asimismo se han llevado a cabo diversos estudios que han venido a demostrar cómo la arquitectura y la señalización del entorno influyen en la percepción de la gente respecto de su seguridad. Saber en qué lugar nos encontramos, proporciona tranquilidad. Desconocerlo, desorientación e inquietud.

No se trata, sin embargo, de colocar barreras ni otro tipo de impedimentos físicos que, al final, redundan en un aumento de la sensación de inseguridad. Es cuestión de diseñar los espacios de otro modo, fomentando un control natural a través de una buena visibilidad y una adecuada organización.

El tema de la seguridad es uno de los muchos ejemplos sobre las áreas en las que el diseño puede intervenir en la ciudad aportando mejoras significativas. En todo caso, y ya hablando en términos generales, una de sus grandes misiones es la de ayudar a retomar la escala humana de la urbe contribuyendo a reconstruirla a la medida del conjunto de los ciudadanos. Sin duda, una tarea tan compleja que adanante. 18o

• CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. M. Castells: "Lección inaugural del programa de doctorado en sociedad de la información y el conocimiento", en <http://www.uoc.edu/web/esp/articles/castells/castellsmain4.html>.
2. M. Castells, op. cit.
3. Véase el informe para el 2005 del Observatorio de la Sostenibilidad en España, en <http://www.sostenibilidad-es.org/observatorio%20sostenibilidad/esp/servicios/publicaciones/ise/> (Fecha de consulta 07/06/07).
4. Margarita de Luxan define la "arquitectura bioclimática o ecológicamente consciente" no tanto como el resultado de la aplicación de tecnologías especiales, sino como el sostenimiento de una lógica dirigida a "la adecuación y utilización positiva de las condiciones medioambientales, mantenida durante el proceso del proyecto, la obra y la vida del edificio, y la utilización por sus habitantes; sin perder, en absoluto, ninguna del resto de las implicaciones constructivas, funcionales, estéticas, etc., presentes en la reconocida como buena arquitectura; creando una nueva jerarquización en los factores determinantes antes de las soluciones construidas". Véase, M. de Luxan, "Arquitectura integrada en el medio ambiente", en <http://habitat.aq.upm.es/select-sost/ab2.html> (Fecha de consulta 10/06/07).
5. En F. Barrero A., "Las ciudades del siglo XXI", Verde. Páginas de medio ambiente de *La Razón*, 11 de junio de 2006, p. 18.
6. En F. Barrero A., ibidem.
7. <http://www.iisbe.org/iisbe/gbc2k5/gbc2k5-start.htm>
8. En F. Barrero A., op. cit., p. 18.
9. Durante el curso del proyecto, se celebraron más de cincuenta talleres participativos con los vecinos y hasta el 2001 se crearon unos cuarenta proyectos de cooperativas de construcción parcial que crearon alojamientos para más de mil personas. Véase <http://www.vauban.de>, donde se contienen las iniciativas vinculadas al proyecto Friburgo-Vauban. (La versión en inglés, está en <http://www.vauban.de/info/abstract.html>. Fecha de consulta 09/06/07).
10. A. del Val, "Tratamiento de los residuos sólidos urbanos", en *Ciudades para un futuro más sostenible*, > <http://habitat.aq.upm.es/select-sost/aa2.html> (Fecha de consulta: 28/05/07).
11. John Tackara: *In the bubble. Designing in a complex world*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2005, p. 1.
12. Actualmente ha cambiado su nombre y ha pasado a denominarse *Society for Responsible Design*. Véase <http://www.green.net.au/srd/>
13. <http://www.ecodesign.at/>
14. Véase <http://www.pre.nl/eco-it/eco-it.htm#why>
15. M. Román, "La reconstrucción del espacio cotidiano", en <http://habitat.aq.upm.es/select-sost/ad3.html>. (Fecha de consulta 29/05/07).
16. M. Román, ibidem.
17. Como ejemplos pueden citarse los talleres "Pamplona con mirada de mujer" y "Las mujeres seguimos el plan", ambos realizados en Pamplona (Navarra), o el "Proyecto mujer y ciudad en la Comunidad de Madrid", que tuvo lugar en 1996. Para más información sobre experiencias y reflexiones relacionadas con mujer y ciudad, puede consultarse "Mujer y ciudad. Una visión de género sobre la vida cotidiana en la ciudad", Boletín CF+S 7, octubre 1998 en <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n7/> (Fecha de consulta: 10/06/07).
18. J. A. Juncá Ubierna, D. García Moreno, "La aplicación de la señalización universal en la señalización informativa. Wayfinding", Foro Civitas Nova 2007, en <http://www.forocivitasnova.org/pdf/boletines/Ponencia28.pdf> (Fecha de consulta 06/06/07).
19. B. Poyner, *Design against crime: beyond defensible space*, Londres, Butterworth-Heinemann, 1983.

**RAQUEL PELTA** \_ Historiadora del diseño, doctora por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, licenciada en geografía e historia, y licenciada en comunicación audiovisual. Recientemente ha recibido el Premio Extraordinario de la Universidad de Barcelona por su tesis doctoral dedicada al diseño gráfico entre 1984 y 1999 en el ámbito anglosajón. Desde julio de 2006 hasta la actualidad, se desempeña como directora académica de la Escuela de Masters del Instituto Europeo di Design. Asimismo ejerce como profesora de la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Es autora del libro *Diseñar hoy*, publicado por Paidós.

*Design historian with a doctorate from the Department of Fine Arts of the Universidad de Barcelona. She has degrees in geography and history as well as audiovisual communication. Recently, she received the Extraordinary Prize from the University of Barcelona for her doctoral thesis examining Anglo-Saxon graphic design between 1984 and 1999. Since July 2006, she has been the academic director of the Masters School of the Instituto Europeo di Design. She is also a professor in the Department of Communications at Madrid's Universidad Rey Juan Carlos. She is the author of "Diseñar Hoy" (Design Today), published by Paidós.*

## | Juan Guillermo Tejada

Profesor | Professor  
Escuela de Diseño/Universidad de Chile  
Santiago/Chile

# CIUDAD ABANDONADA

[ABANDONED CITY]



**resumen\_** La experiencia personal e íntima de la ciudad es inseparable de la comprensión que cada cual tiene de ella. Una lectura de lo vivido y lo observado, considerando tanto su historia colonial como la comparación con las ciudades mediterráneas clásicas, permiten en este caso una visión no técnica, sino más bien interdisciplinaria de Santiago de Chile: se trata de una ciudad abandonada por sus propios habitantes, de una ciudad residual y de fundación débil, con una población históricamente segmentada. Además, Santiago carece de estructuras fuertes de gobierno. Queda en ella sin resolver la disyuntiva entre el modelo mediterráneo clásico, de sello republicano, y el modelo urbano anglosajón, más liberal y privatizador. El crecimiento desordenado de la ciudad, propio de la fluida proliferación contemporánea, no obedece a intervenciones de la ciudadanía y escapa a las regulaciones. Las actuales demandas por calidad en los espacios públicos presionan, sin embargo, hacia un nuevo escenario de mayor cuidado y preocupación por la ciudad. Lo público debe salir del armario.

**palabras claves\_** Santiago de Chile | espacio público | ciudad mediterránea | gobierno de la ciudad.

Cada uno ve la ciudad desde su casa, a partir de su propia experiencia. La ciudad de mi infancia fue geométrica, gris, tristonca, casi inmóvil, y a través del amplio cristal de la ventana, en el quinto piso de un edificio céntrico, la miraba yo con ojos de niño abandonado, como si sus calles me fueran a dar algo. El centro fue el territorio de mis primeras escapadas a pie, por la Alameda aún señorial hacia el poniente donde estaban mi colegio, el Liceo Alemán, y las casas de mis compañeros, o hacia la avenida Bulnes o San Diego, en busca de libros prohibidos, o por las galerías y calles del sector más ajetreado alrededor de la Plaza de Armas. Pronto me di cuenta de que Santiago era una ciudad brumosa, triste, húmeda en invierno, polvorienta en verano, poblada de gente mal vestida y mal tratada. ¿Por qué me había tocado nacer aquí?, pensaba. Cuando salía yo de nuevo a la luz desde los cines, que quedaban casi todos en Huérfanos, mi cabeza estaba llena de rascacielos neoyorquinos o de palacios europeos, y me encontraba con las veredas sucias de baldosa fiscal, los quioscos de paltas, aquel ánimo castigado y tramposo, provisional, tan santiaguino. Con todo, me maravillaba entonces, y me sigue maravillando hoy, el ruido sordo de la calle, esa multiplicidad de personas, aquel complejo tejido de emprendimientos, viajes, construcciones, aventuras, conversaciones, transacciones o amenazas.

A los 26 años cambié de ciudad. Entré a Barcelona por el puerto, y no podré olvidar jamás el sentimiento de restitución que experimenté al ver aquel plante, esas avenidas anchas, el mobiliario urbano bien puesto, los edificios trasuntando tiempo y épocas pasadas desde las ruinas romanas hasta la modernidad de entonces —años setenta—, pasando por el románico, por las generosas muestras de gótico, los toques barrocos, el noucentismo de la era industrial, en esa sucesión de capas que es lo que, según entendí tras ver aquello, constituye propiamente a una ciudad.

Pensé entonces con candidez que en verdad yo no era un chileno ni un santiaguino, sino un europeo trasapelado por caprichos de la historia o de la geografía en las miserias sudamericanas de Chile. Santiago había sido una antesala, un error, una mala copia desvaída y mezquina de las ciudades reales, a las que pertenecía. El trato con la gente me convenció a los pocos meses de otra cosa: yo no era de allí, y así era visto, como un modesto sudamericano, y no es que no fueran cariñosos y hasta generosos conmigo; todo lo contrario. Simplemente no era posible desmentir asuntos tan gruesos como mi origen, mi formación, mi estructura mental, mi modo de andar y de vestirme, los modales, el idioma... La improvisación de Santiago, su precariedad y tristeza estaban adheridos a mi piel.



**abstract\_** The personal and intimate experience of the city is inseparable from the comprehension that anyone has of it. A lecture of what has been lived and observed, considering both its colonial history and the comparison with other classic Mediterranean cities, in this case permits a non-technical and more inter-disciplinarian view of Santiago: It is a city abandoned by its own inhabitants; a residual city with weak foundation and with a population that has been historically segmented. Santiago also lacks strong government structures. It still remains to resolve the dilemma between the classic Mediterranean model of republican bent and the more liberal and privatizing Anglosaxon urban model. The disorderly growth of the city, typical of fluid contemporary proliferation, does not obey the interventions of the public and evades regulations. However, the current demand for quality in public spaces is calling for greater care and concern for the city. What is public should come out of the closet.

**keywords\_** Santiago de Chile | public space | mediterranean city | city government.

Así fueron para mí los años setenta y ochenta. Hoy, ya de vuelta, vecino de la comuna de La Reina desde hace casi dos décadas, debo convivir con esta ciudad mía a la que quiero y desprecio, a la que entiendo como nadie sin que llegue a entender por qué es así. Soy parte de ella, santiaguino hasta la médula. Percibo vagamente su forma amplia y pentagonal hecha de periferia acumulada de cualquier manera, y veo esos detalles malditos, los perros vagos, las botillerías nocturnas de luz amarillenta, las esquinas desvalidas, los rascacielos ridículos remedando una metrópolis inexistente, los condominios y nuevos barrios añadiendo materia de estilo extranjero y caos a la ciudad.

Santiago es hoy una ciudad grande, pero no es una gran ciudad. Nunca lo ha sido. Incapaz de encarar con la debida dignidad su propio destino, ha acumulado una larga deuda consigo misma. Sus orígenes fueron débiles, y estuvieron marcados por algo que podríamos llamar subsidiariedad, por una tendencia a ser periferia de sí misma. En 1541, Pedro de Valdivia fundó la ciudad porque no podía dejar de hacerlo —era parte de su trabajo— y lo hizo según las ordenanzas, aplicando el diseño de planta cuadrículada que dibujó a cordel el alarife Pedro de Gamboa. Alfredo Jocelyn-Holt, siguiendo a Vicuña Mackenna, destaca la precariedad inicial de Santiago, su carácter de cam-

pamento trasero, de alojamiento. Para invadir, conquistar y colonizar un territorio era indispensable contar con ciudades, pero lo que importaba no era en cada caso la ciudad misma, sino más bien la infinita e inquietante geografía en que se hallaba inscrita, y sobre todo el avance militar en la Frontera. Los conquistadores trataban de llegar al Estrecho de Magallanes. No es casual que Valdivia sucumbiera no en Santiago, sino en Tucapel: es allí, en el sur, donde estaba el drama, allí los mapuches pusieron fin a la vida del conquistador sin que se conocieran jamás los detalles.<sup>1</sup> Aunque haya sido varias veces destruida y amenazada, Santiago no fue una plaza relevante durante la guerra de Arauco. Ercilla apenas la menciona. El barroco español, que se despliega con majestad y espíritu festivo en Madrid, Valencia o Sevilla ofreciendo Fiesta, poder y arquitectura<sup>2</sup> a una sociedad estratificada y sometida al doble dominio del monarca y de la Iglesia, llega a Chile ciertamente, pero sus ecos en el Santiago colonial son débiles. La plaza mayor, la catedral, los paseos, no tuvieron en nuestra ciudad el plante suficiente, el Cabildo se mostraba siempre afligido por los recursos, y todo ello hacía que la riqueza y la magnificencia se mostraran de manera modesta, lo que es un contrasentido: lo grande disminuido deja de ser grande. Con todo, la fiesta ocurre en Santiago como evento religioso o político: hay desfiles, entradas

triumfales, carrozas, escenarios públicos, y de ello dan cuenta, aunque morosamente, algunos de nuestros historiadores.<sup>3</sup>

Hace algunos meses, haciendo una escala en Toronto, fui interrogado de manera extremadamente prolija por unos agentes de inmigración de ojos amarillentos, y tras el mal rato, perdida la mirada en el hall del aeropuerto, reparé en una librería. Allí vi un libro de Orhan Pamuk, un autor al que me siento cercano. *Istambul*<sup>4</sup> es la historia de la ciudad, pero es al mismo tiempo la historia del niño que fue entonces Pamuk, más o menos contemporáneamente a mi propia infancia. Una historia en blanco y negro, muy de clase media, aunque con la grandeza de fondo de una ciudad caída, de un imperio desvenecijado. Hay allí percepciones urbanas, detalles y olores como los que aún llevo vivos de mi propia infancia y de mi propio barrio, donde no parece haber línea divisoria entre la casa y la calle. Santiago no ha sido capital de un imperio, ciertamente, pero fue parte trasera o periférica de uno, y entre mi gente he notado también esa vaga nostalgia por un pasado quizá esplendoroso: historias de fundos perdidos, de apellidos o parientes importantes, todo ello ante una taza de té y un modesto trozo de marraqueta con dulce de membrillo...



En su brillante lectura de Tito Livio, Maquiavelo apunta que las ciudades son edificadas por hombres nacidos en los lugares donde se construyen o por forasteros. Atenas y Venecia —afirma— son ejemplos de ciudades del primer caso, y que se constituyeron para que los dispersos habitantes de aquellas comarcas pudieran disfrutar de mayor seguridad ante los enemigos. En cambio las ciudades coloniales, tan abundantes en la época del helenismo, son típicamente fundadas por forasteros. Quizá haya sido Alejandría la más notable. Establecida por Alejandro a su paso por Egipto, fue gobernada durante 300 años, hasta Cleopatra, por la dinastía de los Tolomeos. Ciudad griega enclavada en la desembocadura del Nilo, en un Egipto sometido militar y económicamente, Alejandría es un ejemplo de esplendor casi exhibicionista y al mismo tiempo, de relevante irradiación cultural y espíritu festivo. “Cuando entré en ella por la puerta que llaman del Sol me hallé ante la hermosura incomparable de la ciudad”, narra uno de los protagonistas de la novela *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, añadiendo: “Quedaron deslumbrados mis ojos... La belleza de la ciudad competía con su extensión y el número de habitantes con su amplitud... la ciudad era mayor que un mundo y sus habitantes más numerosos que los de una nación”. Pero más allá de la capacidad de maravillarse arquitectónicamente, Alejandría fue sobre todo un hervidero humano, un espacio para la fiesta, el carnaval, el desfile, una plaza que la gente próspera del mundo griego y romano debía visitar para disfrutar de sus placeres y sus vicios.

Estrabón, que se maravilló como muchos ante los espectaculares espacios públicos de Roma, alaba a los romanos por su sentido funcional: “Si los griegos tienen fama por haber sido exitosos en la fundación de ciudades en todo lo que se refiere a belleza, fuerza en el emplazamiento, puertos y suelo productivo, los romanos fueron mejores en otros aspectos de los que los griegos se cuidaban poco, como la construcción de caminos y acueductos, y los alcantarillados que vaciaban la suciedad de la ciudad en el Tíber”.<sup>5</sup>

Barcelona heredó de sus grandes modelos mediterráneos el amor por el espacio público y la fiesta, la firmeza y consistencia del gobierno urbano, la vida cívica activa, y la permanente discusión y cuidado de los servicios. Fue inicialmente una colonia romana. Es esa la Barcelona esplendorosa (y siempre un poco provinciana) en que me tocó vivir, especialmente después del franquismo, ya en democracia, cuando la calle, la noche y lo festivo dejaron de estar bajo sospecha. Santiago fue también una ciudad fundada por unos cuantos forasteros en una amable comarca habitada entonces por unos ochenta mil naturales del lugar.<sup>6</sup> El enfrentamiento entre los forasteros y los naturales duró 300 años, y marcó una división profunda que hasta ahora no se repara. Uno de sus costos ha sido la dificultad de lo público: el desarrollo de lo público requiere de un mínimo de homogeneidad económica, cultural y social.

Estoy convencido de que el éxito y la apostura de las ciudades derivan no tanto de los recursos, que

también ayudan, sino sobre todo del modo como se vive la ciudadanía.<sup>7</sup> La ciudadanía es en Santiago un concepto retórico, alejado de la realidad, y además casi imposible de practicar: no hay dónde, no hay cómo, no hay con quién. Los santiaguinos no nos sentimos propietarios de los espacios públicos, ni consideramos que ser sus dueños nos vaya a traer mayor beneficio. Identificamos lo público con lo mal administrado, con funcionarios perezosos o corruptos de pantalones color café y suéter gris. Nos han educado como miembros auténticos o no tan auténticos de la oligarquía<sup>8</sup> (cuyos vicios históricos han sido la soberbia y la hipocresía), o como súbditos, eso que llamaban antes el “pueblo” y ahora la “gente” (cuyos vicios históricos han sido el resentimiento y la fatalidad, quizá también el arribismo). De este corte social profundo, originado en el trauma de la fundación, proviene tal vez parte considerable de la imposibilidad orgánica de hacer ciudad.

No es difícil constatar que el gobierno urbano de Santiago no es, en rigor, gobierno. Las autoridades teóricamente responsables, esos alcaldes que tanto se esmeran por resolver “los problemas concretos de la gente”, no han aparecido para nada durante la crisis de transporte público de los últimos meses. Si no han estado allí, ni están tampoco presentes en los grandes temas transversales de la contaminación, de la seguridad, del crecimiento incontrolado o de la segmentación creciente entre barrios... ¿de qué sirven? Claramente, no son ellos quienes están a cargo. A lo más ejecutan modestas



labores de administración. Tampoco es relevante el intendente, que desde el punto de vista del gobierno urbano, no pasa de ser un modesto jefe policial.<sup>9</sup>

Pero Santiago no sólo sufre de un pasado histórico de fundación débil, de una división profunda entre dos grupos diversos y hostiles de pobladores, y de una incapacidad —o falta de voluntad— política para constituirse como asociación de ciudadanos.

También influye en su condición residual una permanente oscilación entre dos modelos de ciudad. El modelo de ciudad mediterránea —inclusivo, republicano, centrado en el espacio público— ha ejercido y ejerce tanto poder de seducción sobre los santiaguinos como el modelo anglosajón, más individualista, privatizado y con un fuerte cordón umbilical con la naturaleza. Ya aparece esta dualidad en la Europa clásica. “Es de sobra conocido que los pueblos germanos no habitan en ciudades; ni siquiera soportan que sus casas estén agrupadas. Dispersos y separados, viven donde les haya complacido una fuente, un campo o una arboleda”, leemos en *Germania*, de Tácito.

Se ha dicho que los anglosajones de nuestros días sencillamente carecen de ciudades en el sentido de la *civitas* latina o la *polis* griega. Lo que hay en Estados Unidos o Canadá son aglomeraciones humanas, conurbaciones, suburbios, pero no aquello de lo que hablaba Ortega y Gasset: “La urbe es, ante todo, esto: plazuela, ágora, lugar para la con-

versación, la disputa, la elocuencia, la política”.<sup>10</sup> Una ciudad sin plazas, carente de espacios públicos, es para la mentalidad mediterránea una no ciudad, una simple agregación de cosas carente de estructura, más parecida a Babilonia que a Roma. La ciudad que se planifica y aquella otra que simplemente ocurre son dos modelos antagónicos, y lo que hoy vivimos en el diseño urbano o en la concepción política de nuestras ciudades es fruto de ese combate ciego.

Un pequeño libro de Richard Rogers, muy bonito por lo demás, me transporta de nuevo a las ciudades europeas. Rogers, aunque anglosajón y preocupado de los recursos naturales (una preocupación que hoy se ha hecho planetaria), recoge con fuerza la tradición urbana mediterránea: “Paseando por los grandes espacios públicos de Europa —la galería Vittorio Emanuele de Milán, las Ramblas de Barcelona, los parques de Londres o los barrios y plazas de tantas otras ciudades— me siento partícipe de la comunidad ciudadana. Los italianos tienen incluso una palabra que describe la disposición de hombres, mujeres y niños a relacionarse con el espacio público mientras rondan calles y plazas al atardecer: la *passeggiata*”.<sup>11</sup>

Santiago, en cambio, no invita a pasear. En esta ciudad de crecimiento feroz conviene más ir apertrechado en el propio vehículo. La “comunidad ciudadana” de que habla Rogers parece no existir. Lo que hay son guetos, barrios, culturas disímiles, picardía, desconfianzas, excitaciones. Lo que domina

es un grupo de elite que puebla dos o tres comunas, dejando el resto como periferia a sus espaldas: ese grupo de elite no cree en el espacio público, porque no considera posible que una misma diversión o un mismo paseo puedan contenerlos a ellos y a esos otros a quienes desprecian y temen. Su actitud es de fuga hacia adelante. Han dejado atrás los barrios de Santiago poniente para emigrar a Providencia o Las Condes, y desde ahí salen nuevamente rumbo a Vitacura o La Dehesa: lo que cuenta es no mezclarse con los arribistas que les pisan los talones. Esta política de apartheid soterrado se encarna en el legado de la dictadura: municipios segmentados, con espacios públicos de muy diversa categoría, y ojalá sin espacio público. Muchos autos y ojalá pocos peatones, más malls que parques, y un espíritu enervado, comercial, policial, distante de los demás. La privatización total —un delirio específicamente chileno— sería la garantía para no convivir nunca más con las mayorías indeseadas de la ciudad, con aquel grupo humano que en tiempo de Vicuña Mackenna habitaba la periferia, a la que el activo intendente<sup>12</sup> describía como “una inmensa cloaca de infección y de vicio, de crimen y de peste, un verdadero potrero de la muerte”. Aquello, según sus cálculos, era equivalente en número a “la ciudad ilustrada, opulenta, cristiana”.

La ciudad sostenible, argumenta Rogers, no debe zonificarse, sino compactarse. Si desde la casa se puede ir al trabajo o al colegio en bicicleta, y al cine caminando, se generan barrios activos, variados, bulliciosos, más seguros.



Las teorías de Rogers, y de otros tantos promotores de la ciudad sostenible, chocan con la vitalidad de lo que algunos llaman la “metaciudad” contemporánea: aquella fuerza oscura y proliferante de los malls, los supermercados, los aeropuertos, las autopistas urbanas, los condominios. En el Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada, un grupo de arquitectos encabezados por Manuel Gausa describe con simpatía esta ciudad no planificada, que se adapta de manera animal o vegetal a las solicitaciones dispersas, y que opera a través del mercado, una ciudad macdonalizada a la cual, todo hay que decirlo, le tengo yo también algo de aprecio. Me seducen su vitalidad de leopardo, su oportunismo, su candidez devoradora. Vagar por un mall buscando la magia de alguna marca, recorrer un supermercado para salir de allí empujando un carrito cromado lleno de envases de colores en bolsas plásticas, experimentar la delicia de un cajero automático echando billetes por la boca, son emociones primarias a las que no quisiera renunciar...

La ciudad aparece, afirma Manuel Gausa, “como un sistema elástico y vibrátil definido por relaciones de movimientos y acontecimientos, entrelazados y autónomos a la vez. Un sistema multifacético de redes de articulación y capas de información, de perfiles vagos, fluctuantes y variables”. Es la ciudad digital, la urbe arracimada, ese espacio de no lugares de que habla Marc Augé, aquella ciudad que según García Canclini

contiene varias ciudades, la apasionante cháchara visual de Rem Koolhaas.<sup>33</sup> No estamos ya ante un conjunto de edificios, sino que navegamos en un lugar de lugares, o una red de flujos. No son ya los rascacielos más o menos grandes o las plazas, sino las vías de circulación aquello que estructura el espacio urbano. Por encima del gobierno de la ciudad (inoperante en muchas urbes, inexistente en el caso de Santiago) y de los ciudadanos (pasivos, distraídos), se desenvuelven dramáticamente nuevos episodios de macro o micro urbanismo protagonizados por consorcios, empresas, agentes, lobbistas, capitales foráneos... La forma y el tono de las ciudades se han vuelto incontrolables.

Pienso a veces que Barcelona me acogería de nuevo, quizá, como ciudadano, aunque pese a los 14 años allí vividos mi historia profunda no está allá, y aquella ciudadanía sería para mí un envoltorio amable, pero no mío. Me imagino a Pedro de Valdivia fundando esta cosa, poblándola (era más bien eso, agregar gente, sumar población), y desentendiéndose de ella como nos hemos desentendido después todos. Santiago agrupa a la mitad del país y se llama “ciudad” sin serlo, aunque en el nombre hay ya dificultad. ¿Es una región? ¿Una ciudad? ¿Una comuna? Sigue siendo en rigor apenas una población, un conjunto heterogéneo y residual de espacios urbanos, una masa contaminada y segmentada de materia, energía y gente que se ve sacudida hoy por las vibraciones eréctiles de la globalización.

La crisis del transporte público ha servido para recordarnos que existe algo denominado transporte público, en lo que durante muchísimos años nadie pensó. La solución que se adivina quizá no responde ya al patrón de “una ciudad, dos clases sociales”, de tal manera que los pudientes circulen en sus automóviles particulares y el resto en alguna asquerosidad residual. La presión económica y social de los diversos grupos que componen la ciudad, el influjo de la globalización, el propio crecimiento del país, apuntan hacia servicios públicos de calidad, a sistemas homogéneos y no segregados, para todos. El metro está dejando de ser un transporte público de gente bien. El creciente parque de vehículos agobia las calles y bloquea también —los ricos también sufren— a los autos y jeeps de mayor precio.

No existen en este tema, ni en otros de relevancia, las herramientas administrativas o políticas para que la ciudad pueda fijarse un horizonte deseable y caminar hacia él. Sin un gobierno urbano fuerte y dinámico, sin espacios públicos de calidad, sin conversación ciudadana, esta ciudad seguirá navegando de cualquier manera, empujada por espasmos publicitarios, por presiones diversas, por bucles confusos.

Quizá uno de los temas más relevantes de lo que hoy discutimos como sociedad sean los espacios públicos. La gente, el pueblo, los ciudadanos (o como se llame aquello que somos) está requiriendo persistentemente espacios públicos de calidad.



**JUAN GUILLERMO TEJEDA** Licenciado en artes de la Universidad de Chile. Ha enseñado diseño en la Escola Massana y en la Escola Elisava, ambas de Barcelona; en la Universidad Diego Portales y en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, donde tiene jerarquía de profesor asociado. Profesionalmente ha colaborado como director artístico o productor de textos o imágenes en diversos proyectos de innovación: Pabellón de Chile en Expo Sevilla 92, hoteles Explora, Supermerc'art, revista *Diseño*, *The Clinic*, *El Pluralista*, *Artefactos*, de Nicanor Parra, etc. El 2000 ganó, junto a Marisol González, el Premio Altazor de Diseño. Premio al mejor ensayo 2002 del Fondo del Libro y la Lectura por "Allende, la señora Lucía y yo". En 2006, publicó en Editorial Paidós de Barcelona, su *Diccionario crítico del diseño*. Es director de la *Revista Chilena de Diseño* y del *Boletín Académico* de la Universidad de Chile.

*Bachelor of Art from the Universidad de Chile. He has taught design at Escola Massana and Escola Elisava, both in Barcelona; in Universidad Diego Portales, and in the Escuela de Diseño of Universidad de Chile, where he acts as an associate professor. He has worked professionally as art director or producer of texts or images for various innovative projects: the Chile stand at Expo Sevilla 92, Explora hotels, Supermerc'art, Diseño magazine, The Clinic, El Pluralista, Artefactos, for Nicanor Parra, etc. In 2000 he won the Altazor design prize with Marisol González; and in 2002 he won the best essay prize from the Fondo del Libro y la Lectura for "Allende, la señora Lucía y yo". In 2006 he published the Diccionario crítico del diseño with Barcelona publisher firm Editorial Paidós. He is director of the magazine Revista Chilena de Diseño and Boletín Académico of the Universidad de Chile.*

Después de las crueles batallas intestinas del allendismo-pinochetismo, el espacio público quedó como un tabú en nuestro país, y lleva así varias décadas, guardado en algún lugar del clóset. Y de allí debería salir. Durante décadas, lo público se ha concebido sólo como un subsidio caritativo para aquellos que no logran arreglárselas de manera privada, sea en educación, salud, pensiones, transporte, seguridad, ocio o cualquier otra dimensión de la existencia. Esta visión ideologizada y rígida está haciendo aguas. Se percibe con claridad una amplia demanda de calidad en lo público, porque esa calidad genera una instancia ciudadana de igualdad. Lo público no como propina, sino como creatividad social, como proyecto colectivo, como zona paralela a lo privado. Tratándose de bienes públicos, la calidad se transforma en equidad.

Mi ciudad, la de mis padres y mis abuelos, aparece hoy ante mi vista como una enormidad residual, como una instalación caótica, segmentada, descentrada y enteramente periférica. La mayoría de sus rincones son un castigo visual. Santiago es un organismo vivo con músculos de jaguar, corazón de gato, patas de perro y mirada triste. Habitamos una ciudad a medias, una ciudad tercermundista y sin gobierno que en lugar de crecer prolifera libremente, destruyéndose a sí misma a medida que se hace grande. Después de años de tener puesta la mirada en el país o en las regiones, quizá haya llegado la hora de preocuparnos un poco de Santiago. 180

#### ► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Según unos, a Valdivia, ya gordo por la edad, los mapuches lo habían hecho caminar un trecho para luego romperle la cabeza de un golpe de macana, abrirle el pecho y devorar entre los jefes presentes los trozos de su corazón sangriento; otros dicen que le habrían despellejado los brazos con conchas de almejas y después le cortaron la cabeza para pasearla en una pica. Sobre la precariedad de Santiago, ver: Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, *Historia general de Chile II. Los cesares perdidos*, Sudamericana, Santiago, 2004.
2. Sobre las fiestas urbanas del renacimiento y el barroco europeos, puede consultarse el volumen de Roy Strong *Arte y poder*, Alianza, Madrid, 1988, cuya sección de ilustraciones es sugerente. Ver también *Fiesta, poder y arquitectura*, de Antonio Bonet Correa, Akal, Madrid, 1990.
3. Véase el texto de Isabel Cruz de Amenábar *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1995, e *Historia del teatro en Chile*, de Eugenio Pereira Salas, Universidad de Chile, Santiago, 1974. En ambos casos puede uno vislumbrar un barroco santiaguino en clave modesta, escasamente documentado.
4. Orhan Pamuk, *Istanbul*, Vintage Books, Nueva York, 2006.
5. Sobre Alejandría, ver el cuarto capítulo de *Egiptomanía*, de F.J. Gómez E. y A. Pérez E., Alianza, Madrid, 2003, donde se citan textos clásicos poco convencionales y de interés. Los discursos sobre la primera década de Tito Livio pueden consultarse en: Nicolás Maquiavelo, *Obras políticas*, El Ateneo, Buenos Aires, 1957. De Estrabón confieso que tengo en mi biblioteca sólo los libros II y III de su *Geografía*, Editorial Gredos, Madrid. El V, del que he traducido sin mayor soltura la cita desde el inglés, puede consultarse en: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/5C.html>
6. Es el cálculo que hace Alonso de Ovalle, en el libro quinto de su *Historia relación del Reyno de Chile*, Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969.
7. Sobre ciudad y ciudadanía he seguido desde hace años los pasos del geógrafo y urbanista catalán Jordi Borja. En sus palabras: "La ciudadanía es un estatus; es decir, un reconocimiento social y jurídico por el cual una persona tiene derechos y deberes por su pertenencia a una comunidad, en general, de base territorial y cultural. Los 'ciudadanos' son iguales entre ellos, en la teoría no se puede distinguir entre ciudadanos de primera, de segunda, etc. En el mismo territorio, sometidos a las mismas leyes, todos deben de ser iguales. La ciudadanía acepta la diferencia, no

- la desigualdad. La ciudadanía se origina en las ciudades, caracterizadas por la densidad, la diversidad, el autogobierno, las normas no formales de convivencia, la obertura al exterior... Es decir, la ciudad es intercambio, comercio y cultura. No es solamente urbs, es decir, concentración física de personas y edificios. Es civitas, lugar del civismo, o participación en los quehaceres públicos. Es polis, lugar de política, de ejercicio de poder. Sin instituciones fuertes y representativas no hay ciudadanía".
8. Hobbes señala que el nombre varía según le guste o no a uno cada tipo de régimen político: lo que para sus detractores se llama oligarquía, es aristocracia para sus partidarios, tal como podemos hablar, según nos guste o no, de democracia o de anarquía, de monarquía o tiranía.
  9. Académicos de la Universidad Católica han propuesto algunas ideas –a nuestro juicio algo tímidas y desprovistas de temperatura política– para dotar a la ciudad de Santiago de un gobierno metropolitano, optando por la figura de un gobernador (Tomás Chuaqui H. y Patricio Valdivieso F.: "Una ciudad en busca de un gobierno: una propuesta para Santiago". *Revista Ciencias Políticas*, Santiago, 2004, vol. 24, N° 1, pp.104-127.
  10. Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid, 1997. Tácito, *Germania*, en *Biblioteca Básica Gredos N° 91*, Madrid, 2001. En el libro I de su *Historia* (Gredos, Madrid, 2000), Heródoto describe con admiración a Babilonia, y en sus *Vidas* (El Ateneo, Buenos Aires, 1952), Plutarco narra con brio la transformación de Atenas a manos de Pericles.
  11. Richard Rogers, *Ciudades para un mundo pequeño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
  12. Benjamin Vicuña Mackenna es, lejos, la única figura que parece haber tomado en toda nuestra historia un rol político de gobierno activo de la ciudad de Santiago. Su entusiasmo lo llevó a asumir finalmente de modo personal el resto final de la deuda contraída por la Intendencia al remodelar el cerro Santa Lucía. Más detalles en *Historia de Chile: (1541-1991): historia de una sociedad urbana*, de Armando de Ramón, Sudamericana, Santiago, 2000
  13. Véase: *Diccionario Metápolis arquitectura avanzada*, M. Gausa ed alt., Actar, Barcelona, 2001. Marc Augé, *Los no lugares*, Gedisa, Barcelona, 1993. Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos*, Eudeba, Buenos Aires, 1999. Rem Koolhaas, *Mutaciones*, Actar, Barcelona, 2000. La revista *Colors* ha editado varios números con material visual relevante sobre la vida urbana.

## | Alicia Villarreal

Profesora | *Professor*  
Escuela de Arte/Universidad del Desarrollo  
Escuela de Arte/ARCIS  
Santiago/Chile



**resumen\_** Musba es una obra que toma la forma de un museo sin arquitectura, sustentado en la idea de museo como zona de contacto e intercambio. Las acciones de Musba van construyendo en cada acción un espacio imaginario que proyecta las funciones básicas de un museo hacia un barrio, abriendo un espacio a la participación colectiva. Lo que se expone es el proceso que corresponde a la etapa de formación de una colección, estableciendo criterios de selección y clasificación de lo hallado durante un largo período de acopio (2005-2006), realizado en las proximidades de dos museos de Santiago poniente: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSA) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Quinta Normal.

Musba recoge, desde la intimidad de los habitantes de un barrio, los objetos más preciados para hacer un registro fotográfico, inscribiendo imágenes y relatos en un archivo digital que será la primera señal de su colección y que hace referencia a la etapa fundacional del MSA.

La multiplicidad de miradas sobre la función de un museo se corresponde con la integración de los vecinos como copartícipes en el proceso de construcción de una memoria. Así también el dispositivo de exposición de esta colección intenta multiplicar los ejes de lecturas en un archivo abierto a otras posibles combinatorias. El flujo de una infinidad de detalles, que desfilan en las seis proyecciones, es el resultado de la sucesión animada de encuadres fotográficos. Allí cada fragmento se contamina aleatoriamente en la simultaneidad de las proyecciones, para hacer visible lo que Walter Benjamin llamaba “el inconsciente óptico”, dando lugar a un paisaje de la nostalgia.

**palabras claves\_** museo | colección | barrio | memoria | encuadre.

*“La memoria se moviliza en relación con lo que sucede: una sorpresa, que es capaz de transformar en ocasión. Solo se instala en el encuentro fortuito, en el lugar del otro”.*

Michel de Certeau

La génesis de este proyecto está ligada a uno de esos momentos en que una serie de circunstancias provocan la coincidencia de espacios con historias cruzadas, desfasadas en el tiempo. En el 2005, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile se trasladó temporalmente a un antiguo edificio en la Quinta Normal, mientras se restauraba la sede del parque Forestal, ubicándose transitoriamente a unas pocas cuadras del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, cuando este se encontraba ubicado en la calle Herrera. El Salvador Allende, a su vez, compartía el mismo edificio patrimonial con el Museo Pedagógico. Este hecho casual situó en la vecindad a tres museos, siendo el Salvador Allende el más emblemático. Se generó así una densidad institucional cultural muy distante de la realidad de los moradores de ese barrio, uno de los primeros en formarse al extenderse los límites de la trama urbana fundacional de la ciudad de Santiago. Esta situación encontró

plena resonancia en mi interés por experimentar nuevas formas de colección, que respondieran a una serie de interrogantes sobre el deseo, la pertenencia, el valor de una colección, las distancias y cercanías entre las colecciones públicas y privadas, la transferencia del valor simbólico y la invisibilidad de una de las colecciones más importantes de Chile.

Elaboré entonces un programa de trabajo que pudiese cruzar las fronteras de las instituciones y conectar, imaginariamente, al barrio con los museos. Esto mediante la invención de un museo sin arquitectura, sustentado en una idea de museo como zona de contacto e intercambio. Esta estructura hace referencia a la etapa fundacional del MSA, que inicia su labor invocando la pervivencia de una utopía, invitando directamente a los artistas a donar obras para la formación de un lugar participativo y comprometido. La operación

# MUSBA: museo de barrio

[MUSBA: NEIGHBORHOOD MUSEUM]



Musba. Instalación en el Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal (página 14 y 15).



Marcación con botones. Fábrica de calle Moneda con Herrera (2005).

**abstract\_** Musba is a work that takes the form of a museum without architecture, upheld on the idea of the museum as a zone of contact and exchange. Each of the actions of Musba construct an imaginary space that projects the basic functions of a museum towards a neighborhood, opening up a space to collective participation. What is exhibited is the process that corresponds to the stage of formation of a collection, setting selection and classification criteria of what is found during a long gathering period (2005-2006) carried out in the proximity of two museums in western Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSA) and Museo de Arte Contemporáneo (MAC) in Quinta Normal.

From the intimacy of the inhabitants of a neighborhood, Musba collects the most prized objects to make a photographic record, registering images and accounts in a digital archive that will be the first sample of the collection, making reference to the foundational stage of the MSA.

The multiplicity of views on the function of a museum corresponds to the integration of the neighbors as co-participants in the process to construct a memory. The exhibition device of this collection is also intended to multiply the axes of understanding in an archive that is open to other possible combinations. The flow of an infinity of details, presented up in six projections, is the result of an animated succession of photographic frames. There, each fragment is randomly contaminated in the simultaneousness of the projections, making visible what Walter Benjamin called “the optical unconscious” giving rise to a landscape of nostalgia.

**keywords\_** museum | collection | neighborhood | memory | frame.

de Musba, museo de barrio, desplaza la solicitud hacia los habitantes de los alrededores para recoger en la intimidad de sus hogares los objetos significativos, guardados y atesorados, registrándolos en su contexto, para luego formar con estos documentos su primera colección.

El signo de este museo lo constituía una estructura de papel plegable, que cumplía varias funciones: invitación a participar, dispositivo museal y sistema de fichaje, con el siguiente texto:

“Los invitamos a ubicar el dispensador que ustedes tienen en sus manos, en el lugar elegido, señalando aquellos objetos que ustedes consideran valiosos, dispuestos en el lugar preciso, instalando la posibilidad de ser registrados fotográficamente. Las imágenes pasarán a ser parte de Musba, museo de barrio, para formar junto a otras colecciones un espacio de memoria compartida”.

■\_ Durante el periodo de acopio fue necesario irrumpir en la normalidad, con una serie de performances destinadas a quebrar la unidad del espacio para instalar, en la calle, una situación distinta que permitiese a los vecinos entrar en el juego de este museo imaginario. La calle dejó de ser una zona de tránsito para convertirse en un lugar de entrada, un recibo, un portal móvil, la antesala de un posible hallazgo. Estos eventos consistían en precarias formas de inscribir la sigla Musba, utilizando elementos encontrados en el sector, con la idea de construir una situación, concepto trabajado por los situacionistas (“momento creado-organizado”)<sup>1</sup> para levantar un espacio de observación y conversación. A partir de ese contacto personal, se generaba la posibilidad de un segundo encuentro, una eventual cita en el domicilio. El desplazamiento por el barrio (un perímetro aproximado de cien manzanas ubicadas al oriente de Matucana, cuyo eje

central era la calle Compañía con Herrera) se haría entonces a través de dos tipos de recorridos: uno de “toma de contactos” y otro posterior de “entrevistas y registros”. En el transcurso de estas múltiples excursiones, el plano se fue desdibujando para dar paso a un mapa de testimonios que impregnaba las fachadas, los pasajes, modificando la lectura de sus calles, sumando capas de tiempos e historias de vida heterogéneas.

La experiencia del recorrido tenía un efecto distorsionador y a la vez multiplicador sobre la percepción del lugar, cambiando las coordenadas funcionales por escenarios de una vivencia. En cada cita, al interior de un domicilio, se entablaba una conversación sobre el valor de los objetos atesorados, al mismo tiempo que se realizaba un registro fotográfico digital alrededor de uno o dos elementos escogidos. Este girar sobre el objeto para encuadrarlo desde distintos ángulos tenía una



Marcación con cebollas. Almacén La Vega Chica, en calles Libertad y Compañía (2006).

correlación con el diseño general del proyecto: poner en perspectiva estos museos y rodear el asunto de la colección desde puntos de observación disímiles, encuadrando con detalle un fuera de campo, como si el exterior del sitio de interés, en este caso el barrio, pudiese reflejar en su máxima distancia el estado de las cosas al interior de los museos.

La etapa de recopilación se extendió desde mediados de 2005 hasta fines de 2006, lapso en que el proyecto tomó forma en la inestabilidad de la contingencia, adaptando sus estrategias para conservar en el cambio la pertinencia de sus objetivos. Se abrieron nuevas zonas de registro que ampliaban el límite de este museo imaginario, liviano, móvil, bordeando lo institucional sin más anclaje que una utopía; construir un espacio de conexión entre territorios separados por los mapas culturales, domiciliarios, institucionales,

públicos y privados, bajo la forma de un museo abierto a la circulación de memorias dispares, para crear allí nuevos posibles relatos, pasando por el ejercicio de hacer una colección.

III\_ A medida que los registros fotográficos y los breves textos de las conversaciones y los videos se incrementaban, esta acumulación (archivada por: datos del propietario; nombre y dirección; descripción del objeto; valor que le asigna; ubicación en el espacio) no constituía colección alguna en tanto no tomase forma en una articulación visual y narrativa que relacionara cada pieza, cada fragmento, en una estructura común.

El trabajo se concentró en la búsqueda de una matriz ordenadora que pudiese establecer criterios de selección de las singularidades de cada fragmento, donde no podría estar ausente la mirada del coleccionista como "curador", teniendo

en cuenta que toda clasificación presupone un relato, una mirada global, una comprensión y una lectura de la totalidad. Sin embargo, la diversidad de los sujetos entrevistados, la heterogeneidad de los objetos registrados y la información recopilada no permitían trazar el carácter de esta desigual recolección. Fue necesario centralizar todos los documentos y realizar una pre-selección que dejaba fuera aquellos que se confundían con meras antigüedades, mientras otros se duplicaban o bien tenían en primer lugar un valor religioso.

Más allá de los atributos específicos de los objetos recopilados, la matriz que aparece en primer plano es la reinscripción del objeto en tanto imagen fotográfica. En conclusión, esta colección no es real, sino solo el reflejo de un objeto retenido en una secuencia de encuadres que, a pesar de multiplicar sus puntos de vista, no es más que un documento



Marcación con sobrantes de cuero teñido. Suelería El Maestro, en la intersección de Martínez de Rosas y Chacabuco (2006).

extraído de su contexto, cumpliéndose en esta etapa el primer efecto de museo: el distanciamiento.

La narración debía agregar o compensar aquella falta; no obstante, el relato levanta una parte de ese contexto haciendo un nuevo ajuste. Entonces expongo la arbitrariedad del corte de lo extraído. Frente a una imposibilidad de catalogar la experiencia, aparece la ficción de un orden, tramada por el deseo de colección y la relación amorosa con el objeto reservado, ligada a una memoria fundante o patrimonial.

En el inicio de toda colección habría una pasión, una jugada, una apuesta, que aspira a dejar una memoria tangible, un testimonio material que acompaña al sujeto o a un colectivo llenando de sentido su presencia. Se mantendría esta condición fundacional mientras permanezca ese lazo vivo. El que recibe en cambio el objeto como legado,

lo guarda como patrimonio y lo conserva en memoria del otro.

El museo, asimismo, aleja las cosas de su centro amoroso, perdiéndose el contacto con la vida; allí se produce un enfriamiento y un distanciamiento que deja a las piezas de colección fuera de contexto. Según Déotte, “la paradoja del museo es esta: por un lado, puede muy bien satisfacer y llevar el arte a una más alta similitud, y por otro, puede proseguir indefinidamente el trabajo de extracción; es decir, la ruínificación o ruínancia”.

El dispositivo utilizado en la primera instalación de Musba, en el Museo de Arte Contemporáneo, durante marzo y abril de 2007 (espacio de Quinta Normal), combina el flujo de una documentación visual fraccionada en constante movimiento y la información organizada en fichas, bajo el aparente rigor de una clasificación que pone en juego

**ALICIA VILLARREAL** Licenciatura en arte de la Universidad Católica de Chile. Entre los años 1984-1987 realiza una práctica artística en l'École de Recherche Graphique, Bruselas, Bélgica, y en 1988 obtiene un diplomado en comunicación social, en la Universidad Católica de Louvain-la-Neuve, Bélgica. Desde 1981 ha participado en numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales destacándose la serie de obras de *La escuela imaginaria* 1999-2002. Ha recibido el apoyo de la Beca Guggenheim, Fundación Andes y Fondart. Actualmente desarrolla una nueva etapa del proyecto Musba, museo de barrio, con la participación de alumnos de la FAAD de la Universidad Diego Portales. Es profesora del taller de gráfica de la carrera de arte en la Universidad Arcis y realiza el taller de proyecto en la Universidad del Desarrollo.

*Bachelor of Art from Universidad Católica de Chile. Between 1984 and 1987 she practiced at l'École de Recherche Graphique, in Brussels, Belgium and in 1988 obtained a Diploma in Social Communication in the U.C. of Louvain-La-Neuve, Belgium. Since 1981 she has taken part in numerous exhibitions, both collective and individual, standing out in the series of works "La escuela imaginaria" in 1999-2002. She has received support from the Guggenheim Foundation, Fundación Andes and Fondart. She is currently developing a new stage of the Musba neighborhood museum project with the participation of students of the FAAD at Universidad Diego Portales. She is a professor of the Graphic Studio for the art degree at Universidad Arcis and carries out the project workshop at the Universidad del Desarrollo.*

parámetros de orden superficial con una categoría de sentido. Las seis proyecciones, divididas en tres duplas de registros, se suceden en una combinatoria azarosa, señalando coincidencias, producto de las filtraciones entre los relatos y las imágenes que se contaminan unas con otras. Las proyecciones de los objetos de colecciones públicas y privadas se confrontan y se traman en este aparecer y desaparecer de los objetos, como una forma de rehacer el recorrido por el barrio, dejando al espectador la posibilidad de armar su propia línea de lectura. La fragilidad de la colección del barrio reflejaría la condición del museo, a la vez que este elevaría los objetos y sus sencillas historias para transformarlas en piezas de museo. 180

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad. Texto sin firmar, "Teoría de los momentos y construcción de situaciones".

## | Luis “Tono” Rojas

Profesor | Professor  
Escuela de Diseño/Universidad Tecnológica Metropolitana  
Escuela de Diseño/Universidad Mayor  
Santiago/Chile



**resumen\_** “La ciudad como soporte” fue una frase que escuché hace muchos años, en el taller de diseño gráfico que impartía Waldo González, en la UTEM. Era el tema de un proyecto que tenía por objetivo entender el espacio urbano como el lugar donde ocurre nuestro trabajo como diseñadores. El ejercicio aparentemente intentaba prepararnos para un escenario futuro, donde tendríamos que inevitablemente intervenir la ciudad. En ese sentido, la frase entendía que el campo del diseñador gráfico era por definición el espacio público. Sin ciudad, en el sentido más amplio del término, no hay diseño. Nuestra actividad se encuentra íntimamente ligada al devenir del espacio urbano, y de hecho el nacimiento de la noción del diseño gráfico (o de comunicación, si lo prefieren) tiene que ver con el devenir de las grandes ciudades en la historia de la sociedad.

**palabras claves\_** ciudad | identidad | patrimonio | diseño.

Entender al diseñador de comunicación como un sujeto que imprime su marca sobre un espacio social y físico de manera calculada, razonable, planificada o –incluso– bella, supone considerar a aquel espacio como un ente pasivo, manejable y comprensible. Si se hace la operación inversa, y consideramos a la ciudad no sólo como continente, sino también como contenido –esto es, dotándola de la capacidad de entregar y no sólo “soportar” diseño–, se da un giro interesante, que posibilita aquello que hace una década ha aparecido en el diseño nacional: la emergencia de una recuperación y revaloración de manifestaciones gráficas presentes en la calle, que son posibles de dotar a la práctica del diseño de antecedentes antes no considerados en toda su magnitud. Aquí se inscriben, por ejemplo, los libros *Modesto Estupendo y Micros*,<sup>1</sup> y la investigación y exposición de gráfica de carretones populares de Pepa Fonca.<sup>2</sup> Asimismo se suma una gran cantidad de proyectos en aula de diferentes universidades que han aprovechado la gráfica popular-urbana para sus proyectos.<sup>3</sup>

Al comparar las ideas con que trabajábamos hace una década, me parece que se ha introducido en el discurso sobre el diseño una nueva idea, que pasó de entenderlo sólo como un interventor planificador del espacio público a ser considerado también como una disciplina contaminada de ciudad. Bajo esta idea, me gustaría sugerir dos campos de mirada que podrían entregar nuevas luces al diseño chileno actual. El primero dice relación con una segunda etapa del grafismo popular, esta vez mediatizado por la incorporación de la tecnología digital. Una gráfica popular “asistida”, por decirlo de alguna forma, que se presenta como una evolución respecto a la gráfica popular artesanal. El segundo campo tiene que ver con los registros materiales que dejó una época cruzada por el antiguo Estado de desarrollo “hacia adentro”, o aquello que denominaremos “lo fiscal”.

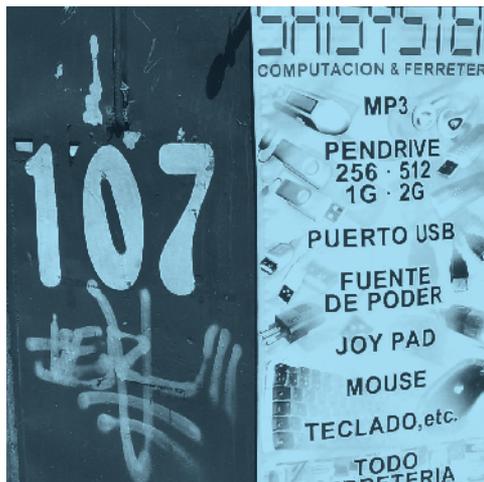
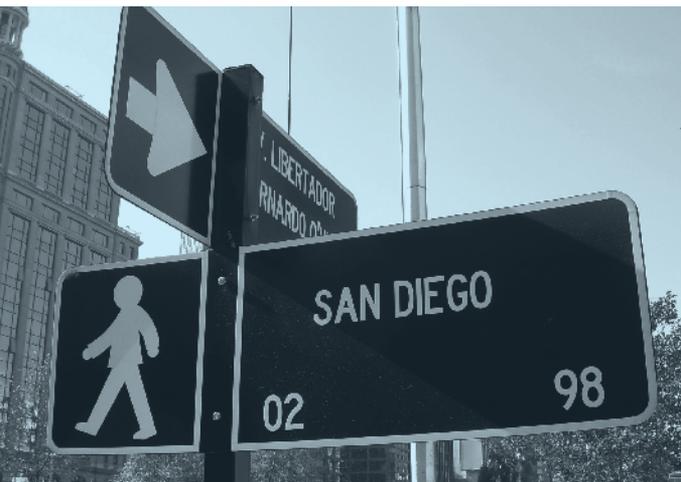
**GRÁFICA POPULAR ASISTIDA\_** Nos encontramos hoy en Santiago con el desarrollo incipiente de una gráfica popular de “segunda generación”. Si hasta hace unos años era todavía económico y eficiente el desarrollo de un cartelismo artesanal, ahora producto del desarrollo de los dispositivos gráficos digitales, resulta mucho más barato y rápido resolver estas piezas con un computador. Si paseamos por la calle San Diego, por ejemplo, hasta hace poco depositaria de una saludable cantidad de intervenciones de gráfica artesanal, podemos ver una importante cantidad de manifestaciones de gráfica popular, pero esta vez resueltas desde la aplicación de la tecnología digital. Así como hace algunos años fuimos capaces de comprender la belleza de un mundo rotulado por “no profesionales”, ahora debemos ser lo suficientemente lúcidos para darnos cuenta de que un nuevo caudal gráfico se está desarrollando. Miramos sin asombro las nuevas fachadas comerciales, enmarcadas por *backlight* de un diseño defectuoso, que abusa de los colores degradados y de las tipografías menos valoradas. Ahí la Comic Sans tienen su reino. Pendones plásticos campean por nuestra ciudad enarbolando la estética del Power Point y del Corel Draw. Pero ojo, que lo feo de hoy puede ser el patrimonio de mañana.

Lo más interesante, fuera de las soluciones de diseño específicas, es que las lógicas de la gráfica popular siguen operando aun cuando las herramientas hayan cambiado: la literalidad (si se venden completos, se muestra el completo; si se vende pollo, se muestra el pollo), el exceso (todas las marcas, todos los precios, todos los mensajes al mismo tiempo), la siutiquería, el *horror vacui*,<sup>4</sup> la baja resolución, la vibración cromática o la mimesis, son recursos que operaron en el pasado y que continúan vigentes. El realizar una comparación entre la gráfica popular artesanal y la digital, permite identificar las constantes que conforman

# DISEÑO GRÁFICO EN SANTIAGO: habla la ciudad

[GRAPHIC DESIGN IN SANTIAGO: THE CITY TALKS]





**LUIS "TONO" ROJAS** Diseñador con mención en comunicación visual de la Universidad Tecnológica Metropolitana. Se ha desempeñado como director de arte en la empresa Cé Diseña, en la que realizó diferentes trabajos en el área de la imagen corporativa y del diseño editorial. En 1999, funda junto a José Soto el proyecto *tipografia.cl*. Participó como docente en las dos versiones del diplomado en tipografía digital 2002 y 2003, dictado por el Departamento de Estudios Tipográficos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es socio del estudio Diseño Filete y profesor de las universidades Mayor y Tecnológica Metropolitana, en los cursos de taller y tipografía.

*Designer with minor in Visual Communication from the Universidad Tecnológica Metropolitana. He has worked as director of art in the company Cé Diseña, where he has carried out different projects in the area of corporate image and editorial design. In 1999 he started the project *tipografia.cl* along with José Soto. He participated as lecturer in the two versions of the diploma in digital typography in 2002 and 2003, offered by the Department of Typographical Studies of the Pontificia Universidad Católica de Chile. He is currently partner of the design studio Diseño Filete and professor at the universities Mayor and Tecnológica Metropolitana on the studio and typography courses.*

**abstract** “The city as support” was a phrase that I heard many years ago in the graphic design workshop given by Waldo González in the UTEM. It was the theme of a project intended to understand urban space as a place where our work as designers takes place. The exercise was apparently aimed at preparing us for a future scenario where we would inevitably have to act in the city. In that sense the phrase meant that the area of action of the graphic designer was by definition the public space. Without the city, in the broadest possible terms, there is no design. Our activity is intimately linked to the future of urban space and in fact, the birth of the notion of graphic design (or communication, if you so prefer) is related to the future of the great cities in the history of society.

**keywords** \_ city | identity | patrimony | design

esta manifestación, lo que colabora en el entendimiento de un mundo gráfico complejo, pero que está literalmente a la vuelta de la esquina.

**LO FISCAL** He planteado como segundo campo lo que he llamado “lo fiscal”. En términos simplistas, recojo en este concepto la manifestación material de un Estado que hace cuatro o cinco décadas tuvo una fuerte presencia en ámbitos importantes de la nación. El desarrollo económico endógeno demandó la incorporación del Estado en áreas muy importantes para la vida de las personas. Las grandes obras arquitectónicas, así como las pequeñas y domésticas soluciones urbanas, son elementos presentes en nuestras ciudades. Los trenes, las universidades, los hospitales, los asientos en lugares públicos, los cementerios, las alcantarillas, las veredas, las plazas, en su dimensión arquitectónica pero también gráfica, son depositarios de un estilo y un sentido que hoy se contradice con las tendencias dominantes. En un mundo donde el discurso neoliberal se esfuerza por denostar a lo público, “lo fiscal” puede ser un lugar de resistencia en el campo simbólico.

Una de las características de las manifestaciones fiscales es que tienen un fuerte sentido de inercia. Tienden a repetir sus modelos a lo largo de amplios espacios de tiempo una y otra vez con escasa capacidad de reformulación. El aspecto negativo de ello es su continua descontextualización, cierta jubilación anticipada, pasando rápido de moda. Sin embargo, es gracias a ello que se logran constituir como elementos de identidad y patrimonio para la comunidad. En su apuesta por la permanencia, más que por el cambio constante, “lo fiscal” se esfuerza por elaborar respuestas capaces de sobrevivir no sólo al paso del tiempo en el sentido del desgaste físico de los elementos (una tapa de alcantarilla debe resistir la corrosión de los años), sino también por ser capaces de sobrevivir a las

modas pasajeras (un billete no puede parecer de juguete, el logo de la biblioteca no puede ser tan cool). Si bien la inercia y la obligación de permanecer en el tiempo dota a los elementos fiscales de una tendencia conservadora, algo enemiga de la innovación; permite que en su diseño se incorporen elementos algo olvidados: tradición, elegancia, sencillez, vocación de permanencia.

Así como ahora somos capaces de valorar aspectos de la cultura popular de las décadas pasadas como referentes de identidad, otro tanto ocurre con los elementos asociados a lo público. Naturalmente que el Estado tiene zonas tenebrosas, pero hay un conjunto de elementos que nos hablan de cierta dignidad republicana. “¿Puede leerse la carencia de signos públicos y la proliferación de elementos privados de diseño como un debilitamiento del Estado republicano?”, pregunta la *Revista Chilena de Diseño*<sup>5</sup> al profesor español Félix Ovejero, a lo que él responde: “Para el republicanismo el valor supremo es la libertad, entendida como la no dominación (...). Ese reconocimiento necesita de ámbitos, materiales, símbolos, en los que los individuos se reconozcan en su condición de ciudadanos”.<sup>6</sup> Ahí aparecen entonces, algunos objetos (los billetes, los documentos oficiales, las papele-rías de los organismos estatales, los libros de las escuelas públicas, etc.), donde el diseño debe intervenir de una manera distinta a la que ha venido haciéndolo.

Lo que ha estado ocurriendo en Chile es que cuando los espacios de “lo fiscal” han sido ocupados por el diseño profesional, este aplica lo que está más acostumbrado a hacer dentro de su acción con el mundo privado, donde la novedad y el efecto aparecen como un valor. Se diseñan entonces emblemas de instituciones públicas como si fuesen grandes tiendas de descuentos, o cédulas de identidad como tarjetas de crédito, vaciando a

estos elementos de su riqueza conceptual, su poder simbólico y su carga política.

Esto no es culpa necesariamente de los diseñadores, pero las universidades tienen mucho que decir. Formados bajo los preceptos de la modernidad, pero trabajando en un mundo donde estos han dejado de ser aplicables, los diseñadores chilenos hemos perfeccionado la técnica del mimetismo a niveles de especialización, por lo que a cada nueva tendencia nos suscribimos sin más. Entrenados y valorados por un aparente dominio técnico, hemos desistido, por ejemplo, de la dimensión pedagógica del pensamiento visual.

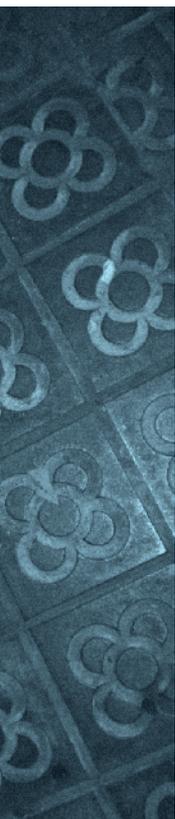
Estos campos que he esbozado, el de la gráfica popular asistida y el de “lo fiscal”, son por supuesto dos aspectos seleccionados arbitrariamente de los múltiples estímulos que la ciudad entrega y que podemos utilizar. La idea esencial es que ella nos habla y es interesante ponerle atención. **180**

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Manuel Córdova Manzor, *Micros, el final del recorrido*, Junta Editorial de las Comunas Unidas, Santiago de Chile, 2006.
2. Véase <http://www.carretones.cl>
3. Ver <http://www.tipografia.cl/blog/2006/08/07/taller-de-fuentes-digitales-utem/>
4. Expresión latina que significa literalmente “miedo al vacío”. Se emplea en el arte para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra con algún tipo de diseño o imagen. El término se asocia especialmente al crítico e investigador italiano Mario Praz.
5. *Revista de Diseño* N° 1, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Santiago, 2006.
6. *Ibid*, p. 12.

# EL PANOT, LA PIEL DE BARCELONA

[EL PANOT, BARCELONA'S SKIN]



**resumen\_** El suelo de la ciudad, especialmente aceras y plazas revestidas de pavimentos con inscripciones, signos y relieves, retratan en su diseño los rasgos de identidad urbana que distinguen una ciudad de otra, una calle de una plaza, un barrio o un paseo peatonal. Esta tarea de identificación y sello urbano lo resuelve el panot en el suelo de Barcelona. Se trata de un pavimento modular de 20 x 20 cms y 4 cms de espesor. El panot en su diseño y geometría va dejando grabada la historia de recorridos y caminatas, señalando con su forma sectores y barrios que reafirman su particular identidad urbana.

**palabras claves\_** pavimentos | módulo | identidad.

**abstract\_** The city's ground level, especially the paved sidewalks and streets covered with inscriptions, signs and reliefs reveal in their design the traits of urban identity that distinguish each city from the others, a street in a plaza, a neighborhood or a pedestrian walkway. El Panot resolves this task of identifying each urban individuality. It is a modular pavement of 20 by 20 cm that is 4 cm thick. El panot, in its design and geometry, records the history of routes and paths, showing with its shape the sectors and neighborhoods that reaffirm their particular urban identity.

**keywords\_** pavements | module | identity.

Una estrategia posible para la mejora de los espacios públicos es sencillamente su cualificación. Bastaría con otorgar cierta homogeneidad y calidad a las aceras para crear las condiciones para una circulación peatonal segura, fluida y tal vez característica.

La acera es la superficie más utilizada por los habitantes de una ciudad; sin embargo, pocas veces ponemos atención en sus texturas, relieves o formas.

También las materialidades, colores y texturas de la ciudad son las que muchas veces dan la noción de espacio y sus límites, y no solamente los volúmenes y vacíos. Ciertas tramas pueden otorgar regularidad, irregularidad, orden, estructura o sinuosidad. Una trama repetitiva genera continuidad, pero puede también convertirse en monotonía.

Muchas ciudades tienen algún pavimento característico; incluso se podría hacer el ejercicio de intentar reconocer una ciudad sólo con la imagen de sus aceras.

En Barcelona, actualmente hay más de cuatro millones de metros cuadrados pavimentados con el panot, elemento que ya se reconoce como diferenciador. Su forma cuadrada y modular se repite en gran parte de la ciudad, pero con la particularidad de que este módulo puede tener distintas figuras o diseños de relieve que presentan combinaciones de formas geométricas simples, según la calle o sector en que esté colocado.

De los diversos modelos, cinco son los que ocupan una mayor extensión en las aceras de Barcelona y que le otorgan una textura particular.

Por un lado, está la flor de cuatro pétalos, que conforma un tapiz original y único, y que se ha vuelto un símbolo de l' Eixample barcelonés.

Otro diseño habitual es el de los cuatro cuadrados o "pastilla de chocolate", que es el que se ha ocupado en los nuevos proyectos de urbanización.

Otro similar al anterior, pero con cuatro círculos, inscritos en cada cuadrado, también se encuentra en distintos sectores de la ciudad.

El de círculos concéntricos es uno de los más escasos, junto con el de dibujo romboidal rodeado de cuatro círculos.

Asimismo se encuentran letras en algunas pavimentaciones antiguas, indicando el nombre de una calle en ciertos lugares urbanos. Pero al parecer, en estos casos no se ha conseguido la reposición, pues sólo hay unas pocas muestras. Las dimensiones del panot con las letras son las mismas que cualquier otro de Barcelona.

Se ha creado recientemente un panot cuyo relieve cumple una función particular de accesibilidad urbana: la de señalar mediante ranuras lineales la dirección de los vados de peatones a las personas de movilidad reducida.

Las piezas de pavimento, de 20 por 20 centímetros, y un espesor de 4 centímetros, constituyen un hito en la urbanización barcelonesa, que supone la introducción del diseño industrial en la pavimentación urbana.

La idea de incorporar estas piezas fabricadas industrialmente surge al final del siglo XIX, momento en el cual se consigue una fuerte relación entre arte e industria, que requería la colaboración de dibujantes, artistas e industriales. Sus formas regulares favorecen su recambio y mantenimiento, ya que son de un material muy resistente, fáciles de limpiar, y económico.

La historia de las aceras de Barcelona ha estado estrechamente ligada al crecimiento de la ciudad



**LORENA DUARTE** Diseñadora industrial, Universidad Católica de Valparaíso. Doctor<sup>o</sup> Universidad de Barcelona, España en espacio público y regeneración urbana. Curso de postgrado en ergonomía, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Primer lugar Concurso internacional de diseño para la habilitación interior de la Biblioteca de Santiago, 2005 (NAVE). Primer lugar, Concurso de diseño de mobiliario nueva infraestructura UDP, 2003 (NAVE). Primer lugar Concurso de diseño Masisa, Segunda Bienal de Diseño. Premio a la Creatividad Concurso Masisa IV Salón del Mueble. Beca Fundación Carolina 2003, diseño e innovación en España, Ministerio de Asuntos Exteriores, España. Actualmente es profesora del taller inicial, magister del paisaje a la infraestructura contemporáneos, UDP.

*Industrial designer trained at the Universidad Católica de Valparaíso. She has a doctorate from the Universidad de Barcelona in public spaces and urban renewal and has completed postgraduate research in ergonomics at the Universidad Nacional de Rosario in Argentina. She earned first place at the International Design Competition for her work on the interior of the Library of Santiago in 2005; first place at the Masisa II Biennial of Design; the Prize for Creativity at the Masisa IV Furniture Competition; the Fundación Carolina Fellowship in 2003 for Design and Innovation in Spain from the Spanish Ministry of Foreign Affairs. She is currently a professor of the basic workshop for the Master's of Landscape for Contemporary Infrastructures degree at the Universidad Diego Portales.*

y al desarrollo de ciertas tecnologías y nuevos materiales.

Desde la construcción de la Plaza de Cataluña y sus alrededores, rápidamente el nuevo ensanche proyectado por Cerdà se fue llenando de edificios. Durante años las calles estuvieron sin empedrar, sin aceras ni alumbrado; ni siquiera tenían nombre y eran identificadas por números. Esto daba un aire de provisionalidad e incierto futuro, hasta que, en 1893, el ingeniero García Faria construyó la red de cloacas del ensanche.

En 1906, el Ayuntamiento de Barcelona presentó un total de 18 modelos de panots, de los cuales sólo algunos perduran en su paisaje urbano.

En 1907, se realiza una subasta pública con el fin de adjudicar las obras de adoquinado de aceras de l'Eixample.

El origen del panot está ligado al descubrimiento del cemento Portland a mediados del siglo XIX en Inglaterra. Este material es un conglomerante hidráulico cuya principal propiedad es la de formar masas pétreas resistentes y duraderas cuando se mezcla con áridos y agua. El tiempo de endurecimiento de la mezcla permite dar forma a la piedra artificial resultante. Tres cualidades propiciaron el uso de este material en la superficie de la ciudad: moldeable, resistente, duradero.

La casa Escofet fue pionera en la utilización del panot hidráulico en aceras. Ya en 1896, en su álbum general, aparecieron por primera vez los panots de acera con formas cuadradas y simples. Pero no son estos los que más tarde homologará el Ayuntamiento de Barcelona. En su catálogo de 1916, Escofet muestra los cinco nuevos modelos según dibujos aprobados para las aceras de la ciudad. Se estandariza así la medida de la pieza de 20 por 20 centímetros, y los tipos de relieve que llevarán.

Técnicas como el vibrato basada en el terrazzo italiano, introducida en España a inicios de los años cincuenta, el uso de áridos y luego el de diversos componentes químicos, ha permitido a través del tiempo el desarrollo de una gran variedad de pavimentos que ahora se encuentran en las ciudades.

Durante varios años, apareció una mezcla desconcertante de baldosas distintas en Barcelona, pues hasta 1980, el Ayuntamiento no imponía ningún criterio común. Después se volvió a pensar las aceras de la ciudad de forma unitaria, estableciendo un estándar de material y de medida de las piezas.

Sin embargo, la reposición y manutención de todos los tipos de panot se convierte hoy en una tarea compleja. Actualmente se pueden encontrar dibujos diferentes en segmentos de acera en una misma calle.

Los diseños que ahora se producen son la flor de cuatro pétalos y la pastilla de chocolate. Se fabrican hasta tres mil metros cuadrados diarios de manera totalmente mecanizada.

Cuando se abre alguna calle, se escoge uno u otro en función del barrio. Por ejemplo, todas las aceras nuevas del distrito 22@ son de pastillas cuadradas. Aunque alguien propuso en su momento que se hiciera el símbolo @ grabado en cada panot. Una idea que hubiera caído en la literalidad y que claramente se sale de la concepción inicial de estas formas grabadas.

Si se trata de reparar una zona deteriorada, se intenta hacer con el mismo dibujo que había, pero no siempre se consigue. Sobre todo si no es ninguno de los dos modelos vigentes.

La tendencia nos lleva hacia la desaparición del resto de los diseños que el Ayuntamiento de Barcelona aprobó en 1906.

El panot es un elemento que se ha arraigado durante más de un siglo como uno de los símbolos de la ciudad y del modernismo. El dibujo del panot, especialmente la flor de cuatro pétalos, forma parte de aquellos elementos que buscan identificar la ciudad con un signo simple y reconocible. Lo podemos encontrar como pastilla de chocolate, como llavero, como ornamentación de alguna joya, en souvenirs, postales, o como ícono en algunos objetos o elementos urbanos. También como imagen o isotipo de entidades relacionadas con l'Eixample, o con el modernismo. O como elemento gráfico en publicaciones de la ciudad y boletines de las actividades de algún barrio, especialmente de l'Eixample.

Las rutas del modernismo, que Turismo de Barcelona abrió en 1995, usan un azulejo circular rojo con la flor del panot como muestra de este simbolismo.

Una forma y un dibujo, dotado de una simpleza que lo hace pregnante, adquieren un protagonismo y una valoración tal vez impensable para quienes lo proyectaron. Se trata de la generación de identidad con elementos repetitivos, presentes y actuantes, que constituyen la piel de una ciudad. Un objeto singular, o su reiteración en determinado espacio público, genera un arraigo en la memoria colectiva de los ciudadanos. Se constituye en símbolos de pertenencia, en elementos identificables y a la vez identificatorios.<sup>1</sup> La transformación de un elemento cotidiano o extraordinario en ícono que " nombra", favorece también la representatividad de ese entorno. 180

#### CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. En el documento "El concepto de identidad social urbana" (Valera-Pol, 1994), al referirse a las categorizaciones sociales en relación al espacio urbano, se mencionan dos elementos importantes que actúan a nivel simbólico para identificarnos con algún espacio. Además del nombre por el que se conoce el barrio, zona o ciudad, "determinados elementos del espacio urbano, percibidos como prototípicos facilitan una interacción social a nivel simbólico y permiten establecer los mecanismos de categorización y comparación que determinan la identidad social asociada a un entorno urbano".

# CINCO PREGUNTAS A JOSEPH KOSUTH

[FIVE QUESTIONS FOR JOSEPH KOSUTH]



Cuando tenía 20 años el artista norteamericano Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945) decidió transformar el sentido y la práctica del arte. En una de sus obras más representativas de ese periodo, *One and three chairs*, aparecía una silla real junto a una fotografía del mismo objeto, y una definición de la palabra silla sacada del diccionario. La propuesta consistía en demostrar la naturaleza discontinua y arbitraria que existe entre signos y objetos, entre la realidad y el lenguaje que denomina las cosas. Pero, especialmente importante, era convencer a la comunidad de artistas que, desde el momento en que Duchamp desestabilizó con su primer ready-made los fundamentos en que se venía sosteniendo el concepto de representación artística, ya no habría vuelta atrás.

A partir de lo que llamó movimiento de arte conceptual, Joseph Kosuth decidió enfrentar el sistema del arte como un campo de batalla ideológico. Había que construir, entonces, un aparato de autorreflexión del cual las obras y los textos del artista serían las dos caras de la misma estrategia. Imprescindibles son, en ese sentido, dos de sus textos programáticos: *El arte después de la filosofía* (1969) y *El artista como antropólogo* (1975). Es decir, había que crear un discurso y una práctica artística capaz de analizar y poner al descubierto el modo en que operan los significados, y al mismo tiempo, demostrar que estos son inseparables del concepto que una sociedad tiene acerca del arte.

Una de las cosas que me llamó la atención al conocer a Kosuth en su estudio de Roma, donde está radicado desde hace más de ocho años, fue su intensa personalidad, el énfasis de sus desplazamientos, de sus frases, observación que seguramente disgustaría a este estadounidense empeñado por décadas en hacer desaparecer la figura romántica y excéntrica del artista. A pesar de ser tajante e inamovible en sus posiciones, Kosuth logra cautivar a través de sus apasionadas aseveraciones; tal vez porque maneja de modo fino y preciso el arte de la elocuencia y la persuasión, dictado por un temperamento que los antiguos habrían llamado sanguíneo, y que contrasta sin duda con una obra donde predomina el ascetismo formal y el análisis lógico (por ejemplo, en su taller sólo se ve un gran número de cárdex, archivadores y asistentes sentados frente a computadores; las únicas imágenes pegadas en los muros son unas viñetas de Charlie Brown, y algunas frases célebres escritas en letras de neón).

Estos datos me hacen pensar en una extraña coincidencia: a pasos del estudio de Kosuth, ubicado en la isla Tiberina, se encuentra el Colegio Romano de los jesuitas, lugar donde el conceptista y principal exponente de la retórica italiana del siglo XVII, Emanuel Tesauro, había definido también el arte como un prisma, un caleidoscopio para observar la realidad y al acto de mirar, como un ejercicio que comprometía a todo el pensamiento.

En ese sentido, creo que la obra de Kosuth guarda una secreta relación con la antigua retórica y su cometido de hacer ver y comprender las cosas, de devolverle al público la responsabilidad de preguntarse acerca del significado y la función del arte.

CONSTANZA ACUÑA\_ Al observar algunas muestras de arte contemporáneo, se ve con frecuencia el uso de analogías para confrontar objetos y palabras, imágenes y textos. Sin embargo, también queda la sensación de que las ideas que motivaron el origen del arte conceptual a finales de los años sesenta se han desperfilado o transformado en algo parecido a un manierismo formal. ¿Qué relación de continuidad ve hoy con lo que usted ha llamado “arte conceptual”?

JOSEPH KOSUTH\_ La pregunta me hace sentir como Sísifo, porque durante 30 años pensé en la definición de ese término para evitar que fuera otra palabra de moda, ya que sentía que este movimiento, en el que había trabajado tan duro, era algo muy personal, pero que a la vez era visto en muchos sentidos en términos políticos y culturales. Sentí que podía perder su sentido si significaba algo que dijera lo obvio... He escrito mucho sobre esto y he formulado algunas distinciones. De hecho, mis primeras precisiones comenzaron con la primera exhibición de arte conceptual en un contexto institucional, realizado en Nueva York, en 1969, en un sitio llamado el New York Cultural Centre, que estaba en Columbus Circle.

“Sentía, porque estaba tratando de cambiar el arte, que era importante no tener ninguna otra identidad más que la de un artista, no tenía la poesía ni otra cosa particularmente concreta de las que en ese tiempo circulaban y con las que la gente estaba involucrada. Por lo tanto, tenía que diferenciarlo de aquello, tenía que asegurarme de no ser visto como un crítico, y ya que escribía sobre arte (mi arte), no debía ser entendido como un tipo de manifiesto. Sentía que el criticismo era totalmente modernista, y en cambio que lo que nosotros estábamos empezando a hacer era otra

When he was 20, the US artist Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945) decided to transform the sense and practice of art. In one of his most representative works during that period, *One and three chairs*, a real chair appeared next to a photo of the same object and a definition of the word “chair” taken from the dictionary. The proposal consisted of demonstrating the discontinuous and arbitrary nature that exists among signs and objects, between the reality and the language that defines things. However, what was especially important was to convince the art community that, since the time that Duchamp destabilized the fundamentals on which the concept of artistic representation was based with his first ready-made, there would be no way back.



*Starting from what he called the conceptual art movement, Joseph Kosuth decided to face the art system as an ideological battlefield. Therefore, there was a need to build an apparatus of self reflection of which works and texts by an artist would be two sides of the same strategy. In this sense, two of his programmatic texts are crucial: *Art after Philosophy* (1969) and *Artist as Anthropologist* (1975). That is to say, there was a need to create discourse and an artistic practice capable of analyzing and uncovering the mode in which meanings operate, and at the same time, demonstrating that these are inseparable from the concept that a society has about art.*

*One of the things that drew my attention when I met Kosuth in his Rome studio, where he has been based for more than eight years, was his intense personality, the emphasis of his movements, of his phrases; an observation that would certainly disgust this American who has tried to dispel the romantic and eccentric notion of the artist for decades. Despite being uncompromising and immovable in his stances, Kosuth manages to captivate with his passionate assertions; possibly because he is a fine and precise exponent of the art of eloquence and persuasion, dictated by a temperament that in the past would have been called sanguine, and which definitely contrasts with a work where formal asceticism and logical analysis abound (for example, in his studio one can only see a large number of files, filing cabinets and assistants sitting in front of computer screens; where the only images on the walls are a few Charlie Brown cartoons and certain famous phrases written in neon letters).*

*These things make me think of a strange coincidence. Just a short distance from Kosuth's studio, located on the Tiber Island, is the Rome Jesuits College, where Emanuele Tesauro, conceptualist and prime exponent of Italian 17th century rhetoric, had also defined art as a prism, a kaleidoscope, to observe reality, and the act of looking as an exercise that compromised all thinking.*

*In this respect, I think that Kosuth's work has a secret relationship with the old rhetoric and its purpose of making one see and comprehend, of returning to the public the responsibility of questioning itself about the meaning and function of art.*

**CONSTANZA ACUÑA\_** *Observing certain examples of contemporary art, one often sees the use of analogies to confront objects and word, images and text. However, there is also the sensation that the ideas that motivated the origin of conceptual art at the end of the sixties have changed or transformed into something resembling formal Manierism. What kind of continuity so you see now with what you've called “conceptual art”?*

**JOSEPH KOSUTH\_** *The question makes me feel like Sisyphus, because for 30 years I thought about the definition of that term to avoid it becoming another fashionable word, as I felt that this movement, on which I'd worked so hard, was something very personal, but at the same time it was seen in many regards in political and cultural terms. I felt that it could lose its significance if it meant something that stated the obvious ... I've written much about this and I've formulated certain distinctions. In fact, my first clarifications began with the first exhibition of conceptual art in an institutional context, held in New York in 1969 in a place called the New York Cultural Centre, which was in Columbus Circle.*

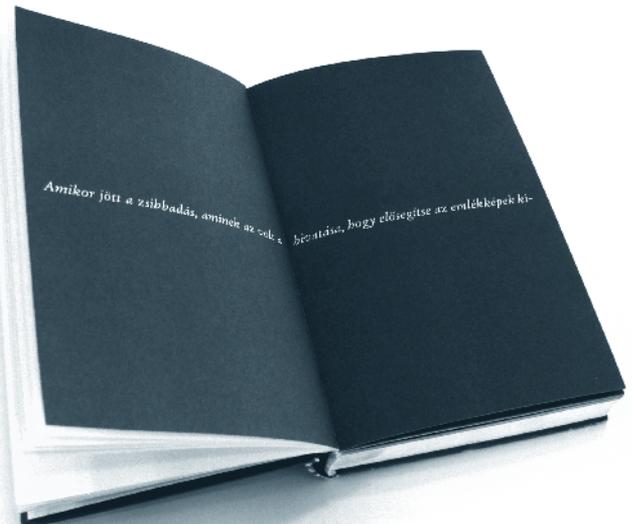
*“I felt, because I was trying to change art, that it was important to have no other identity other than that of an artist. I didn't have the poetry or any other particularly concrete thing that was circulating at the time and with which people were involved. Therefore, I had to differentiate it from that, I had to ensure that I wouldn't be seen as a critic, and as I was writing about art (my art), it shouldn't be understood as a type of manifesto. I felt that criticism was totally modernist, and on the other hand that what we were starting to do was something else. I recognized what I was doing as something that someone working with language would do and therefore, with the meaning.*

*I tried to mark these differences. At first I thought that this would be very evident and that I could establish it for once and for all. But, it didn't work! The movement itself first arose in New York around me and the people with whom I was related; a little later and in parallel, in Art Magazine.*

*“I think that this is the foundation of conceptual art. I realized that I was being an artist, and this was a legacy of an avant-garde comprehension of the practice of art, but being an artist meant that one had to ask oneself about the nature of art and that as the process of contemplation implied that the work couldn't be defined formally, it couldn't be defined a priori as painting or sculpture, which of course is what [something] is in so much art. That question was not a subject of examination in the case of these artistic forms. One had to find a new way of making art to formulate new questions: essentially it was not a matter of forms, but of meaning, of significance.*

*“Philosophically, what this did was to return the foundations of art to a pre modernist position, because in fact, in the history of art that precedes modernism, artists were involved in asking about the meaning, whether it was religious or linked to questions of life or death. Anyway, there was a very important historic basis for art — things which we now call art and that would never have been seen as such within that culture. Thus, in a certain way we returned to the roots of artistic practice that preceded the modernist experiment. At first the modernist experiment was in itself a question of the meaning of art itself, but towards the end it became ossified in formalism and died a natural death. If I and other artists had not appeared, it would have died a natural death anyway from my point of view. That was the origin.*

*“But, returning to your question, I think that I just had to fight alongside others under the name of “conceptual art”, which meant that 30 years later, young artists made conceptual art simply calling it “art”. That to me is the sign of success ... it also reflects all of the dangers.”*



cosa. Distinguí lo que yo hacía como lo de alguien que trabaja con el lenguaje y por lo tanto con el significado. Intenté marcar estas diferencias. Al principio creí que esto sería muy evidente y que lo podía establecer de una vez y para siempre. Pero ¡no funcionó! El movimiento en sí surgió primeramente en la ciudad de Nueva York en torno a mí y a la gente con la que yo estaba relacionado; un poco después y en paralelo, en *Art Magazine*.

“Pienso que esto es el fundamento del arte conceptual. Me di cuenta de que estaba siendo un artista —y esta era una herencia de una comprensión vanguardista de la práctica del arte—, pero ser un artista significaba que uno tenía que preguntarse por la naturaleza del arte, y este proceso de cuestionamiento implicaba que la obra no podía ser definida formalmente, no podía ser definida a priori como pintura o escultura, lo que por supuesto siempre dice lo que (algo) es en tanto arte. Esa cuestión no era materia de interrogantes en el caso de estas formas artísticas, uno debía encontrar una nueva manera de hacer arte para formular nuevas preguntas: esencialmente no era ya una cuestión de formas, sino de sentido, de significación.

“Filosóficamente, lo que esto hizo fue retornar los fundamentos del arte a una posición premodernista, porque de hecho, en la historia del arte que precede al modernismo, los artistas estaban involucrados en la pregunta por el sentido, fuera este religioso o vinculado con las interrogantes de la vida y la muerte. En fin, había una base histórica muy importante para el arte, cosas que ahora llamamos arte y que nunca habían sido vistas como tal dentro de esa cultura. Es así como de cierta manera se volvió a las raíces de la práctica artística que precedieron al experimento modernista. El experimento modernista era en sí una cuestión de significado del arte en sí mismo al principio, pero hacia el final acabó osificándose en el formalismo y falleció de muerte natural. Si yo u otros artistas no hubiéramos surgido, de todas formas habría fallecido de muerte natural, desde mi punto de vista. Así fue el origen.

“Pero creo, volviendo a su pregunta, que simplemente tuve que luchar, junto a otros, por el arte conceptual bajo el nombre de ‘arte conceptual’, lo que permitió que 30 años más tarde los artistas jóvenes hicieran arte conceptual llamándolo simplemente ‘arte’. Eso para mí es la señal del éxito... también refleja todos los peligros”.

CA\_ ¿Me podría contar por qué el lenguaje escrito se ha transformado en el material más recurrente de su trabajo?

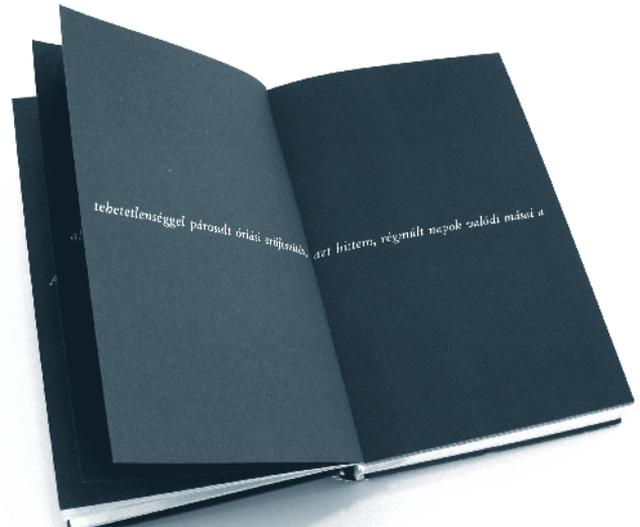
K\_ Para ser absolutamente preciso: sí, por supuesto trabajo con el lenguaje. Pero inmediatamente después de decir esto debería agregar también siempre establezco esto en las entrevistas, incluso desde hace décadas que poseo mi contexto material, por los elementos que construyen mi obra. Tengo una dimensión consistente, que implica el que exista un aspecto de contingencia y ese aspecto que vincula —por lo que suelo decir que trabajo con la relación entre las relaciones— pienso que fue una admirable manera de expresar brevemente cuál es la forma en que trabajo; esto es, de hecho, una cualidad del lenguaje. Es que las relaciones lingüísticas son inherentes a la obra; así, también trabajo con fotografías, con dibujos animados, todo tipo de elementos. Pero incluso cuando trabajo con estos elementos, su relación es esencialmente lingüística, ya que el lenguaje las expande más que usando simplemente palabras. Por eso hago la distinción entre lo que me gustaría decir es “verdadero” suena un poco como Savonarola: arte conceptual en oposición al arte conceptual estilístico.

“Siempre me ha gustado mostrar la diferencia entre Pollock y De Kooning, pues si falsificas un Pollock parece un Pollock falso, pero si falsificas un De Kooning, ¡parece una gran pintura! Esta diferencia lo dice todo acerca de que el lenguaje era aquello que yo comprendí: que cada objeto flota en un mar de palabras, que nuestras percepciones están mucho más organizadas por lo que tenemos en nuestra mente, en nuestro cerebro, cuando hacemos próximo el acto de percepción. Hay una

relación entre el lenguaje y el mundo, y las herramientas lingüísticas que desarrollamos son, aún más, una clase de herramientas. Si la gente vive en el mar crea botes, si vive en los Alpes crea herramientas para escalar montañas, y éstas son herramientas de subsistencia, pero algo mucho más dialéctico ocurre con el lenguaje, porque mientras asimilas el lenguaje estás asimilando a la vez una descripción del mundo, estás siendo culturizado. Así es que estas cosas tienden a afectar a cada uno de alguna manera.

“Lo anterior significaba que si el lenguaje era parte inherente de la experiencia artística, ¿no era mejor tratar con él en forma crítica, abiertamente, que hacerlo acriticamente? Sentí que, en cierto modo, la única forma de dominar el lenguaje era utilizándolo, por lo que comencé a comprender que este material era increíblemente más flexible que ningún otro, que tenía cualidades que podían ser desmontadas. Por poner un buen ejemplo: la temprana obra de neón. Este material —si hablamos de usar un material en el arte— era muy bueno para mí, ya que se usaba en las señales, era parte de la cultura pop y no estaba asociado a un material del arte culto o refinado, pero a la vez podía ser desmontado por todas sus cualidades, creando tautologías.

“Por supuesto hablamos del neón, pero también estamos hablando del lenguaje en sí, de su flexibilidad, como he dicho acerca del uso lingüístico de los materiales. Si yo podía tomar de la cultura, en una variedad de modos, elementos de significado y usarlos como elementos para construir una obra, en tanto no fuese colocado en la posición de un diseñador que está comerciando nuevas formas y colores bonitos, podía emplear el ready-made como un modus operandi de trabajo y aun tener todo un universo de significados para jugar y construir con él, pues finalmente si estás trabajando con una palabra —esto también lo he repetido mucho: que todos los escritores trabajan con palabras que han sido usadas por otros—, yo sólo trabajo con oraciones y páginas y bibliotecas y libros creados por otros, pero evidentemente al



Joseph Kosuth: Zeno At The Edge Of The Known World. Imágenes de su libro (1993).

CA\_ ¿Could you tell me why written language has become the most common material for your work?

JK\_ To be absolutely precise, yes, of course I work with language, but immediately after saying that I must also add — I always state this in interviews, even decades ago — that I possess my material context by the elements that construct my work. I have a consistent dimension. That implies that there an aspect of contingency exists and the linking aspect — what I usually say is that I work with the relationship between relationships — I think that it was an admirable way of expressing briefly the way in which I work; that is, in fact, a quality of language. Linguistic relationships are inherent to the work; also work with photographs, with cartoons, all kinds of elements. But even when I work with these elements, their relationship is essentially linguistic, as language expands them more than using just words. That's why I make the distinction between what I like to sake is "true" — it sounds a little like Savonarola — conceptual art in opposition to stylistic conceptual art.

"I've always liked to show the difference between Pollock and De Kooning, because if you forge a Pollock it looks like a fake Pollock, but if you forge a De Kooning, it looks like a great painting! That difference says it all about how it was the language that I understood: that every object floats in a sea of words, that our perceptions are much more organized because of what we have in our mind, in our brain, when we carry out the act of perception. There is a relationship between language and the world, and the linguistic tools that we develop are even more so a class of tools. If the people living by the sea make boats, if those living in the Alps make tools to climb mountains, those are the tools of subsistence, but something much more dialectic happens with language, because while you assimilate language, you're also assimilating a description of the world, you're being culturized. In this way these things tend to affect everyone somehow.

"This meant that if language was an inherent part of the artistic experience, wasn't it better to

look at it in a critical way, openly, than to do it acritically? I felt that, in a certain way, the only way of dominating language was by using it, which is why I started to understand that this material was incredibly more flexible than any other, that it had qualities that could be dismantled. To give a good example, the early work in neon. This material — if we're talking about using a material in art — was very good for me, as it was used in signs, it was part of the pop culture and wasn't associated with cultured or refined art, but at the same time could be dismantled into all its qualities, creating tautologies.

"Of course we're talking about neon, but we're also talking about language in itself, its flexibility, as I've said about the linguistic use of materials. If I can take from culture, in a variety of ways, elements of meaning and use them to construct a work, as long as I wasn't put in the position of a designer that was marketing new forms and pretty colors, I could use the ready-made as a modus operandi of work and still have a whole universe of meanings to play with and build with, because in the end, you're working with a word — I've also repeated this often: that all writers work with words that have been used by others — I only work with sentences and pages and libraries and books created by others, but evidently in the end I am the author, because I'm the one producing the meaning that didn't previously exist before that creative act."

CA\_ At first sight, the impression that one could obtain from your work is that of a production far from concepts such as beauty or emotion, ideas that the greater public generally would like to find in a work of art. What do you think of these categories and in what way do you confront these expectations?

JK\_ In one of my first interviews I was asked that question. I said: "Well, I leave the romanticism out of my work and I put it into my life where it belongs! But the interviewer was very attractive! [laughs]. I think that the best way of understanding

it is this: Any supporter of George Bush would be proud to own a cubist picture painted by Picasso. They could have it on the wall in their dining room and say "oh" or "ah" before its beauty. It would also be seen by members of the family, friends and relatives as a work of emotion and beauty with all of the qualities that are attributed to a masterpiece. Nevertheless, if one reads the literature from the cubist period and its first exhibitions, exactly the opposite happened to what happens now. One reads in Gertrude Stein's letters to her colleagues (in her memoirs) about the difficulty of making people take it seriously as art. "Everything is absorbed by culture and begins to have a resonance in history and memory, and that also educates us in the act of looking, and when I say looking, I mean thinking, the type of look that the whole brain is involved with, not just the eyes. This type of thing — in art that makes the difference — comes afterwards. When you start with this, you're committed in the act of entertainment and you're not making art that makes a difference. I think that we can have an aesthetic approximation to everything in the world — approximation essentially related to opinions — with our sensory experience of the world. Anything treated aesthetically, such as a dawn, is beautiful, but it does not constitute a work of art. However, from an aesthetic point of view everything can be considered and is possible. From my point of view, during and after modernism, there is no particular or real relationship — this is a kind of error of German philosophy — between aesthetics and art: they're separate categories. Nevertheless, popular culture and the kind of ideas that have a non-specialized audience with a degree of sophistication still confuse things."

CA\_ Part of that confusion between art and aesthetics has created a common area, according to which the type of art that you make would be incomprehensible, directed only at specialists, to a public within the artistic system.

JK\_ One of the consequences of modernity has been that something that was a totality was separated:



chair, n hence v; chaise (longue) and chay; (ex) cathedra, cathedral (adj and n), cathedraic; element -hedral, -hedron, q.v. sep.

1. Gr *hedra*, a seat (cf Gr *hezesthai*, to sit, and, ult, E *SIT*), combines with *kata*, down (cf the prefix *cata-*), to form *kathedra*, a backed, four-legged, often two-armed seat, whence L *cathedra*, LL bishop's chair, ML professor's chair, hence dignity, as in 'to speak *ex cathedra*', as from—or as if from—a professor's chair, hence with authority. L *cathedra* has LL-ML adj *cathedrālis*—see sep CATHEDRAL; and the secondary ML adj *cathe-drāticus*, whence E legal *cathedralic*.

final yo soy el autor, porque soy el que está produciendo el significado que no existía con anterioridad a ese acto creativo”.

**CA** A simple vista, la impresión que uno se podría hacer de su obra es la de una producción distante de conceptos como la belleza o la emoción, cuestiones que en general el gran público desearía encontrar en una obra de arte. ¿Qué le parecen estas categorías, y de qué modo se enfrenta a esas expectativas?

**K** En una de mis primeras entrevistas me hicieron esta pregunta. Yo dije: “Bueno, yo dejé el romanticismo fuera de mi obra y lo puse dentro de mi vida, ¡donde pertenece!”. ¡Pero la entrevistadora también era muy atractiva! (risas). Creo que la mejor forma de entenderlo es: cualquier adepto de George Bush estaría orgulloso de poseer un cuadro cubista pintado por Picasso. Podrían tenerlo en una pared del comedor y exclamar “¡oh!”, “¡ah!” ante su belleza. Sería visto también por los miembros de la familia, amigos y parientes como una obra de emoción y belleza con todas las cualidades que se le atribuyen a una obra maestra. Sin embargo, si uno lee la literatura del tiempo del cubismo y sus primeras exhibiciones, sucedía justamente lo contrario de lo que hoy ocurre; uno lee en las cartas de Gertrude Stein a sus colegas (en sus memorias), la dificultad de hacer que la gente lo tomara en serio como arte.

“Todo es absorbido por la cultura y comienza a tener la resonancia de la historia y de la memoria,

y eso también nos educa en el acto de mirar. Y al decir mirar quiero decir pensar, el tipo de mirada según la cual todo el cerebro está comprometido, no sólo los ojos. Esta clase de cosas —en el arte, eso hace la diferencia— viene después. Cuando tú empiezas con esto estás comprometido en el acto de la entretención y no estás haciendo un arte que haga la diferencia. Creo que podemos tener una aproximación estética a todo en el mundo —aproximación relacionada esencialmente a opiniones— con nuestra experiencia sensorial del mundo. Cualquier cosa tratada estéticamente, como un amanecer, es hermosa, pero no constituye una obra de arte. Pero desde un punto de vista estético todo puede ser considerado y posible. Desde mi punto de vista, durante y después del modernismo, no hay ninguna relación particular o real —esta es una clase de error de la filosofía alemana— entre la estética y el arte: son categorías separadas. Sin embargo, la cultura popular y la clase de ideas que tiene una audiencia no especializada con un grado de sofisticación aún confunden las cosas”.

**CA** Parte de esa confusión entre arte y estética ha instalado un lugar común según el cual el tipo de arte que usted hace sería incomprensible, dirigido sólo a especialistas, a un público que circula dentro del sistema artístico.

**K** Una de las consecuencias de la modernidad ha sido que algo que era una totalidad, fuera separado: arte y religión eran una sola cosa antes de la modernidad. Lo que sucedió con la modernidad

es que nuestra religión —desde un punto de vista antropológico— es la ciencia: nosotros no acudimos realmente a los monjes y al rabino para preguntarles por la naturaleza de la realidad; acudimos al fisiólogo o al médico familiar, al ingeniero, pues toda la red de la realidad, la red naturalizada, invisible y sin costuras, la construcción de la realidad, es científica. Desafortunadamente la ciencia no nos ayuda con los asuntos fundamentales del ser humano como la muerte —incluso la vida—, como la religión —es más bien una religión empobrecida en muchos sentidos—, y entonces para acompañar eso... tenemos esencialmente el arte. Así como la filosofía murió en la academia y devino básicamente en historicismo, la religión se convirtió en una suerte de club de campo donde uno puede hacer una llamada —me refiero al modelo de futuro que exporta América, conscientemente o no—, por lo que también el arte es visto de la manera que usted señala; es decir, como algo especializado, ajeno, un asunto elitista. Mientras tanto la construcción de museos está en temporada alta, las exhibiciones de arte contemporáneo crecen y crecen, porque el arte está en un camino en el que uno no puede especular en el sentido filosófico. Sin embargo, no podemos tratar por medio del arte cierto tipo de miradas interrogativas sin hacer afirmaciones al modo problemático de la filosofía tradicional; esto, por supuesto, después de Wittgenstein. Así es que para mí, el arte es ese quiebre de la actividad más primitiva. Es interesante que... yo dije —y siempre me avergoncé de ello—, pero al final de *Art for philosophy* dije algo acerca de que el arte respondía a la



art and religion were just one thing before modernity. What has happened with modernity is that our religion — from an anthropological point of view — is science: we don't really turn to monks or rabbis to ask about the nature of reality; we go to the physiologist or to the family doctor, the engineer, as the whole network of reality, the naturalized network, invisible and seamless, the construction of reality, is scientific. Unfortunately, science doesn't help us with the fundamental issues of the human being, such as death or even life like religion does. It is rather an impoverished religion in many respects, and so to accompany that... we essentially have art. So, as philosophy died in the academy and basically became historicism, so religion became a sort of country club where one can make a call — I refer to the model of the future that America exports, consciously or not, which is why art is also seen in the manner in which you say; that is, as something specialized, strange, an elitist issue. Meanwhile, the construction of museums is in high season, exhibitions of contemporary art grow and grow, because art is on a path on which one cannot speculate in the philosophical sense. However, we can't address certain types of interrogative looks though art without making assertions in the problematic way of traditional philosophy; this for example, after Wittgenstein. That's how to me, art is that breakdown of the most primitive activity. It's interesting that... I said, and I've always been ashamed of it, but at the end of *Art for philosophy* I said something about art responding to the demand for spiritual needs in a time when we essentially don't have religion or philosophy;

and there is a core of truth in my belief about why art is becoming more and more important, even being very specialized.

“The issue is that one sees activities like science financed with public funds, where there are enormous amounts of buildings in which scientists carry out their experiments, much bigger than art museums. The public doesn't understand the specialization of a physicist or a biochemist, or any of these other people, but doesn't feel offended by it. But when the artist carries out the same activity in building built for that — the museum — when they do their own experimentation, which is so specialized and so complex in many regards, the public does feel offended. Why? It's a political problem, because it comes from the mistake of German philosophy, in which art and aesthetics are put together, where of course, each sensory experiment is the same and just as valid as any other, and if you think that art is aesthetics, then it is offensive that someone tells you what art is, because in a certain way it is an attack on your right to sustain the perspective of your own subjectivity, that's how the confusion begins. In the meantime, the scientist doesn't have this problem.

“It's also interesting if you look at the role of the artist in other societies, where they always had an important function, as the artist was not merely an onerous interior decorator — as they are trying to create artists today that make expensive bowties to hang on sofas — but rather they had a very important role in society. And I think that one of

the most interesting things about this explosion of contemporary art, which also plays a great political role in society, is that the artist is more and more integrated and has a great role to play. Now, if they were just interior designers it wouldn't matter too much, but if they continue fighting for the significance and validity of their work, then it will be important. Because in our society, the world is organized by people with short-term goals; power is in the hands of people with short-term goals, businessmen want to see profits, politicians want to keep power and the big decisions are these goals: the short-term. By their nature they can only act like this. In the sense that you need members of society, as part of the thread and all of the texture of society, that have other points of view, they [the artists] have a different contribution to make and that makes society strong.”

CA\_ In that respect, could you explain the importance of the artist having a political vision?

JK\_ I'll begin with the comment that I made before about the texture of society and the whole question of society, because I believe that that in itself has an inherent political role. I think that those that are committed to culture are committed to the production of conscience, and that is essentially political. That's just to begin with. Art shows us the internal mechanisms of culture. We can't look directly at politics and see it, we need the prism of culture to really comprehend that is happening at political level and artists, to continue our analogy with science, in a certain respect, are researchers

A proposition, and hence in another sense a thought, can be the "expression" of belief, hope, expectation, etc.

demanda de las necesidades espirituales en un periodo en el cual no tenemos esencialmente religión o filosofía; y hay un núcleo de verdad en mi creencia de por qué el arte se vuelve más y más importante, aun siendo muy especializado.

“El asunto es que uno ve actividades como la ciencia, financiada con fondos públicos, donde existen enormes cantidades de edificios en los que los científicos hacen sus experimentos, mucho más grandes que los museos de arte. El público no entiende la especialización de un físico o de un bioquímico, o de ninguna de esa otra gente, pero no se siente ofendido por esto. Pero cuando el artista desarrolla la misma actividad en los edificios contruidos para ellos —el museo—, cuando hace su propia experimentación que es tan especializada y tan compleja en muchos sentidos, el público sí se ofende. ¿Por qué? Es un problema político, porque proviene del error de la filosofía alemana, en la cual se ponen juntos el arte y la estética, donde por supuesto cada experiencia sensorial es tan equivalente y válida como cualquier otra, y si piensas que arte es estética, entonces es ofensivo que alguien te diga qué es el arte, pues en cierto modo atenta contra tu derecho a sostener la perspectiva de tu propia subjetividad, así es como comienza la confusión. Mientras tanto el científico no sufre este problema.

“También es interesante si miras el rol del artista en otras sociedades, cómo tuvo siempre un papel importante, pues el artista no era sólo un oneroso decorador de interiores —como están tratando

de crear artistas hoy en que hacen corbatas caras para colgar sobre los sillones—, sino que de hecho tenían un rol muy importante en la sociedad. Y pienso que una de las cosas más interesantes de esta explosión de arte contemporáneo —lo que también juega un gran papel político en la sociedad— es que el artista se hace cada vez más integrado y tiene un gran rol que representar. Ahora si sólo son decoradores de interior no importaría demasiado, pero si prosiguen luchando por el significado y la validez de su trabajo, entonces importará. Porque en nuestra sociedad el mundo es organizado por gente con metas de corto plazo, el poder está en manos de gente con metas de corto plazo, los hombres de negocio quieren ver utilidades, los políticos quieren mantener el poder y las grandes decisiones son esas metas: el corto plazo; por su carácter ellos sólo pueden actuar así. De manera que necesitas miembros de la sociedad, como parte de los hilos y de toda la trama de la sociedad, que tengan otro punto de vista, y ellos (los artistas) tienen una contribución diferente que hacer, y eso hace fuerte a la sociedad”.

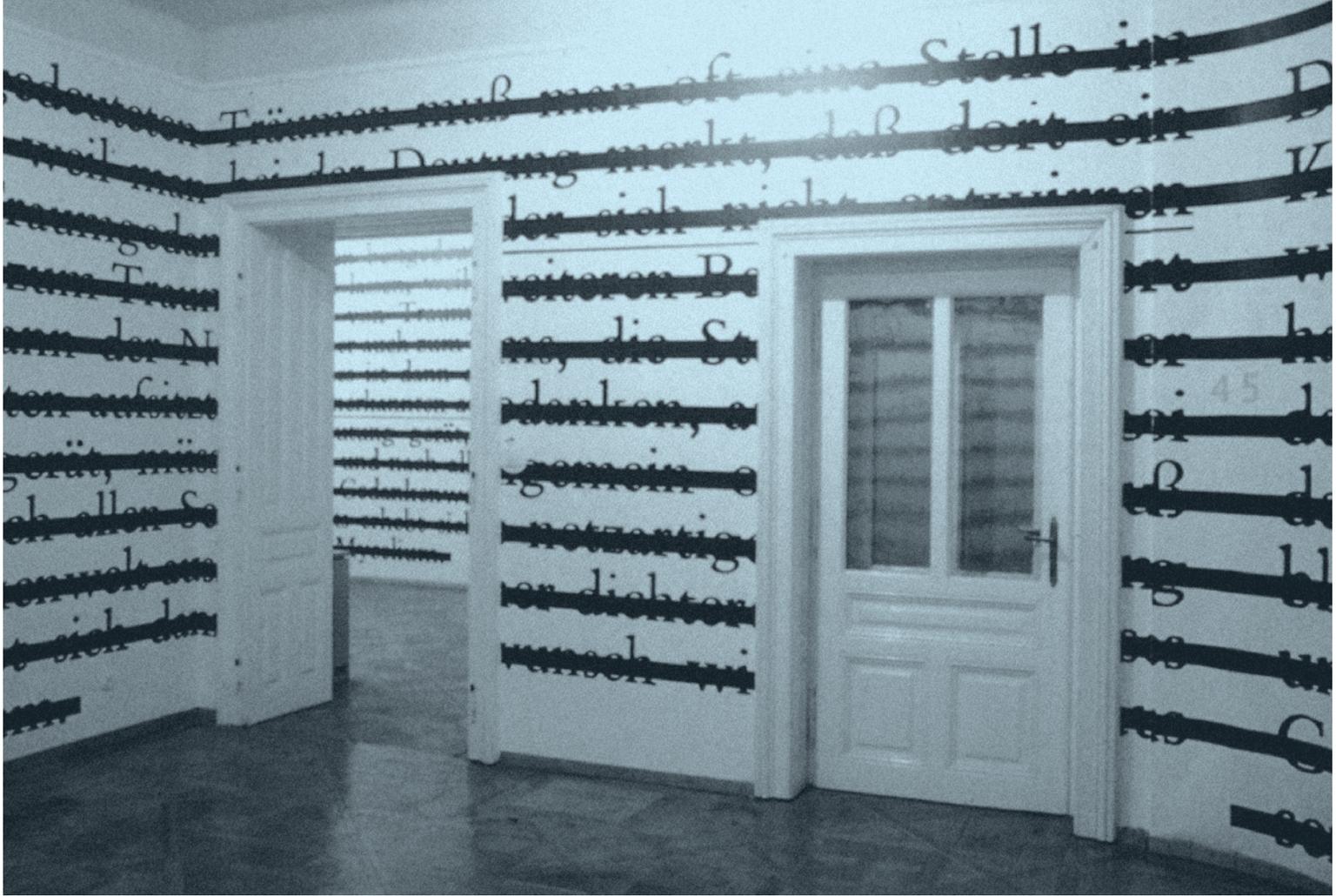
CA\_ ¿Podría explicar, en ese sentido, la importancia de que el artista tenga una visión política?

«\_ Comienzo con el comentario que hice antes acerca de la trama de la sociedad y toda la cuestión de la sociedad, pues creo que aquello tiene en sí mismo un rol político inherente. Pienso que quienes están comprometidos con la cultura están comprometidos con la producción de conciencia, y eso es esencialmente político. Eso sólo para

comenzar. El arte nos muestra los mecanismos internos de la cultura, no podemos mirar directamente la política y verla: necesitamos el prisma de la cultura para comprender realmente qué está sucediendo a nivel político. Y los artistas —para continuar nuestra analogía con la ciencia— son, en cierto sentido, investigadores haciendo obras de arte y poniéndolas en juego; el artista realmente descubre el andamiaje de los mecanismos culturales, hace visible cómo el significado es producido en la cultura.

“En un sentido este ha sido el proyecto de mi obra y en cierto nivel esa ha sido su misión política: el entendimiento de cómo el significado es producido en la cultura y de ese modo en la sociedad. El error, y el gran problema, es que hay artistas que piensan que el arte es una manera de traspasar un mensaje político, pues el arte colapsa cuando intentas usarlo como una clase de propaganda política; no es accidental que el arte del Tercer Reich y el arte de los socialismos reales fuesen tan similares.

“Para mí, la visión política está en las relaciones, es allí donde se produce la conciencia y el significado, y es allí donde entran las opiniones políticas. Esto es algo que me gusta decir porque a mí me marcó como algo claro y útil, y desde entonces lo he estado usando como una analogía: en la filosofía de las ciencias y la teoría de los modelos, hay modelos que son pruebas y hay modelos que son ilustraciones, y esa es la división aquí: arte y visiones políticas deben ser una prueba, no pueden ser una ilustración”.



*making works of art and y putting them at stake; the artist really discovers the scaffolding of cultural mechanisms; makes visible the how the meaning is produced in culture.*

*“In one sense this has been the project of my work and on a certain level it has been its political mission: the understanding of how the meaning is produced in culture and in that way, in culture. The error and the great problem, is that there are artists that think that art is a way of transferring a political message, because art collapses when you try to use it as a type of political propaganda; it's no accident that the art of the Third Reich and the art of the socialists was so similar.*

*“To me, the political vision is in the relationships; it's where the conscience and meaning is produced, and it's where political opinions come in. This is something that I like to say because it seemed to me to be something clear and useful, and since then I've been using this as an analogy: in the philosophy of the sciences and the theory of models, there are models that are tests and there are models that are illustrations, and that is the division here: art and political views should be a test. They can't be an illustration.” 180*

**CONSTANZA ACUÑA** Estudió teoría e historia del arte en la Universidad de Chile y realizó un doctorado en la Universidad de Bolonia, especializándose en arte barroco y pintura cuzqueña del siglo XVII. Actualmente es profesora de arte barroco latinoamericano en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos sobre cine y artes visuales en distintas revistas y catálogos especializados.

---

*Studied Theory and History of Art at the Universidad de Chile and completed her doctorate at the Universidad de Bolonia, specializing in baroque art and 17th century Cuzco-style painting. She is presently a professor of Latin American baroque art at the Arts Department of the Universidad de Chile and has published articles on film and visual arts in a variety of magazines and specialist journals.*

**JOSEPH KOSUTH** Artista estadounidense nacido en 1945, en Toledo, Ohio. En 1963, entra al Instituto de Arte de Cleveland y en 1965, se muda a Nueva York, donde asiste al School of Visual Art hasta 1967. Ese mismo año funda el Museo de Arte Normal en Nueva York. Pronto se convierte en un importante líder del arte conceptual. Formado básicamente como artista, también tiene estudios de filosofía y antropología. Su trayectoria y trabajo muestra afinidad con los métodos de investigación de los filósofos Ludwig Wittgenstein y Alfred Jules Ayer. Sus ideas están recogidas en el ensayo *Art after philosophy* (Studio International, 1969), en el cual cita a Duchamp y sus ready-made como verdaderos creadores de la revolución artística.

---

*This American artist was born in 1945 in Toledo, Ohio. In 1963, he began his studies at the Cleveland Institute of Art and in 1965 moved to New York. He attended the School of Visual Art until 1967, when he founded the Museum of Normal Art in New York. He soon became a key leader of the conceptual art movement. Trained primarily as an artist, he has also studied philosophy and anthropology. His trajectory and work reveal his fascination with the research methods of the philosophers Ludwig Wittgenstein and Alfred Jules Ayer. His ideas are collected in the essay *Art After Philosophy* (Studio International, 1969), in which he cited Duchamp and his ready made as true creators of the artistic revolution.*

## Mauricio Pezo

Arquitecto | Architect  
Universidad del Bío-bío  
Concepción/Chile



Pieza nueva

**resumen\_** Distinguir conflictos limítrofes no es sólo hacerse cargo de un problema físico. Una obra de arte, tanto como la institución que la valida, exige la admisión en un determinado espacio convenido. Cualquier obra de arte, por más figurativa y literal que sean sus motivos, dispone de un escenario mínimo de autonomía y abstracción. Es, a la vez, representación y presencia, suplantación subjetivada, un simulacro, que se legitima por su consecuencia con unas reglas del juego propias.

**palabras claves\_** arte público | concepción | límites | temporal | pieza nueva.

“El afuera es un lugar peculiar, tan paradójico como perverso. Paradójico en tanto sólo puede tener sentido, o tener un lugar, en referencia a aquello que no es y que nunca podrá ser (un adentro, un interior). Y perverso en tanto siempre se sitúa en relación a un adentro, sin confiar en la consistencia de dicho interior. El afuera es perverso en su amplitud, o en su rechazo a ser reprimido por la propia consistencia del interior”. Elizabeth Grosz, *Architecture from the outside*, 2001.

Hay dos obras que, por su calidad a la vez crítica y estructural, son recurrentes para nuestro estudio. Por un lado, la ciudad infinita de Archizoom (No-stop city, 1970): un interior riguroso rodeado por otros interiores rigurosos, el confinamiento de dominios privados y su repetición racional, paradigma socialdemócrata, modo de vida estandarizado, identidad anulada en su propia masividad. Por otro lado, una de las copias heliográficas de León Ferrari (Barrio, 1980), ya mecanizada en su factura (que suprime el original): desaparición de los dispositivos de control espacial, continuidad entre habitaciones a medio cerrar, proliferación de las diferencias, de la singularidad y de una anécdota casi teatral. Estructuras (en versión industrial y artesanal) que ponen en

crisis la distinción limítrofe del espacio arquitectónico (o al menos de su representación bidimensional). Una tercera referencia, un cuadro de De Chirico (*La vuelta de Ulises*, 1968), resume el conflicto limítrofe no sólo del espacio arquitectónico en cuanto soporte físico, sino del espacio conceptual que supone el círculo del arte. La obra da cuenta de dos posiciones contrapuestas. Por un lado, una leve silla blanca que enfrenta un cuadro colgado sobre el muro lateral de la habitación. Por el otro, un mullido sillón que enfrenta una ventana recortada en el centro del muro opuesto. Un encuadre de dos situaciones corporales, dos posturas. Cada una atraviesa la habitación para fijar la mirada contra un paisaje. Por un lado, el paisaje ficticio representado en la pintura; por el otro, el de la naturaleza tal cual es, sin marcos ni cristales.

**PIEZA NUEVA\_** Esta casa nunca fue de nadie. Cuando pertenecía a Ferrocarriles del Estado, se la asignaban al jefe de Señalizaciones para que viviera con su familia. La casa era propiedad legal de la empresa, pero propiedad privada e íntima de la familia. La usaban mientras duraba el cargo. Luego la empresa cerró y se vendieron parte de las propiedades a una empresa inmobiliaria. Una vez

# DENTRO Y FUERA\*

[INSIDE OUT]





Temporal

**abstract\_** Dealing with border conflicts is not just about taking charge of a physical problem. A work of art, like the institution that validates it, requires the admission of a certain agreed space. Any work of art, no matter how figurative and literal its motives, has a minimum situation of autonomy and abstraction. It is, at the same time, representation and presence, subjective replacement, a simulation, that legitimizes itself through its consequence with its own rules.

**keywords\_** public art | conception | limits | temporary | new piece.

aprobados los proyectos de recuperación del sector, se trazó un paseo peatonal que pasaría justo por el sitio que ocupaba la casa. La construcción debía ser expropiada y, por lo tanto, no podía ser vendida por la empresa. Teniendo en cuenta su inutilidad inmobiliaria, ya ni siquiera sería económicamente rentable demoler la construcción. La casa, borrada de los documentos oficiales, había quedado abandonada física y legalmente. Pero en esta evidente decadencia material, sus habitaciones seguían funcionando como hospedaje temporal para un grupo variable de cinco indigentes. Nuestra intervención no sería más que una manipulación de la superficie perimetral (sin siquiera cubrir el espesor del muro): una renovación ficticia que, dada la calidad abstracta y objetual que adquiriría la pieza, nos permitiría neutralizar su presencia para exponer la persistencia de su espacio contenido.

**TEMPORAL\_** Mediante un dispositivo corporal (traje de agua) que encarna una connotación espacial (intemperie), elaboramos un ejercicio de desplazamiento conceptual de una institución que alberga obras de arte (Pinacoteca de la Universidad de Concepción). La vestimenta de nylon amarillo supone una connotación social, de trabajo obrero,

de las recientes ayudas ante las emergencias invernales de la zona. Su multiplicación (al centenar) evoca estructuras militares uniformes, anonimato colectivo y popular. La coreografía contemplaba una serie de actos organizados en tres estaciones. El circuito comenzaba en la condición más exterior y extensa (la cuenca del río Biobío), con movimientos y agrupaciones que ocurrían dentro de un trazado rectangular dibujado sobre el suelo natural. Luego pasaba por gran parte del sistema de galerías comerciales del centro de la ciudad (que funcionan como dispositivos arquitectónicos de control climático), en una formación regular de 5 x 20 personas. El recorrido terminaba en el ambiente más encerrado y estanco (la sala histórica de la pinacoteca), donde se reiteraban los movimientos y agrupaciones de la estación inicial. De este modo, la indumentaria se disfuncionalizaba progresivamente, se volvía inútil. En su temporalidad, los impermeables (en cuanto materia sintética y visualmente violenta) quedaban enfrentados al realismo tradicional de los óleos sobre tela que colgaban de los muros. Doble inversión: primero, el de la sala simulada en un contexto geográfico; luego, el de las representaciones de un paisaje natural validadas por los muros de la institución. **180**

**MAURICIO PEZO\_** Obtiene el grado de magister en arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1998) y luego el de arquitecto de la Universidad del Biobío (1999). Ha sido profesor en las escuelas de Arquitectura de la UBB, UTALCA, UDLA y UNAB. Fue distinguido con el Premio Colegio de Arquitectos-UBB (Concepción, 1999) y con el Premio Promoción Joven del Colegio de Arquitectos de Chile (Santiago, 2006). Como socio del estudio Pezo Von Ellrichshausen Arquitectos ha obtenido diversas distinciones; entre otras, el Premio Obra de Joven Autor de la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura (Montevideo, 2006), el Premio Calidad Arquitectónica de la XV Bienal de Arquitectura de Chile (Santiago, 2006) y uno de los AR Awards for Emerging Architecture (Londres, 2005).

*Obtained a master's degree in architecture from the Pontificia Universidad Católica de Chile (1998) and then that of architect from the Universidad del Biobío (1999). He has been lecturer at the schools of architecture of the UBB, UtaLca, UDLA and UNAB. He was distinguished with the UBB College of Architects Award (Concepción, 1999) and the Young Promotion Award from the College of Architects of Chile (Santiago, 2006). As partner of the Pezo Von Ellrichshausen Arquitectos studio, he has obtained a variety of awards, including the Best Work of Architecture by a Young Author Award from the V Biennial Iberian-American Architecture Exhibition (Montevideo, 2006), the Architectural Quality Award from the XV Biennial Chilean Architecture Exhibition (Santiago, 2006) and one of the AR Awards for Emerging Architecture (London, 2005).*

\*Este texto se desprende de la investigación "Estructuras espaciales", Fondecyt N° 1070932. Elizabeth Grosz, Architecture from the outside, The MIT Press, Cambridge (Mass), 2001.

> FICHA TÉCNICA/TECHNICAL DATA

PIEZA NUEVA  
UBICACIÓN\_ AVENIDA NUEVA PRAT ESQUINA CHACABUCO, CONCEPCIÓN  
ARQUITECTOS\_ MAURICIO PEZO | SOFÍA VON ELLRICHSHAUSEN  
COLABORADORES\_ ANDRÉS MORENO | FRANCISCO BRETÓN | ERNESTO TORRIJOS | MARÍA PAZ PALMA  
PRESUPUESTO\_ 10 UF (US\$ 370)  
MATERIALES\_ 15 LITROS DE PINTURA ACRÍLICA BLANCA  
FECHA\_ 30 DE JULIO DE 2006  
FOTOGRAFÍA\_ ANA CROVETTO | MARÍA PAZ PALMA

TEMPORAL  
UBICACIÓN\_ PARQUE COSTANERA/PINACOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN/  
CONCEPCIÓN  
ARQUITECTOS\_ MAURICIO PEZO | SOFÍA VON ELLRICHSHAUSEN  
COLABORADORES\_ ANDRÉS MORENO | FRANCISCO BRETÓN | ERNESTO TORRIJOS | MARÍA PAZ PALMA  
PRESUPUESTO\_ 20 UF (US\$ 750)  
MATERIALES\_ 100 TRAJES DE NYLON AMARILLO  
FECHA\_ 30 DE SEPTIEMBRE DE 2006  
FOTOGRAFÍA\_ HAYLEEN GRAY | LUIS LAGOS | CELSOR CAMPOS | PAULA SEQUEL | PEDRO PINTO

## | Juan Manuel Peláez

Arquitecto | Architect  
Universidad Nacional de Colombia  
Medellín/Colombia

# PLAZA DE CISNEROS

[PLAZA DE CISNEROS]



**GUAYAQUIL\_** Históricamente Guayaquil ha sido uno de los sitios más importantes de la ciudad de Medellín. Fue el sector que por su cercanía con la estación del ferrocarril permitió consolidarse como el lugar donde llegaba y salía todo tipo de comercio. La actividad económica del intercambio de mercancías, la plaza de mercado, los cafés y la vida nocturna hicieron de este sector un lugar con mucho carácter urbano. A finales del siglo XIX se empezaron algunas obras importantes de arquitectura y por más de cincuenta años aparecieron edificios como el hotel Montería, la Campana, el Carré, el Vásquez, y pequeñas construcciones con elementos de la arquitectura art decó, casas más sencillas pero igualmente importantes como las que están sobre la calle Amador, hicieron de Guayaquil un lugar con más de cien años de historia.

La ciudad con el paso del tiempo se ha transformado y muchas de las actividades que allí se dieron han sido relegadas a otros sitios o, simplemente, han desaparecido. Por ello las personas fueron abandonando Guayaquil, pero algunos

edificios y comerciantes aún quedan sobreviviendo al paso de los años. Recuperar un sector tan importante para Medellín permite que la actividad del comercio que existe allí se consolide con más fuerza y parte de su infraestructura física se reutilice y se complemente con otras nuevas.

Un primer paso es recalificar el espacio público y generar una nueva apropiación de las actividades sociales y económicas.

**PLAZA DE CISNEROS, BIBLIOTECA, EDIFICIOS CARRÉ Y VÁSQUEZ\_** Iniciar un proceso de reactivación social y económica significa establecer nuevos usos complementarios a los existentes para generar un mayor número de personas que habiten el lugar, ya que las ciudades que integran a los diversos grupos sociales determinan una mejor calidad de vida.

El interés primordial del proyecto de la plaza de Cisneros es enmarcar una revitalización de Guayaquil. Este proceso debe ser continuo y combinado con programas cívicos, culturales y de apropiación



**GUAYAQUIL\_** Guayaquil has historically been one of the most important sites in the city of Medellín. It was the sector that, due to its proximity to the train station, was able to become the center of all kinds of commerce. The mercantile exchange of international activity, the market plaza, the cafés and the nightlife made this sector a place with much urban character. Towards the end of the 19th Century, a number of important architectural projects were begun and, during the next fifty years, buildings such as the Monteria Hotel, the Campana, the Carré, and the Vásquez were erected. Also during this period, smaller buildings containing art deco elements and simpler but equally important houses, such as those located on Calle Amador, made Guayaquil a place with more than 100 years of history.

As time passed, the city has transformed and many of the activities that once took place in Guayaquil have transferred to other parts of the city or have simply disappeared. As a result, people were abandoning Guayaquil—but some buildings

and merchants have survived through the years. Renewing a sector of such vital importance to Medellín would allow for the commerce that remains to rebuild with greater strength and for some of the physical infrastructure to be reused and also be complemented by new buildings.

The first step is to reclassify the public spaces and to generate a new appropriation of social and economic activities.

**PLAZA DE CISNEROS, LIBRARY, THE CARRÉ AND VÁSQUEZ BUILDINGS\_** Beginning a process of social and economic renewal means establishing new uses to complement existing uses in order to generate a greater number of people who occupy the space, because cities that are made up of diverse social groups have a higher quality of life.

The primordial interest of the Plaza de Cisneros project is to create a framework for the revitalization of Guayaquil. This process should be continuous and be combined with civic and cultural programs

and the appropriation of space, as well as the recuperation of the physical infrastructure.

The project currently encompasses 16,000 square meters covering public space and the Carré (Ministry of Education building) and the Vásquez (the Confama building which is being renovated) as well as the EPM Library. This first phase should continue with an urban structure that integrates the projects into other spaces of the area. The important thing is for these acts to stimulate a renewal and consolidate a true urban center that is habitable for all.

**PUBLIC SPACE\_** The design was developed focusing on spaces with platforms in the interior of the plaza (four spaces at each of the surface's extremities) that offer more intimate places for visitors and the possibility to recreate our mountains as well as to draw attention to the architecture of the Carré, Vásquez and other buildings on Calle Amador. There are also some furnishings for public use by street performers. The most open spaces of the plaza are intended for activities drawing large



del espacio, además de una recuperación de la estructura física.

Actualmente el proyecto es una intervención de 16.000 metros cuadrados que permiten combinar un espacio público con la utilización de los edificios Carré (Secretaría de Educación), el Vásquez (edificio de Confama que está en reconstrucción) y la Biblioteca de EPM. Esta primera intervención debe continuar con una estructura urbana que integre los proyectos a otros espacios del entorno. Lo importante es aprovechar estos hechos como un detonante que reactive y consolide un verdadero centro habitable para todos.

**EL ESPACIO PÚBLICO\_** El diseño se hizo pensando en espacios con plataformas en el interior de la plaza (cuatro recintos en cada extremo de la superficie), que brinden lugares más íntimos para el visitante y con la posibilidad para ver nuestras montañas. Además, para mostrar la arquitectura de los edificios Carré, Vásquez y las construcciones sobre la calle Amador. Existe un amoblamiento que está

en pequeños espectáculos callejeros. Los espacios más abiertos de la plaza son para actividades con mayor número de personas, como conciertos, y destacar la presencia del paisaje próximo a instalarse para que las personas puedan permanecer allí. En la noche las torres y la superficie se encienden para iluminar el sector.

Las 300 torres, de 22 metros de altura cada una, más los tres mil metros cuadrados sembrados de guaduales, son la construcción de una sombra para el espacio público. Con el paso de los años los guaduales pueden llegar a una altura promedio de 15 metros. Asimismo sobre el andén de San Juan hay sembrados 12 árboles caracolí que alcanzan una altura de 20 metros en 10 años. Los proyectos de espacio público se consolidan en el tiempo.

La administración tiene la responsabilidad de brindarle a la ciudad el buen uso de estos proyectos y crear programas sociales para promover toda clase de actividades.

> FICHA TÉCNICA/TECHNICAL DATA

LOCALIZACIÓN\_ MEDELLÍN/COLOMBIA  
AÑO DE CONSTRUCCIÓN\_ 2003/2005  
PROMOTOR\_ ALCALDÍA DE MEDELLÍN (SECRETARÍA DE OBRAS PÚBLICAS)  
ARQUITECTO\_ JUAN MANUEL PELÁEZ FREÍDEL  
ARTISTA\_ LUIS FERNANDO PELÁEZ (MEMBER OF THE ROYAL SOCIETY OF BRITISH SCULPTORS)

FASE 1/PHASE 1

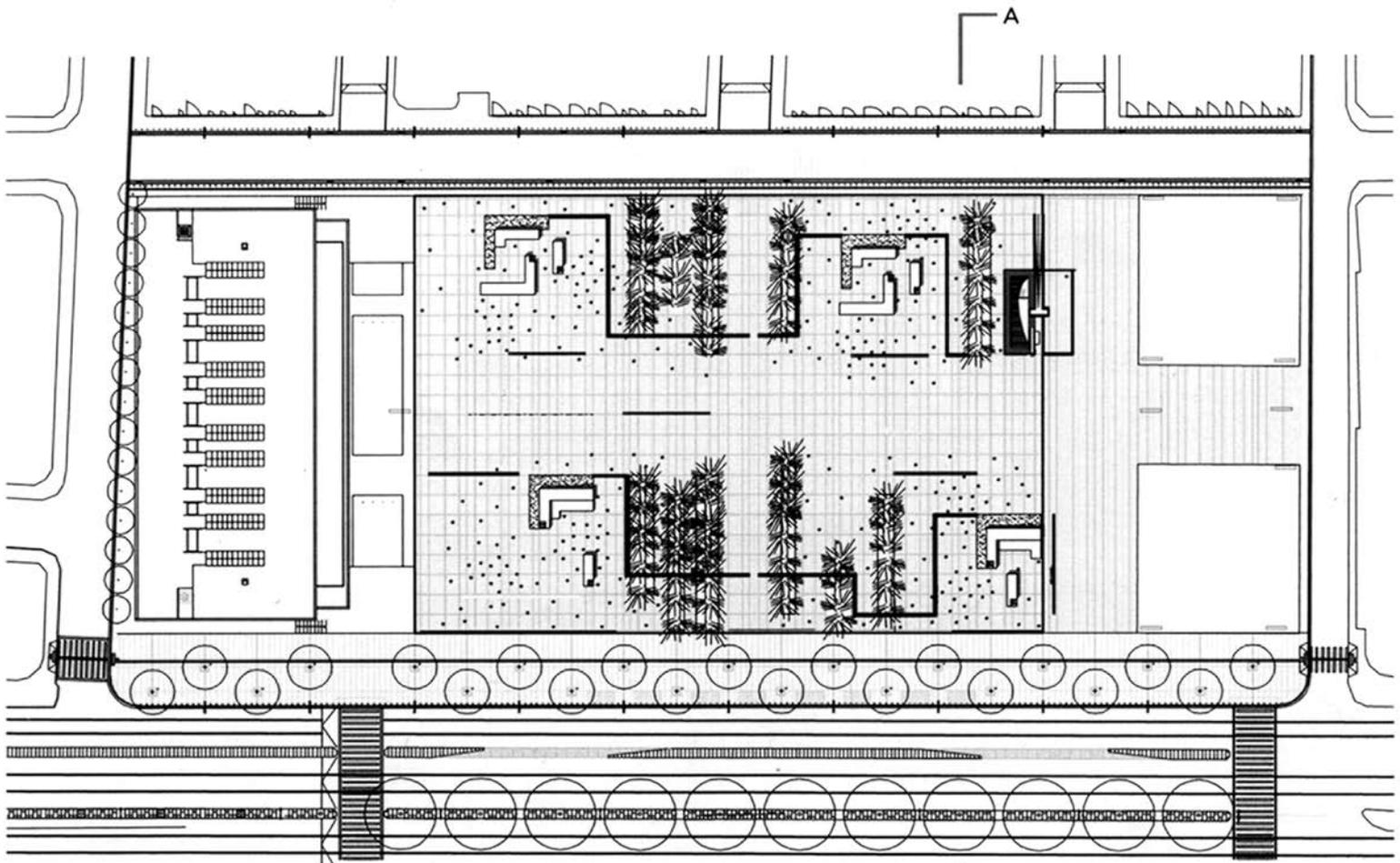
ARQUITECTO\_ RAFAEL VÉLEZ C.  
ARQUITECTO\_ JUAN ESTEBAN ARTEAGA  
ARQUITECTO\_ CARLOS PÉREZ  
ARQUITECTO\_ JUAN PABLO PEREA  
ESTUDIANTES UNIVERSIDAD JAVERIANA\_ INGRID BARRAGÁN | CARLOS ÁLVAREZ

FASE 2/PHASE 2

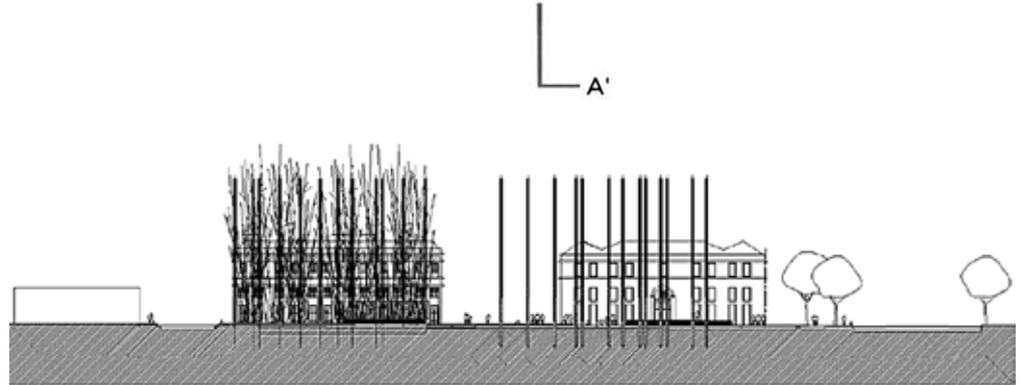
ARQUITECTA\_ MARIA ANDREA DÍAZ  
ARQUITECTO\_ LEONARDO BOHÓRQUEZ LARA  
ESTUDIANTE UNIVERSIDAD JAVERIANA\_ ALBA LUCIA CAMACHO

PAISAJISMO\_ MESA Y URIBE PAISAJISTAS

ASESOR ESTRUCTURAL\_ INGENIERO JAR INGENIERÍA | JAIME ARISTIZABAL  
DISEÑO DE ASOLEAMIENTO\_ ARQUITECTO JORGE HERNÁN SALAZAR |  
ARQUITECTO ALEXANDER GONZÁLEZ | ARQUITECTO ADER GARCÍA  
DISEÑO ELÉCTRICO\_ ILUMINACIÓN TORRES ISOLUX  
ILUMINACIÓN PISO\_ ROR INGENIEROS  
ÁREA\_ 16.000 M<sup>2</sup>  
NÚMERO DE TORRES\_ 300  
ALTURA\_ 22 M.



Planta de conjunto.



Sección transversal A-A'.

*crowds, such as concerts, and accentuate the nearby landscape by inviting people to stay there. At night, the towers and the surface are lit to illuminate the area.*

*The 300 towers, each of 22 meters in height, along with more than 3,000 square meters planted with trees provide shade for the public space. As time goes by, these trees will grow to as high as 15 meters. Also, over the San Juan road, there are 12 Grand Cashew trees, which will grow to 20 meters within 10 years. Public space projects take time to bloom. The administration is responsible for providing the city with the good handling of these projects and with creating social programs to promote a variety of activities. 180*

**JUAN MANUEL PELÁEZ** Nacido en Medellín, en 1969. Cursó estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia y obtuvo un máster en la Escuela Técnica de Arquitectura de Barcelona, en 1996. Su obra ha sido premiada en las bienales más importantes de Latinoamérica.

*Born in Medellín in 1969 and completed his architectural studies at the Universidad Nacional de Colombia. He later earned a master's degree at the Escuela Técnica de Arquitectura de Barcelona in 1996. He has received awards in the most important biennials of Latin America.*

**LUIS FERNANDO PELÁEZ** Nacido en Jericó, en 1945. Es escultor y dicta clases en la Universidad Nacional de Colombia. Desde el 2002 pertenece a la Royal Society of British Sculptors. Su trabajo ha estado presente en la XXV Bienal de Sao Paulo (2001) y en América Latina, de las vanguardias a fin de milenio, en Lisboa, en 1999.

*Born in Jerico in 1945. He is a sculptor and gives classes at the Universidad Nacional de Colombia. Since 2002, he has been a member of the Royal Society of British Sculptors. His works were featured at the XXV Biennial of Sao Paolo (2001) and in Latin America, as one of the vanguards of the new millennium, in Lisbon in 1999.*



# REMIX URBANO: una reflexión sobre la ciudad cotidiana

[URBAN REMIX: REFLECTING ON AN EVERYDAY CITY]

## ORIGEN Y DESTINO \_ Federico Sánchez

“Reunirse es la razón y el origen de la ciudad. En otras palabras la ciudad es el deseo del hombre de comunicarse”.<sup>1</sup> A partir de la cita de este gran arquitecto estadounidense, se nos hace inevitable caer en la cuenta de que la ciudad, como tal, es un fenómeno inherente al hombre: el ponerse ante otros y comunicarse. Sin ir más lejos, podríamos apresurarnos en afirmar ante esta reflexión, que la ciudad es una expresión, fundamentalmente, de diseño. Diseño en cuanto la disciplina que “designa”, tanto que podemos aventurarnos a nombrarla como “el arte de desplegar signos”. Más aún si esos signos nos hacen aparecer ante los otros y ante uno mismo; es decir, nos hacen “habitar”. Todo esto tiene por objetivo validar la pertinencia del diseño ante el hecho urbano. Nada menos que como “el encargado” de que la ciudad sea aquello que, como plantea Louis Kahn, “pretende ser”.

Debemos proponernos una nueva mirada, refrescante e innovadora de la ciudad; respecto de su pasado, nuestro presente y por qué no, de sus potenciales futuros. Subyace en esta operación una intención transversal y multidisciplinar. A modo de ejemplo, los coloquios de Darmstadt<sup>2</sup> no son otra cosa que aquella voluntad de buscar nuevas miradas respecto de un viejo problema: “el comunicarnos”. Es así como filósofos de la talla de Heidegger<sup>3</sup> u Ortega y Gasset son citados a proponer un modo de seguir adelante, construyendo la instancia para encontrarnos.

El método que usaremos para nuestro proyecto no es otro que el que propone la “experiencia urbana”: el vivir la ciudad; donde las cosas ocurren más allá de lo estrictamente predecible. Podemos planificar la ciudad; sin embargo, no podremos jamás determinar la magnitud de lo que, desde ella, naturalmente surge. Como si la ciudad fuese una gran licuadora de emociones, sensaciones, actitudes, acciones y tantas otras cosas. ¡Qué mejor manera de nombrarla entonces, que “remix urbano”!

1. Louis Kahn.

2. José Ortega y Gasset, “Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía”, en: *Otros ensayos sobre ciencia y filosofía; El mito del hombre allende la técnica* [Conferencia de Darmstadt]. Editorial Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, España (2002).

3. Martin Heidegger, “Ciencia y técnica”, en: *Construir, habitar, pensar*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile (1993).

El concepto de remix o remezcla parece ser otro producto de la sociedad contemporánea. Sin embargo, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿qué es realmente un remix?

La noción más frecuente que se tiene de remix habla de una pieza musical alternativa a una original. Una nueva versión que puede reconstruir el material original a partir del rescate de elementos reconocibles o que opta por generar una obra completamente nueva.

Comúnmente asociado al mundo de la música electrónica, el remix vivió su legitimación como un género más dentro de la música pop durante la década de los noventa. No obstante, el concepto de copy-paste característico del remix, ya había sido institucionalizado como una potente herramienta de experimentación y creación por los pioneros de la música electrónica durante la primera mitad del siglo XX. Pese a este origen experimental e innovador, hoy el remix ha perdido gran parte de su frescura, transformándose en un apartado más en las estanterías de discos y cayendo dentro de los lugares comunes más básicos de nuestra sociedad.

Pero, ¿qué ocurre cuando llevamos este concepto al campo del diseño? ¿Es posible generar nuevas lecturas sobre temas que parecen tan complejos y supuestamente estructurados como la ciudad? ¿Qué sucedería si cada uno de nosotros tuviera la posibilidad de reordenar o reconstruir Santiago de la manera que nos dé la regalada gana?

Remix urbano es una experiencia de diseño que plantea una reflexión transversal sobre la ciudad en que nos movemos diariamente. Un ejercicio que indaga de manera positiva en la visión y proyección de un Santiago construido a partir de retazos, de fragmentos de lo cotidiano, de historias que nacen en lo particular y que trascienden a lo universal.

Santiago es una ciudad compuesta de pedazos —¡una remezcla!— que se alimenta de lo local y lo global, una sumatoria de *layers* que contienen innumerables elementos tangibles e intangibles de distintas sociedades, culturas, épocas, economías, etc. Ahora, nos encontramos con una urbe dispersa, insólita, muchas veces dejada al azar, un tipo de ciudad que según Rem Koolhaas, se genera más por omisión que por intención y cuya

**ORIGIN AND DESTINATION\_** Federico Sánchez

“To meet each other is the reason and origin of the city. In other words, the city is the wish of men to communicate with each other”.<sup>1</sup> Based on the quote from this great American architect, it is inevitable that we realize that the city, as such, is a phenomenon inherent to man: meeting others and communicating together. In light of this reflection and without going any further, we could hasten to assert that the city is fundamentally an expression of design: design in terms of the discipline that ‘designates,’ so much so that we can dare to call it ‘the unfurling of signs’; even more so if those signs make us appear before others and before oneself; that is, they make us ‘inhabit’. All of this is aimed at validating the pertinence of design in light of urban fact. Nothing less than how ‘the person in charge’ of the city is who he is ‘trying to be’, as proposed by Louis Kahn.

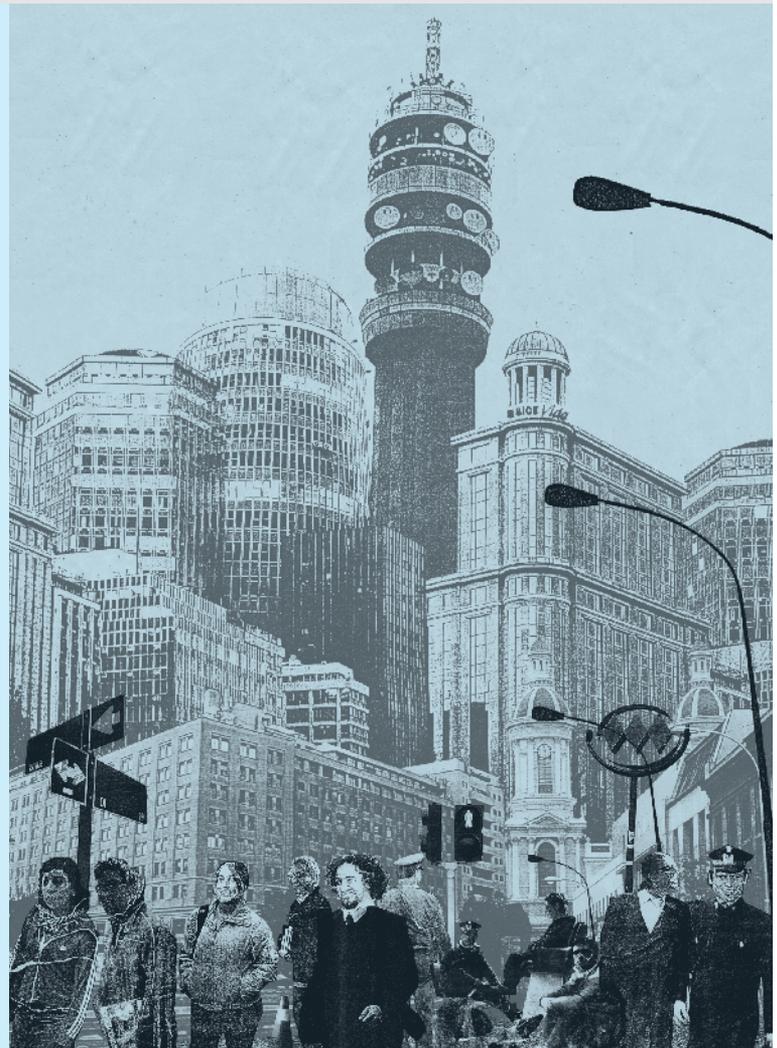
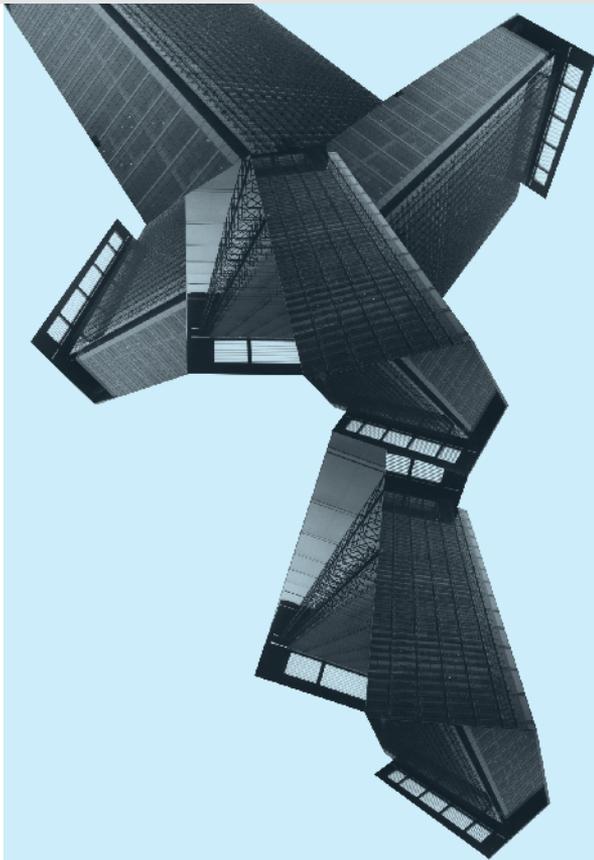
We should propose a new, refreshing and innovative look at the city regarding its past, our present and, why not, its future potential? This operation is based on a transversal and multidisciplinary intention. By way of example, the conferences of Darmstadt<sup>2</sup> are nothing else but the willingness to seek new views regarding an old problem: “communicating with each other.” It is thus that philosophies from the studio of Heidegger<sup>3</sup> or Ortega y Gasset are cited to propose a way of progressing, constructing the manner of meeting each other.

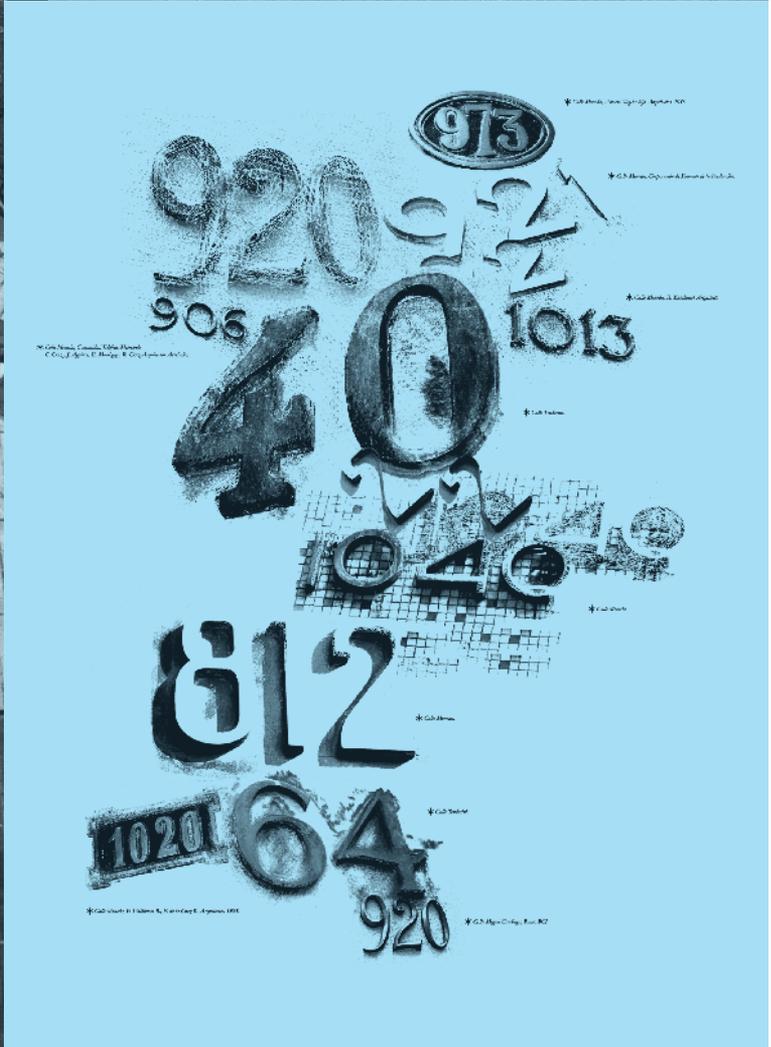
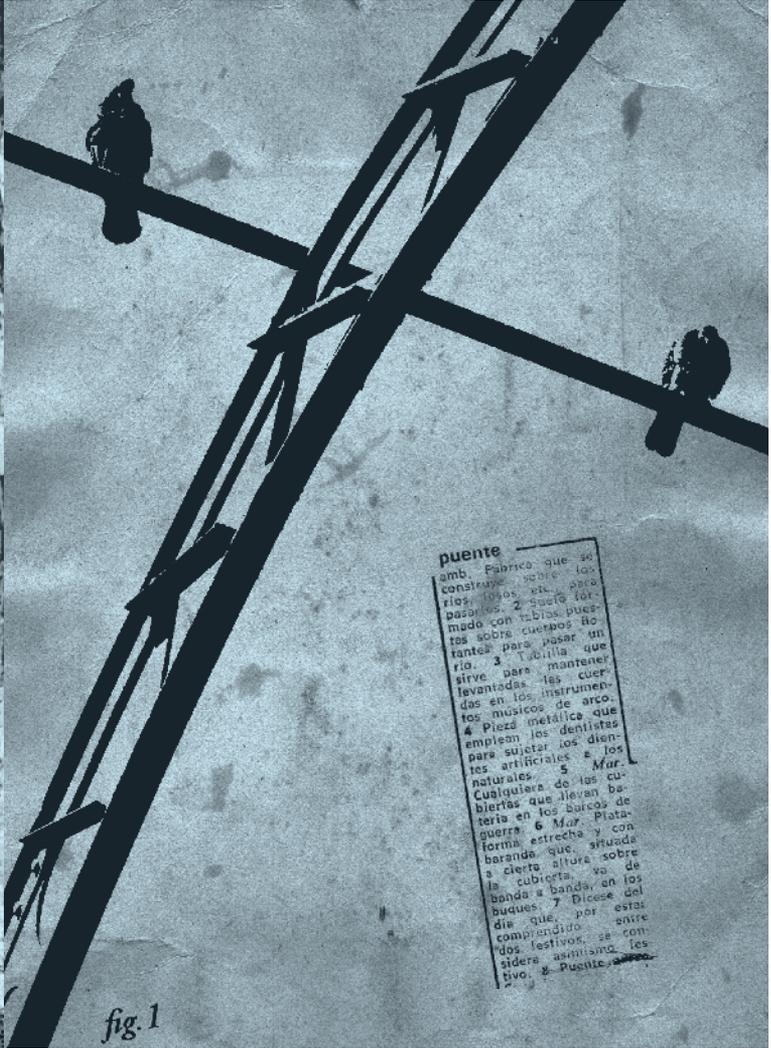
The method that we will use for our project is none other than that proposing the “urban experience”: living in the city, where things happen that are not strictly predictable. We can plan the city, but we will never be able to determine the magnitude of what comes naturally from this, as if the city were a giant mixer of emotions, sensations, attitudes, actions and so many other things. What better way of naming it then, than Urban Remix!

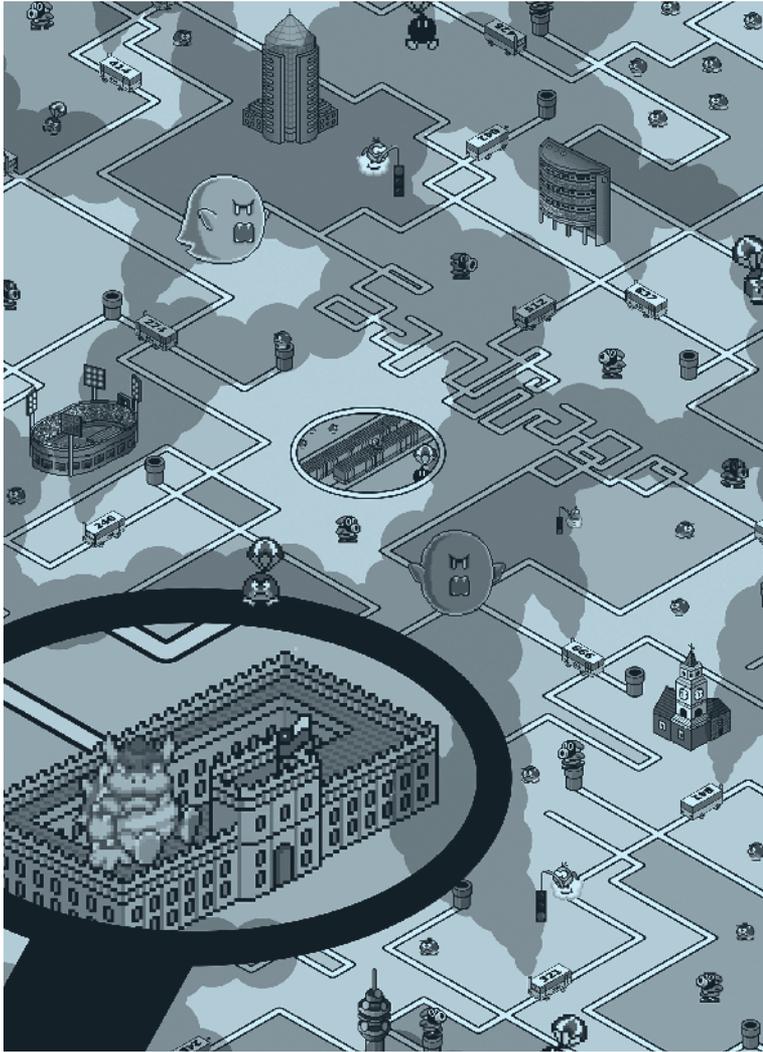
1. Louis Kahn.

2. José Ortega y Gasset, “Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía”, in: *Otros ensayos sobre ciencia y filosofía; El mito del hombre allende la técnica* [Darmstadt Conference]. Editorial Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, España (2002).

3. Martin Heidegger, “Ciencia y técnica”, in: *Construir, habitar, pensar*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile (1993).







**Remix urbano.** El proyecto se plantea como una experiencia en múltiples formatos, impresos y audiovisuales. Piezas gráficas de gran tamaño, paletas publicitarias y propuestas audiovisuales, instaladas, registradas y luego llevadas, como una gran totalidad, a una edición compilatoria, en formato libro, en cuanto al proceso y acontecimiento urbano. Imágenes de la página 35: Pilar Preece, Gonzalo Osorio. Imágenes de la página 36 (según sentido del reloj): Paloma García, Cristián Recabarren, Carmen Richards y María Jesús Gil. Imágenes página 37: Sergio Recabarren y Alejandro Orrego.

manifestación más visible y obvia es la formación de un paisaje urbano que nos es extraño, un paisaje que cuando lo analizamos con criterios tradicionales, nos resulta difuso, tenue, amorfo e interrumpido.

La Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, en su afán por formar profesionales insertos en la actualidad urbana local/global, junto a Metro Chile han impulsado esta “puesta en valor” de la ciudad desde la perspectiva de la innovación.

Cada una de las piezas que componen la exposición *Remix urbano* es el producto de la mirada particular de 26 jóvenes diseñadores de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, sobre esta naturaleza escurridiza y mutante que nos rodea, la que nos lleva a la necesidad de reflexionar y redefinir qué entendemos por ciudad, sobre todo desde un punto de vista vivo, más cercano a una red de flujos que a una grilla urbana preseteada.

Surge así la idea de que Santiago no es un conjunto de elementos estables y neutros, con valores y sentidos eternamente fijos, sino un proceso social que, como otro bien, se acumula, se renueva, genera cambios y es asimilado de manera distinta, según cada uno de nosotros.

*Remix urbano* es nuestra visión de Santiago. **180**

**FEDERICO SÁNCHEZ**\_ Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1989. Entre 1989 y 2005 fue profesor de taller en la Universidad Finis Terræ. En 2001, es coordinador general del Área de Titulación, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Nacional Andrés Bello. Entre 2001 y 2004, se desempeña como coordinador Área de Titulación Arquitectura, Universidad Nacional Andrés Bello. Desde el 2004 a la fecha asume como profesor del taller vertical integrado de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, y como director de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales. Su trabajo ha sido publicado en diversas revistas nacionales y ha sido panelista en programas de radio y televisión en espacios dedicados a la arquitectura y al diseño. Es socio director de IDEM, Design Management, donde desarrolla proyectos de diseño e integración disciplinaria.

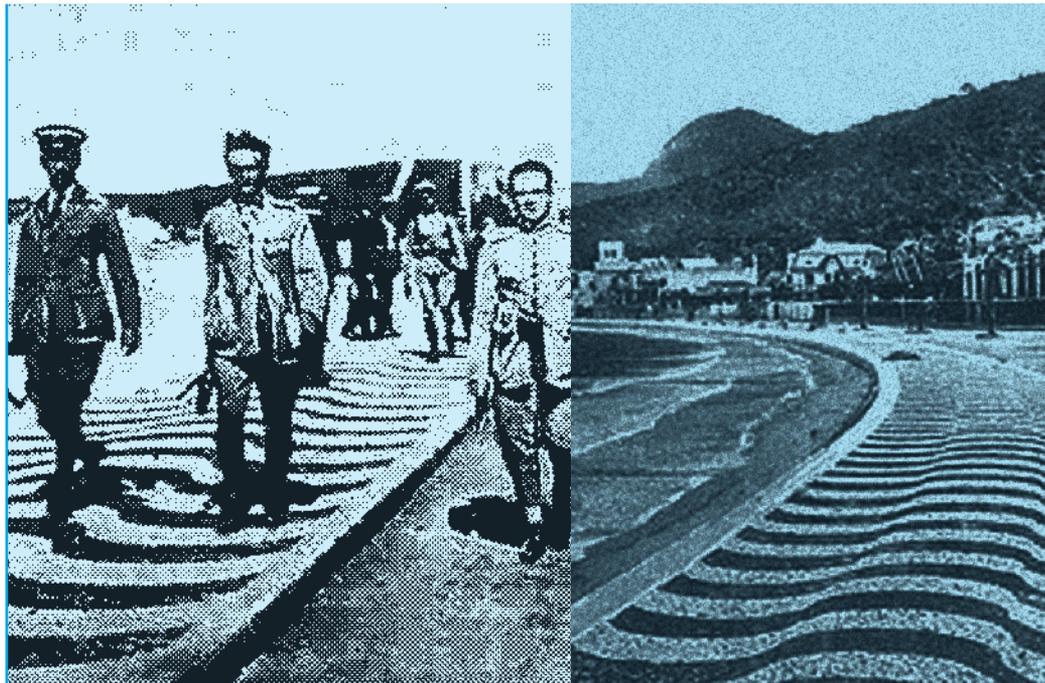
*Architect from the Pontificia Universidad Católica de Chile, 1989. Between 1989 and 2005 he was teacher of a workshop at the Universidad Finis Terræ. In 2001, he was general coordinator of the Graduation Area, Faculty of Architecture and Design, Universidad Nacional Andrés Bello. Between 2001 and 2004 he was coordinator of the Architecture Graduation Area, Universidad Nacional Andrés Bello. Since 2004 to the present he has been teacher of the integrated vertical workshop of the Faculty of Architecture, Art and Design, and is director of the Design School at Universidad Diego Portales. His work has been published in various national magazines and he has also been a panelist on radio and television programs focused on architecture and design. He is partner and director of IDEM, Design Management, where he develops design and disciplinary integration projects.*

**MANUEL CÓRDOVA**\_ Diseñador gráfico de la Universidad de Chile. Durante los últimos años ha desarrollado y colaborado en múltiples proyectos de diseño y gestión cultural dentro y fuera de Chile. Actualmente es coordinador emérito de la Junta Editorial de las Comunas Unidas, pequeño estudio independiente que gestiona y desarrolla proyectos de diseño patrimonial y experimental. Autor de los libros *Modesto Estupendo* (nominado al premio Altazor 2006) y *Micros, el final del recorrido*.

*Graphic Designer graduated from the Universidad de Chile. He currently serves as a Workshop Professor at the Universidad Diego Portales, Universidad Andrés Bello and Universidad del Desarrollo. He is the coordinator emeritus of the Editorial Board of Comunas Unidas, a small firm that manages and develops experimental and historical design projects. He is the author of the books *Modesto Estupendo* and *Micros, el final del recorrido*.*

# 1 + 1 > 2: nuevos aportes en la conformación de la costanera de Copacabana

[1 + 1 > 2: NEW CONTRIBUTIONS TO THE STRUCTURE OF THE COPACABANA SEAFRONT]



**resumen\_** Río de Janeiro es una de las ciudades más emblemáticas de nuestro continente, una de aquellas urbes que tienen una imagen imborrable en el inconsciente colectivo. Su borde costero se ha posicionado no sólo como el espacio público urbano por excelencia. También como un punto de encuentro entre la acción del hombre y la geografía que la ha hecho famosa. Este paseo playero, especialmente en la zona sur, define un tipo de vida particular, y su constitución actual es el resultado de una serie de operaciones que se han sumado en el tiempo, sin erradicar completamente las huellas del pasado. Esta costanera es fruto, recientemente, de un nuevo intento por ordenar y poner en valor sus rasgos más estructurantes.

**palabras claves\_** Copacabana | bordemar | espacio público | equipamiento.

*“Reflexionar sobre un recorrido peatonal en arquitectura significa también, y quizá sobre todo, darle un papel al cuerpo humano en la medida del espacio; confiar en sus sentidos vitales, el oído, la vista, el olfato y el tacto, la tarea de percibir sus características y su conformación, de leer las posibles relaciones entre las cosas que lo constituyen”.*

Pasquale Culotta, Cuentos urbanos, 1999

Cuando en 1906, el prefecto Pereira Passos inicia las obras de la Avenida Atlántica de Copacabana, da también el puntapié inicial a la constitución de uno de los más memorables y pregnantes tratamientos urbanos costeros en Brasil, y probablemente en Latinoamérica. En su afán modernizador, hace traer de Portugal un importante cargamento del tradicional mosaico de piedra negra y blanca, usado ampliamente en la pavimentación de espacios urbanos en su país de origen. El diseño adoptado, en ondas, tiene también significativos antecedentes y, junto a otros patrones, en zigzag o en tablero de ajedrez, constituye una suerte de patrimonio de la tradición artesana portuguesa.

El prefecto da muestras de una voluntad de acoger y proyectar a nuevas escalas (y territorios) el conocimiento acumulado. Voluntad que, con distintos grados y en circunstancias diferentes, pero de manera constante, es posible reencontrar en el último siglo y que ha permitido a Río de Janeiro la consolidación y perfeccionamiento de

este escenario privilegiado para la vida colectiva y la relación con la naturaleza.

Iniciada así la vida pública del balneario, y constituyéndose el tratamiento del borde costero en su principal soporte, la playa de Copacabana (y luego el resto de la zona sur) adquiere un lugar prominente en las preferencias de las clases adineradas de la ciudad. Este mismo grupo, que a fines del siglo XIX consideraba propios los signos de la vida alejada del trabajo obrero (entre otros, la piel pálida), da paso a una nueva sociedad donde los beneficios de la vida saludable y al aire libre encuentran en la playa uno de sus mejores aliados (Iwata y Del Río, 2004). Copacabana se densifica entonces a gran velocidad, trayendo consigo a la larga también a sectores de menores ingresos y nuevas demandas por espacio.

La vida que se desarrolló en este escenario (en la ciudad balneario, pero muy especialmente en el espacio generoso entre la línea de edificios y la del mar) caracterizó y posicionó a Copacabana



Copacabana. imágenes del borde costero durante la *Revolta do Forte* de 1922 y durante los años treinta (página opuesta) y en la actualidad.

**abstract\_** Rio de Janeiro is one of the most symbolic cities on our continent, one of the cities that has an indelible image in the collective conscious. Its seafront has been positioned not just as an urban public space par excellence, but also as a meeting point between the actions of man and the geography that has made it famous. This beachside route, especially in the southern part, defines a particular style of life, and its current form is the result of a series of operations over time that have failed to eradicate the traces of the past. This path has recently been the focus of a new effort to arrange and adapt its most important structural features.

**keywords\_** Copacabana | seafront | public space.

en el imaginario colectivo. La ciudad, la zona sur y en particular esta playa se transformaron en sinónimos de bienestar, en la quintaesencia del paraíso tropical.

Hacia fines de los años sesenta la situación producida por la densificación y la afluencia masiva de población se había hecho crítica. Ello originó una importante operación de infraestructura que amplió considerablemente el área disponible para desarrollar la circulación vehicular, la peatonal y la playa. Los dos sentidos del tránsito de automóviles quedaron separados por una generosa franja central. La tarea más significativa de las que se contaron en esta intervención es la llevada a cabo por el arquitecto paisajista Roberto Burle Marx (1909-1994), que dispone la vegetación y define las áreas destinadas a distintos usos. Lejos de olvidar el tratamiento de mosaico preexistente, lo reutiliza de nueva forma. Por un lado, mantiene en la zona más cercana al mar el diseño de ondas, afinado y estilizado, recordando no solo el pasado de esta playa, sino las preexistencias portuguesas.

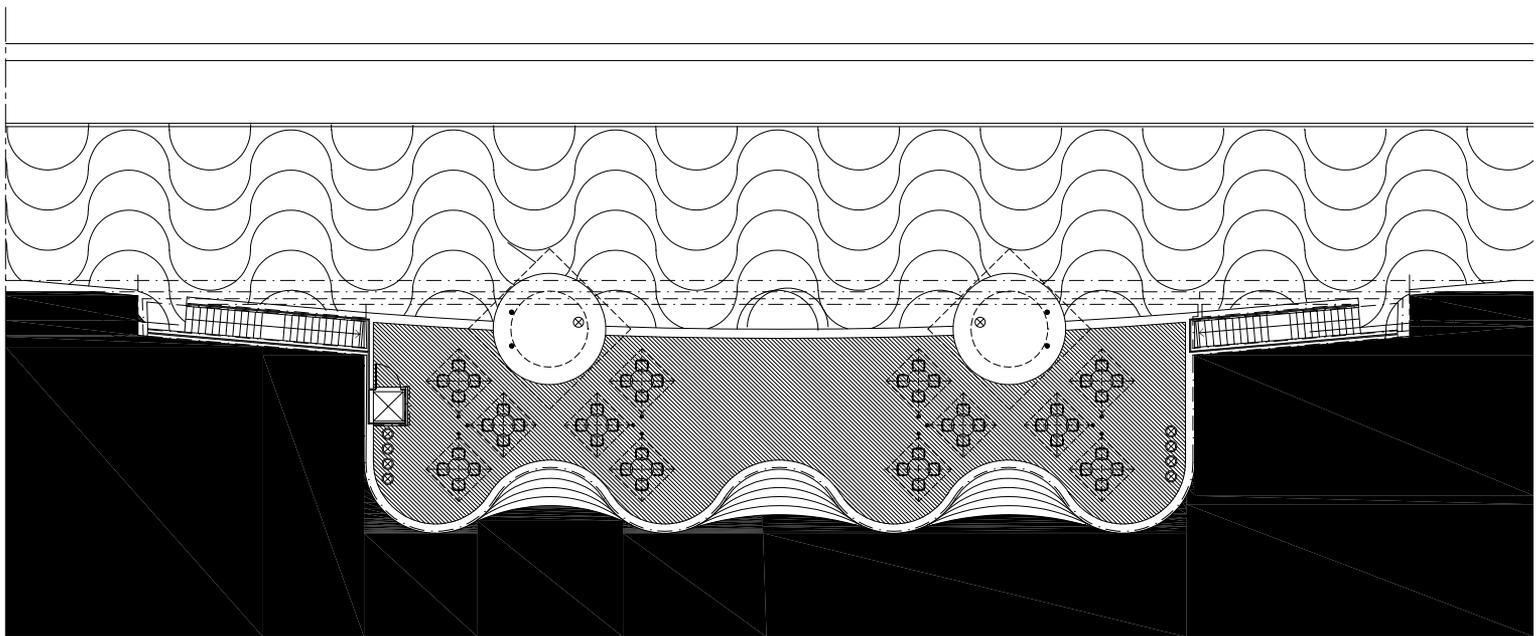
Por otro, introduce en el resto de las vías peatonales trazados de geometría sinuosa que vinculan el suelo al ondulante y magnífico perfil geográfico de la ciudad.

Sin embargo, y a pesar de los innegables logros de la operación, las condiciones económicas, sociales y políticas del país y de la ciudad habían comenzado ya a desplazar el interés primero hacia Ipanema y después hacia otras urbes. Desde comienzos de la década del sesenta Río había cedido su rol de epicentro político a Brasilia, con la consecuente pérdida del capital de prestigio. El progresivo deterioro de la calidad de vida reemplazó en el imaginario internacional la idea de Río como fantasía tropical por la de una urbe llena de miseria, violencia y conflictos sociales.

El deterioro del turismo fue un hecho inevitable a largo plazo a pesar del efecto de atracción que las playas urbanas continuaron ejerciendo sobre los potenciales turistas (Sabine Knierbein, 2006). Paralelamente, en el plano físico y espacial de

la costanera, la necesidad de incorporar equipamientos urbanos y comercio hizo proliferar elementos improvisados a la manera de pabellones, quioscos y mobiliario que entorpecían la admirable continuidad espacial entre la ciudad y el mar que los sucesivos proyectos a lo largo del siglo XX habían logrado.

Para fines de los ochenta y principios de los noventa, el consenso sobre el grado de deterioro de la ciudad en general y de sus espacios públicos principales en particular, era claro. También la conciencia de la urgencia de una intervención arquitectónica y urbana capaz de devolver a esos lugares su rol y su atractivo. Dos programas significativos se desarrollan entonces: Río Orla, a partir de 1990, y Río Mar, desde 1992. El primero tiene un enfoque global sobre el tratamiento del borde costero de la metrópolis, con una mirada sobre la infraestructura, estacionamientos, modos de circulación y equipamiento informal surgido en la playa. El segundo, en cambio, consiste en una mirada acotada al litoral desde el aeropuerto



Sector 1. planta.



hasta Leblon. La primera estrategia fue adjudicada a Sergio Moreira mediante concurso, mientras la segunda fue encargada directamente al estudio Burler Marx (Knierbein, 2006).

A partir del momento en el que César Maia asume la alcaldía de Río de Janeiro, en 1993, se produce un significativo impulso en la renovación. Al decir de Roberto Segre, la ciudad se transforma en un "laboratorio experimental de diseño urbano" en el que, luego de un concurso, "despachos de renombre... afrontaron problemas de contenido social y diseñaron para los estratos necesitados de la población".

De aquellas intervenciones realizadas en el último decenio sobre la playa de Copacabana y la Avenida Atlántica, una de las que ha tenido una mayor repercusión en el paisaje urbano es el rediseño de los equipamientos surgidos de manera provisional y precaria sobre la vereda contigua a la arena. Probablemente es este tramo emblemático el que mejor y más fuertemente encarna la sensación de

espacio público de encuentro significativo tanto entre personas como de la urbe con el mar; por lo mismo, la saturación de elementos de esta naturaleza constituía una importante amenaza.

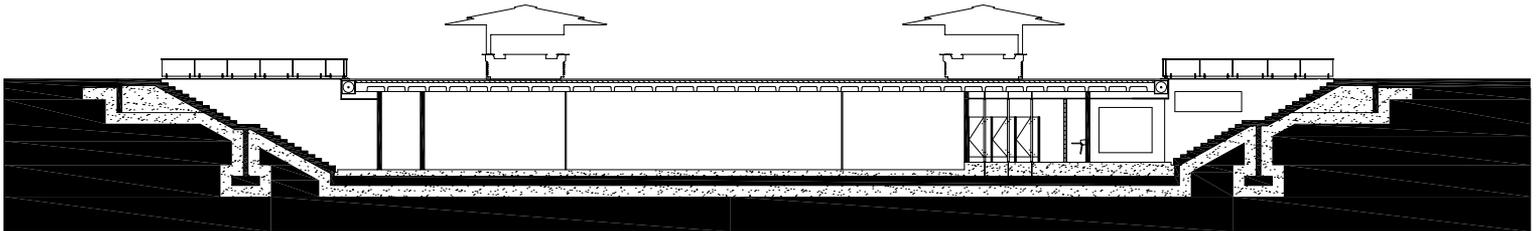
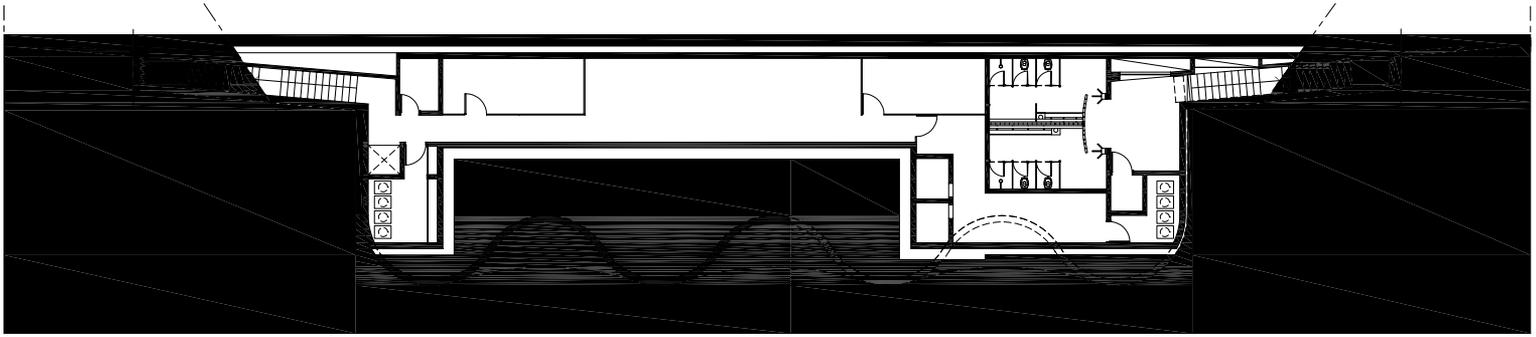
El encargo recae en la oficina de Luis Eduardo y Guto Indio da Costa, en la que la experiencia y formación combinadas de diseño y arquitectura les permite una respuesta que afronta en conjunto ambos desafíos: por un lado, el de la inevitable escala urbana de la propuesta y por otro, el de los aspectos más propios del diseño de los quioscos. El proyecto comienza en agosto de 1999, aunque su implementación no tendrá lugar sino a partir de septiembre del 2005.

La propuesta consiste básicamente en la creación de un conjunto de equipamientos (en los que, además de los quioscos, se agregan terrazas, baños públicos, bodegas, toldos y otros servicios técnicos como estanques de agua y generadores) en los que "se evita la polución de las playas con soluciones ecológicamente correctas, despejando las veredas y liberando

la visión del mar a través de elementos completamente transparentes" (memoria de los autores).

Las decisiones del proyecto más significativas son: agrupar los quioscos de dos en dos sobre una plataforma de madera, bajo la cual se desarrollan todas las partes opacas del programa (como baños); la opción por potenciar la continuidad visual entre la ciudad y el mar, haciendo casi desaparecer los elementos de la superficie a través de transparencias y la posibilidad de plegar sus paramentos verticales vidriados durante el día; la puesta en valor de la continuidad de suelo manteniendo el mismo nivel entre la vereda de Burler Marx, la plataforma y la arena.

Estas simples medidas permiten que la gran escala de la propuesta (se prevén en total 309 quioscos en el litoral de Copacabana, Ipanema, Leblon, São Conrado, Barra y Prainha) respete la estructura de los proyectos anteriores, conviva con las ideas fuerza del diseño de Burler Marx, a la vez que le otorgan al litoral de Río un aggiornamiento en



Sector 1. planta del subsuelo y corte.



**RICARDO ABUAUAD** \_ Arquitecto 1994. Máster en gestión urbana en la École Nationale des Ponts et Chaussées en París, 1996. Ha trabajado como asesor en diferentes planes urbanos y proyectos de arquitectura, entre los que se cuentan el Barrio Universitario de Santiago y el Plan de Infraestructura de la Universidad Diego Portales. Ha participado en proyectos de arquitectura de viviendas, oficinas, centros médicos, loteos y urbanizaciones. Invitado a dictar clases y conferencias en varias universidades de Chile y del extranjero. Actualmente es director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica.

*Architect since 1994. He received a Master's Degree in Urban Planning at the École Nationale des Ponts et Chaussées in Paris in 1996 and has served as a consultant for a broad range of urban planning and architectural projects, including Santiago's University Neighborhood and the Universidad Diego Portales Infrastructure Plan. He has participated in architecture projects for homes, offices, medical centers, lots and developments. He has been invited to give classes and lead conferences at various universities in Chile and abroad. He is currently the Director of the School of Architecture of the Universidad Diego Portales and a professor at the PUC's School of Architecture.*

la oferta de equipamiento, comercio y servicios. Resulta aún difícil evaluar la implementación de esta propuesta en las playas al sur de Copacabana, que todavía no se completan, ya que las condiciones de la sección de cada una de ellas (amplitud de veredas y de las vías para los automóviles, distancia entre la línea de edificación y la del borde costero) son diferentes. Probablemente ello requerirá de ajustes. Sin embargo, de una manera o de otra, las decisiones estratégicas que los actores claves de la vida de la ciudad tomaron con respecto al tratamiento de su borde han configurado preexistencias que, en la gran mayoría, han sido respetadas y recogidas como un legado. Las importantes acciones llevadas a cabo durante el siglo XX para reconocer, ampliar y definir este espacio público por excelencia han sido, consecutivamente, capaces de valorizar esta historia sin borrarla del todo, reconociendo en ella valores significativos.

El rol que ciertas ciudades (y para ser más precisos ciertas zonas de ellas) poseen en el imaginario

colectivo les garantiza un lugar relevante en eso que algunos autores han llamado el "marketing urbano" (Iwata y Del Río, 2004). Entre ellas, probablemente pocas urbes en el mundo están tan fuertemente cargadas de ideas preconcebidas, de supuestos y de sueños, como Río de Janeiro. La playa de Copacabana juega en ello un rol principal.

Río superpone una serie de estratos en la visión que se tiene de ella: la urbe de geografía imposible, la ciudad del placer de vivir, la metrópolis de contrastes abismales. Y, por supuesto, una de las cunas de la otra arquitectura de la modernidad, esa que supo o pudo encontrar en los climas cálidos nuevas condiciones para explorar los límites de algunos de sus postulados.

Río de Janeiro es, por otro lado, uno de los epicentros de esa Latinoamérica en la que los espacios públicos poseen una envergadura y escala que dialogan de manera equilibrada con la naturaleza. Asunto nada fácil cuando se trata de una naturaleza como la de Río. 180

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

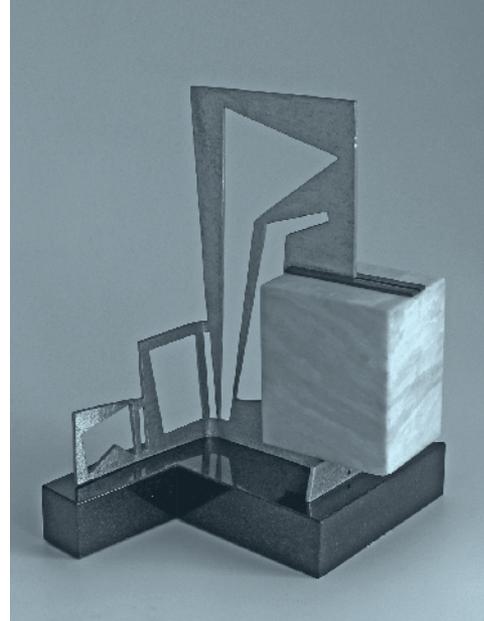
- Memoria y ficha técnica del estudio Indio da Costa.
- Sabine Knierbein, "Playas urbanas como espacios públicos. El caso de Río de Janeiro", 2005.
- Nara Iwata y Vicente del Río, "The image of the waterfront in Río de Janeiro, urbanism and social representation of reality", en *Journal of Planning Education and Research*, N° 24, 2004.
- Henrique Gougon, "Mosaico nas calçadas de pedras portuguesas", en <http://mosaicodobrasil.tripod.com>
- Roberto Segre, "La cidade maravilhosa", revista *Obras* N° 298, México, Ciudad de México, octubre, 1997.
- Roberto Burle Marx, *Landscapes reflected*, Rossana Vaccarino, editora. Princeton Architectural Press y Harvard University Graduate School of Design, 2000.
- Marta Iris Montero, Burle Marx, *The lyrical landscape*, Thames & Hudson, 2001.

## | Hernán Garfias

Director | *Director*  
Escuela de Arte/Universidad Diego Portales  
Santiago/Chile



Cubo de mármol y bronce II (1981).



Paralelepípedo de mármol con plancha de aluminio (1981).

**resumen\_** La obra del escultor Claudio Girola ha permanecido olvidada y desconocida por el mundo del arte en Chile y en el resto del planeta. La retrospectiva realizada en la Fundación Telefónica permite terminar con este vacío y queda demostrado el valor universal de su trabajo, que forma parte del grupo Arte Concreto-Invención, de Argentina, y de la fundación de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso.

**palabras claves\_** arte concreto | deconstructivismo | academia | escultura | abstracción | invención | travesía.

A veces los grandes artistas del mundo desaparecen con su muerte en la memoria de la historia, que acumula restos de otros creadores que no lo merecen. Me pregunto: ¿qué habría sido de Claudio Girola sin la impresionante retrospectiva que se ha realizado en la Fundación Telefónica, de Santiago de Chile, a partir de mayo del 2007? Sólo habría seguido existiendo en el ámbito hermético que encanta a los habitantes de la Ciudad Abierta y de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, en la que se cultiva hasta la saciedad la relación maestro-discípulo, a la manera de la Grecia antigua, donde los primeros son dioses del Olimpo y los segundos imitadores que piensan, escriben y hablan todos iguales.

En ese mundo habitaba mi maestro Girola. Era un dios maravilloso, un padre afectuoso, con una sabiduría que le es propia a los seres elegidos, únicos e inigualables, que tienen por destino iluminar al mundo. Girola encendió la Escuela de Diseño en esa universidad, donde tuve el honor de ser su ayudante y su primer alumno tesista, para emprender una edición titánica sobre los *Coros descriptivos de los estados de ánimo de Dido*, obra magnífica del poeta italiano Giuseppe Ungaretti, con grabados y dibujos de mi autoría, y textos cuidados por Godofredo Iommi y la composición de música para un quinteto de cuerdas del compositor Alejandro Guarello.

El rescate de la vida y obra de Claudio Girola se debe a Sylvia Arriagada, Cecilia Brunson y Tomás Browne, junto a la decidida acción de Francisco Aylwin y todo el equipo de Fundación Telefónica y del rector Alfonso Muga y el equipo de Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso.

### **CONTRACTACIÓN, DESPLIEGUE Y EXPANSIÓN\_**

Así surgen estas tres palabras que definen sus autores Brunson y Browne para la obra del escultor que posibilitan comprender la estructura que atraviesa, comprende y permite aproximarse a ella, con una visión desde la crítica y desde la historia del arte.

Contractación para el periodo Arte Concreto-Invención con obras abstractas que no tienen preexistencia, han perdido el vínculo referencial, creen en la invención absoluta. Claudio Girola no hace bocetos para sus esculturas, sino que va trabajando la forma con lo que le permite el material: madera, metal, mármol, arcilla.

Despliegue es parte de la relación entre peso y gravedad en el espacio-extensión, que lo acerca a la arquitectura. En la Escuela de Valparaíso las obras nacían desde la poesía y la palabra. El hacer era una respuesta del acto. Y ese acto venía desde una construcción poética en el espacio, muchas veces exterior, en las dunas de Ritoque, o en los viajes o travesías por el mar interior de América del Sur. Y allí la obra de Girola busca los medios para ser construida.

Expansión para las obras que forman un universo que se instalan en el territorio y que se hacen en el lugar, a gran escala. Construyen en el lugar el "otro lugar", como sucede en el interior de la galería Carmen Waugh, en el Homenaje a Tronquoy y en El Pozo de la Ciudad Abierta.

**MAESTRO, DOCENTE Y FUNDADOR\_** Claudio Girola nació en 1923, en Rosario, Argentina, en el seno de una familia de artista. Su padre fue escultor y en su taller comenzó a realizar sus primeras obras, para estudiar posteriormente en la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires. Como discípulo del escultor Antonio Sibellino, protesta junto a sus contemporáneos Brito, Maldonado y Hlito con el "Manifiesto de cuatro jóvenes" en contra de la orientación artística de la academia. Luego exponen sus obras en el taller de la calle San José, donde se presentan Girola, su hermano Ennio Iommi, Albert Brito, Raúl Lozza, Tomás Maldonado y Lidy Prati. En 1946, se integra como miembro fundador de la Asociación Arte Concreto-Invención, la que junto a la agrupación Arte Madi, forman en Buenos Aires y América del Sur el arte concreto, uno de los movimientos más influyentes en la

# CLAUDIO GIROLA una travesía por la escultura

[CLAUDIO GIROLA | A JOURNEY THROUGH SCULPTURE]





Custodia (1957 ó 1958).



Perfil de matrices (1966).

**abstract\_** The work of sculptor Claudio Girola has remained unknown and forgotten by the Chilean art community and the rest of the world. The retrospective held in the Fundación Telefónica allows that void to be filled and demonstrates the universal value of his work, which forms part of the group Arte Concreto-Invención, from Argentina, and the foundation of the Escuela de Arquitectura y Diseño of the Universidad Católica de Valparaíso.

**keywords\_** concrete art | deconstructivism | academy | sculpture | abstraction | invention | journey.

historia del arte del siglo XX. En 1949, viaja a Europa viviendo por un año entre París y Milán, donde se hace discípulo del escultor Georges Vantongerloo, uno de los fundadores, junto a Mondrian, del movimiento neoplasticista. Realiza su primera exposición individual en Milán. A su vuelta expone sus obras en Buenos Aires, Río de Janeiro y Sao Paulo. En 1952, participa en la primera exposición de arte concreto en Viña del Mar y Santiago de Chile. Allí es invitado, en 1953, a participar en la fundación del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Sigue exponiendo en Amsterdam, Buenos Aires, Sao Paulo y Río de Janeiro. En 1954, se traslada a vivir a Viña del Mar y al año siguiente es nombrado profesor titular de la Escuela de Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, iniciando una vasta labor de docencia y obra, y fundando, junto a arquitectos, diseñadores, artistas, poetas y filósofos, la escuela de arquitectura chilena más estudiada en el siglo XX, por su aporte único e irreplicable en la enseñanza del oficio de la arquitectura, la poesía, el arte y posteriormente, del diseño gráfico e industrial. Maestro de muchas generaciones, Girola crea con Enrique Zañartu la cátedra del grabado, con el sistema que este último había aprendido de su maestro William S. Hayter. En 1956, inventa el seminario del ámbito, un lugar para enseñar las relaciones entre la poesía, la crítica y el arte contemporáneo, que ha sido precursor de espacios similares en otras universidades chilenas. En 1962, se realiza la primera retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago y al año siguiente obtiene el prestigioso Premio Georges Braque en Buenos Aires, con lo que se expone su obra en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad. Luego viene su exposición en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y otra con su hermano Ennio Iommi. Entre 1964 y 1965 vive en Francia y expone en París, participando en actos poéticos o *phaléne* con Godofredo Iommi y otros poetas y filósofos de Inglaterra, Italia, Alemania y Francia. Colabora en la edición N° 90 de la *revue de Poésie*, dirigida por Michel Deguy. A su vuelta a Chile

participa en la primera travesía por el continente americano junto a los poetas Godofredo Iommi, Edison Simone, Jonathan Boulting, al escultor Henry Tronquoy, al pintor Jorge Pérez Román, a los arquitectos Alberto y Fabio Cruz, y los filósofos Michel Deguy y François Fédier. Producto de ello aparece el libro *Amerieida*, obra clave para entender los principios fundacionales del quehacer de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV), y de su posterior Escuela de Diseño.

A partir de 1970 es invitado a las bienales de Amsterdam, Amberes y Basilea, y expone en varias ocasiones en Buenos Aires y Santiago. Comienza a concentrarse en sus labores como académico, participando en las *phaléne* en la Ciudad Abierta de Ritoque, en sus cursos de arquitectura y en la fundación de la Escuela de Diseño, donde pasa a ser uno de sus profesores principales. Instala esculturas en Ritoque, Plaza de la Matriz de Valparaíso, hall central de la Casa Central de la UCV y viaja a Grecia junto a Godofredo Iommi y el lingüista Chritos Claris, donde redacta su famoso "Diario de viaje a Grecia".

En la década de los ochenta, Claudio Girola produce numerosas esculturas, dibujos y grabados, y edita varios de sus libros. Deja esculturas en cada una de las numerosas travesías por el mar interior de América del Sur. En 1987, se instala una de sus obras en el Parque de las Esculturas de Providencia, a orillas del río Mapocho. Ese mismo año es invitado a la Bienal de Arte de Sao Paulo. En 1989, participa en la importante exposición Arte de Iberoamérica en la Hayward Gallery de Londres. En octubre de 1994, muere en Viña del Mar y es sepultado en el cementerio de su Ciudad Abierta de Ritoque.

**LA CIUDAD ABIERTA\_** Fundar una ciudad desde la poesía es algo único en el mundo contemporáneo. Los arquitectos, poetas, artistas y filósofos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso lograron realizar su propia utopía,

en las dunas de Ritoque, frente al inmenso océano Pacífico, un paraje al norte de Viña del Mar.

Se construían las primeras obras entre el mar y los cerros, con materiales muchas veces reutilizados del mismo lugar, para dar las formas que el acto poético había creado antes de la arquitectura. Porque había que aceptar la condición poética del hombre, para de ahí construir su forma de vida. Así se levantan las hospederías, espacios para acoger al visitante. La sala de música, el lugar para reunirse, para comer y compartir con la comunidad. Y allí comienzan a desplazarse las esculturas de Claudio Girola, en los caminos y las plazas, en la capilla y en el cementerio. La obra más significativa está ahí, se llama *Erguir el vacío*, que penetra la tierra para inventar un cielo descubierto, desde sus entrañas, al decir de Oscar Ríos en su escrito en la revista *Diseño*, "suelo, muros y cielo nacen de una penetración en la tierra, levantando el vacío". Sus esculturas en el bosque se convierten en un referente ordenador del interior, entre árboles, creando la juntura que es eje ordenador.

La proeza de hacer ciudad en ese lugar es el resultado de la consecuencia de ser y hacer desde la vida misma y como homenaje a las travesías por América, que significa la entrega del cuerpo y del espíritu que acepta estas travesías como un regalo, donde la poesía hace suya la forma que allí se construye.

**EL SENTIDO DE SU OBRA\_** He conversado últimamente con numerosos artistas, curadores, críticos, directores de museos, galeristas, en fin, todas personas activas en el quehacer del arte en Chile. Y todos tratan de responder la pregunta que anda flotando en el aire: ¿cómo este artista de nivel mundial no está inscrito en la historia del arte? Pero la respuesta no es tan compleja. Girola se instala en 1954 en Viña del Mar, Chile, "estando Claudio en plena ebullición creativa", como escribe Alberto Cruz en un libro sobre esta exposición. "Decide venirse de Buenos Aires a Chile, para

radicarse definitivamente en Valparaíso. Y lo hace porque viene a formar parte de una hermandad artística que inician en ese momento un poeta, Godofredo Iommi, y un grupo de arquitectos.

Es una hermandad de vida, trabajo y estudio, que propone llevar adelante una experiencia en que la palabra poética rime con la acción; es decir, que no la preceda. Tal como señala el poeta al grupo, sabiendo que ello ocurrió por única vez en Grecia “según lo advierte Arthur Rimbaud”.

Hay una renuncia a pertenecer a la historia desde su obra escultórica, cuando decide incorporarse a una comunidad académica hermética, alejada de los circuitos internacionales, que desde sus inicios no quería relacionarse con el mundo real, una asociación de arquitectos, poetas y artistas que soñaban con la construcción de la utopía en la fundación de la Ciudad Abierta, que de abierta no tiene nada: se trata de un recinto comunitario privado, habitado por el grupo fundador, sus discípulos y sus familias. Todo esto es independiente de sus resultados como experimento sobre la arquitectura, el arte y el diseño que ha sido reconocido internacionalmente como precursores, sin que esa fuera su intención, del deconstructivismo. Pero esa decisión de vida de Claudio Girola lo hace merecedor del reconocimiento, a partir de esta muestra tan completa de sus obras, que permite mirarlas ahora agrupadas y parciales.

Puesto que las obras de arte son cosas a las que se les concede valor, hay dos modos de ocuparse de ellas. Se puede considerar las cosas: buscarlas, identificarlas, clasificarlas, conservarlas, restaurarlas, exhibirlas, comprarlas, venderlas, o bien se puede tener como punto de mira el valor: indagar en qué consiste el valor, cómo se genera y se transmite, cómo se reconoce y se goza de él. Aplicando a nuestro caso de Girola la distinción que hace Scheler, en su teoría general del valor, decimos que de un lado está el bien o la cosa con valor (*wertdinge*) y del otro el valor de la cosa (*dingwert*). Para quien se ocupa de las cosas artísticas, estas tienen valor en sí, al que reconoce el experto por ciertos signos, como la pureza de un diamante, pero del cual no se pregunta, o directamente sostiene que no se puede saber cuál es la esencia. Para quien se ocupa del valor, la cosa es solamente la ocasión para que se produzca, la prueba de su ejercicio, el medio con que se lo comunica. El interés por la cosa da lugar a un conocimiento empírico, pero extendido y diferenciado de los fenómenos artísticos. El interés por el valor trasciende los hechos singulares y generaliza el conocimiento del arte en proposiciones teóricas, conduce a una filosofía del arte.

El valor del arte de Girola ha estado fuera del valor de mercado, y con esta operación adquiere un valor de mercado. Y si son en su mayoría propiedad de un gran coleccionista, la obra de Girola ha sido preparada para entrar al comercio del arte. Pero eso no la hace perder en nada su valor trascendente.

Porque cuando Tomás Maldonado, siendo un joven artista, nos dice que “la era artística de la ficción representativa toca a su fin”, este coautor junto a Girola del “Manifiesto invencionista”, nos propone la invención concreta. “La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión, formidable espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado, debilitado”, decían. “En cambio, el arte concreto exalta la vida, porque la practica”, porque “habituó a la relación directa de las cosas, y no con las ficciones de las cosas”, agregaban, para declararse “contra todo el arte de las elites y a favor de un arte colectivo”.

Ha pasado medio siglo desde entonces, del establecimiento del arte geométrico en la Argentina: a él, y a sus precursores y sucesores se debe un cambio en la manera de pensar el arte que perdura hasta nuestros días y que se encuentra en plena vigencia.

Esos jóvenes argentinos estaban al tanto, aunque de modo fragmentario, del último Kandinski, de Mondrian, de Van Doesburg, de Vantongerloo, de Lohse. Y así como solían disentir con Torres García, una especie de patriarca y de profeta, no ocultaban sus diferencias con el escultor rosarino Lucio Fontana, que había retornado de Italia en 1939, después de haber militado por 14 años en las filas de la abstracción y que en Buenos Aires, acaso por falta de estímulos, volvió al arte figurativo.

Los hitos de entonces son el manifiesto de los jóvenes contra la figuración, emitido en 1941 por Girola, Hlito y Maldonado (todos ellos menores de 20 años), la edición en Buenos Aires, en 1943, de *Universalismo constructivo*, de Torres García y, en 1946, el cisma: la Asociación Arte Concreto-Invención (Maldonado) y el Madi (Arden Quin). Un tercer desprendimiento es el perceptismo de Lozza, en 1947.

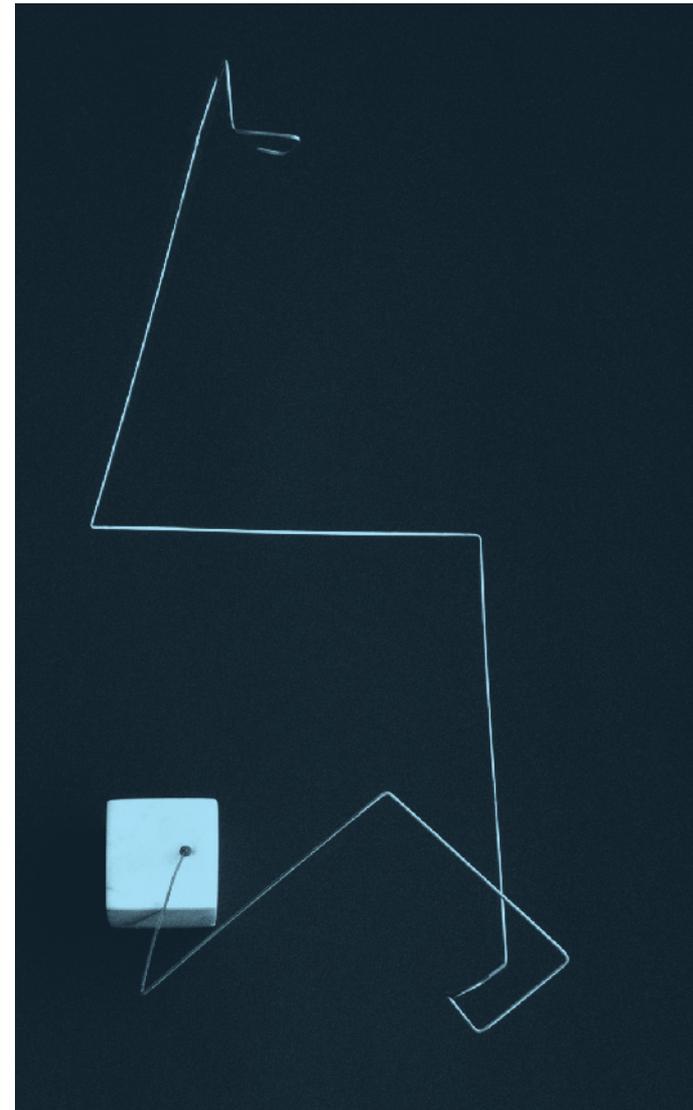
Hoy podemos decir que todos buscaban lo mismo: inventar la realidad estética objetiva, por medio de elementos también objetivos. Se trataba, y se trata, de forjar un arte de hechos visuales puros, ajeno a toda invención metafísica, emotiva y, por cierto, realista-figurativa: un arte válido por sí y en sí, libre de ataduras. Su arsenal es escaso, aunque de posibilidades ilimitadas: líneas rectas y curvas, triángulos, cuadriláteros, polígonos, elipses, círculos, más las combinaciones y modificaciones debidas a la interacción de estos elementos. El espacio deja de ser inerte y se vuelve dinámico, porque en él inciden el juego de las formas y las tensiones que ellas entablan en el papel o en el ámbito.

He ahí el método del discurso concreto. Pero su razón de ser, su *ultimus sensus*, es esencialista: lograron arte despersonalizado y, por tanto, universal, accesible a todos y cada uno de los seres humanos, ya que es común a ellos la percepción de los hechos visuales puros. Por eso sus cultivadores creían y creen, como señalaba Maldonado, rechazando el desdeñoso calificativo de “mero pasatiempo para unos pocos” adjudicado al concretismo, que la vocación de este era “convertirse en un arte popular”, pues “está llamado a ser el arte social de mañana” (1951).

Maldonado y Girola viajan a Europa en 1948, en una especie de peregrinación a las fuentes, y visitan a Max Bill, a Lohse, a Vantongerloo. Los pontífices del arte geométrico. Al año siguiente, Arte Concreto-Invención se convierte en el Grupo de Artistas Concretos, con Maldonado, Girola, Hlito, Iommi y Prati.

Por iniciativa de Aldo Pellegrini, los cinco se unen con Hans Aebi, José Fernández, Sara Grillo y Miguel Ocampo, en 1952, en el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina. Hacia mediados de los cincuenta los grupos se disuelven, no así su influencia seminal (la experimentación actualizada), su teoría específica (el arte objetivo), y sus adelantos e innovaciones (la idea del borde neto o *hard edge*, el cuadro con forma propia o *shaped canvas*, el uso de las materias no tradicionales en la escultura, el vuelco al diseño gráfico e industrial).

En esa época, Claudio Girola se traslada a Chile y comienza esa otra historia que ya relatamos. 180



Direccionalidad abierta, versión 2 (1952 ó 1957).

**HERNÁN GARFIAS** \_ Diseñador de la Universidad Católica de Valparaíso. Estudios de diseño en Escuela Massana de Barcelona, España. Cursos en Francia, Italia, Gran Bretaña. Director de revistas *Diseño*, *Casa Diseño*, *Diseñoetcl*, *Nuevo Diseño* y *Mercado y Publicidad*. Conferencista en Barcelona, Milán, Toronto, Estocolmo, Buenos Aires. Premios: Pericles de Fundación CAYC, Argentina; Mauricio Amster, Chile; Crítico Latinoamericano del Año, Asociación de Críticos de Argentina. Miembro del Consejo Asesor del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Representante en Chile de la Asociación Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA). Presidente de la Asociación Chilena de Empresas de Diseño (1996-1997). Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales (1995-1999). Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la Universidad Diego Portales (1999-2001). Actualmente es director de la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

*Designer trained at the Universidad Católica de Valparaíso. He also completed studies at the Escuela Massana in Barcelona and has studied in France, Italy and Great Britain. He is the director of the journals 'Diseño', 'Casa Diseño', 'Diseñoetcl', 'Nuevo Diseño' and 'Mercado y Publicidad'. He has led conferences in Barcelona, Milan, Toronto, Stockholm, and Buenos Aires. His awards include the Pericles prize from the CAYC Foundation in Argentina and the Latin American Critic of the Year from the Argentine Association of Critics. He is a member of the Advisory Counsel of the National Fine Arts Museum of Santiago and is the Chilean representative to the International Committee of Architectural Critics (CICA). Previously, he served as the president of the Chilean Association of Design Companies (1996-97), the Director of the School of Design at the Universidad Diego Portales (1995-99), and Dean of the Department of Architecture, Design and Fine Arts at the Universidad Diego Portales (1999-2001). He is currently the director of that department's School of Art.*



#### **PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS\_**

Si deseas colaborar en la Revista 180, envíanos tu(s) artículo(s) e imágenes a [revista180@udp.cl](mailto:revista180@udp.cl) o vía correo postal a *revista 180* (República 180, 4° piso, Santiago, Chile) adjuntando tus datos: nombre completo, e-mail y teléfono de contacto. Los documentos recibidos serán evaluados por el comité editorial, el que se contactará, en caso de ser seleccionado, e informará sobre las correcciones y modificaciones, de ser necesarias.

##### **► INSTRUCCIONES GENERALES**

- > El material enviado debe ser original e inédito. Los escritos e imágenes serán de exclusiva responsabilidad del autor firmante.
- > Las referencias bibliográficas se incorporarán al final del artículo en el siguiente orden: autor, título, año de publicación, ciudad de publicación y editorial.
- > Cada autor debe adjuntar un breve currículum académico de no más de 150 palabras que incluyan estudios universitarios y postgrados, premios relevantes y filiaciones a instituciones.
- > Todas las notas de autor deben ser lo más breves posibles.
- > Revista 180 se reserva el derecho de editar los textos.
- > El material entregado no será devuelto.

##### **► ARTÍCULOS Y ENSAYOS**

- > Deben tener como máximo tres mil palabras, considerando abstract de 300 palabras.
- > Incluir hasta cuatro palabras claves.
- > Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

##### **► INVESTIGACIONES**

- > Deben tener como máximo 3.500 palabras, considerando abstract de 300 palabras.
- > Incluir cuatro palabras claves.
- > Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

##### **► ENTREVISTAS**

- > Deben tener como máximo 3.500 palabras, considerando abstract de 300 palabras.
- > Incluir hasta cuatro palabras claves.
- > Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

##### **► OBRAS**

- > Deben incluir memoria y ficha técnica con una extensión máxima de 1.500 palabras, considerando *abstract* de 300 palabras.
- > Incluir hasta cuatro palabras claves.
- > Presentar hasta seis imágenes y seis planimetrías para seleccionar.

##### **► IMÁGENES, FOTOGRAFÍAS Y PLANIMETRÍAS**

En una primera instancia de preselección, solo es necesario imágenes en JPG de baja resolución.

Si el material enviado es seleccionado para publicarse, deberá cumplir con lo siguiente:

- > En el caso de fotografías e imágenes, adjuntar el nombre del autor o fuente, y contar con la autorización para ser publicadas. Revista 180 no se responsabiliza por los derechos intelectuales de éstas.
- > Toda imagen o fotografía se entregará en 300 DPI (idealmente TIFF, EPS, JPG).
- > Las planimetrías deben hacerlo en formato DWG.
- > Los elementos como planos, imágenes y fotografías pueden incluir una reseña explicativa muy breve en caso de ser necesaria.

RICARDO \_ ABUAUAD

CONSTANZA \_ ACUÑA

MANUEL \_ CÓRDOVA

LORENA \_ DUARTE

HERNÁN \_ GARFIAS

JUAN \_ MANUEL PELÁEZ

RAQUEL \_ PELTA

MAURICIO \_ PEZO

JOSÉ "TONO" \_ ROJAS

FEDERICO \_ SÁNCHEZ

JUAN \_ GUILLERMO \_ TEJEDA

ALICIA \_ VILLARREAL