



### GLOBALIDAD Y LOCALIDAD

revista 180 | #20 | arquitectura arte diseño

sumario_index	
01►	Ricardo Abuauad EDITORIAL
02/05▶	Rose Viggiano <b>EDUCACIÓN DEL ARTE EN UNA SOCIEDAD GLOBAL</b> [ART EDUCATION IN A GLOBAL SOCIETY]
06/13►	Marcela Cuevas ENTREVISTA A CURADORA ANA PAULA COHEN: ESPACIOS FLEXIBLES, REDES Y VÍNCULOS URBANOS [INTERVIEW WITH CURATOR ANA PAULA COHEN: FLEXIBLE SPACES, URBAN LINKS AND NETWORKS]
14/21▶	María Inés Arribas INTERCAMBIO LOCAL Y REALIDAD GLOBAL: CINCO SITIOS DE PATRIMONIO MUNDIAL EN CHILE [GLOBAL EXCHANGE AND LOCAL REALITY: FIVE WORLD HERITAGE SITES IN CHILE]
22/25►	Felipe Assadi y Francisca Pulido  CASA DECK Y CASA GUTHRIE  [DECH HOUSE & GUTHRIE HOUSE]
26/27▶	Mathias Klotz CASA OKS [OKS HOUSE]
28/29▶	Pablo Garretón y Pablo Brandan ATRAPANIEBLAS AERODINÁMICO, UNA SOLUCIÓN LOCAL PARA UN PROBLEMA GLOBA [AERODYNAMIC FOG COLLECTION, A LOCAL SOLUTION FOR A GLOBAL PROBLEM]
30/33►	Carolina Briones  HACIA UN PENSAMIENTO DIGITAL  [TOWARDS A DIGITAL THOUGHT]
34/37►	Andrés Téllez  BRASILIA 50 AÑOS: LAS JOYAS EN EL DESCAMPADO  [BRASILIA 50 YEARS: THE JEWELS IN THE WASTELAND]
38/41►	Cristián González y Daniel Berczeller PROYECTO DEMO CLARA, UN INÉDITO PARTIDO TIPOGRÁFICO [THE DEMO CLARA PROJECT, AN UNPUBLISHED TYPOGRAPHIC GAME]
	[THE DEMO CLAKA PROJECT, AN UNPUBLISHED TYPOGRAPHIC GAME ]

### DIRECTOR EDITORIAL Mathias Klotz

DIRECTORA EJECUTIVA

Yuriko Turu

### COMITÉ EDITORIAL

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

Ricardo Abuauad

Director Escuela de Arquitectura

### Universidad Diego Portales, Chile

Hernán Garfias

Director Escuela de Arte

Universidad Diego Portales, Chile Federico Sánchez

Director Escuela de Diseño Universidad Diego Portales, Chile

### Andrés Téllez

Secretario Académico Escuela de Arquitectura Universidad Diego Portales, Chile

Marcela Cuevas | Yuriko Turu | Marcelo Vizcaíno

Cristián González | Manuel Figueroa

### IMÁGENES

Alexis Díaz (portada)

Rose Viggiano (páginas 3, 4 y 5) Cristián Silva-Avaria (páginas 7 y 9) Esteban Escobar (página 8)

Gabriel Sierra (páginas 10 y 11) Francisca García (páginas 12 y 13)

Odber Heffer (páginas 18 y 19) Sergio Morales (páginas 18 y 19)

José Tomás Olivares (página 20) Diego Ramírez (páginas 20 y 21)

Cristóbal Palma (página 23) Guy Wenborne (página 25)

Mathias Klotz (páginas 27, 35 y 37) Virginia Carter (página 29)

Mariana Donoso (página 36) Jorge Iglesis (página 36)

Catalina Imboden (página 37) Pedro Gubbins (página 37)

Alex Brahm (página 37) Cristián González (páginas 38 y 41)

Joaquín Contreras (páginas 39 y 40) Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende

(páginas 42 y 43)

### 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 revista18o@udp.cl

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

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 1655C (naran-

ja) 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, intercam bio 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** Ricardo Abuauad

Cuando, a mediados del siglo XIX, comienza en Inglaterra la Revolución Industrial, la necesidad de concentrarse alrededor de la máquina, que reemplaza el trabajo artesanal, genera una enorme migración desde el campo a la ciudad. Esa revolución tecnológica exige reunirse en centros poblados, en ciudades. Hoy, estamos asistiendo a una segunda revolución, que en gran parte posibilita lo opuesto.

La Asociación y Consejo Internacional del Trabajo a Distancia estima que 44 millones de estadounidenses trabajaron desde sus casas durante el 2004, lo que representa casi el 16 por ciento de la población. En Dinamarca, esa cifra bordea actualmente el 50 por ciento. En 2003, no más de 320.000 chilenos trabajaban desde su casa, mientras que en el 2005 eran 650.000 (cerca del cuatro por ciento de la población). Somos, junto a Colombia, el país con mayor crecimiento de teletrabajadores en Latinoamérica, y aquel tiene además la mayor penetración digital.

El punto es el siguiente: un estudio del Ministerio del Trabajo de Chile, en el 2001, determinó que las profesiones que más han adoptado esta forma de laborar son el periodismo, la ingeniería, diseño y arquitectura.

Ciertamente, la idea de lo local y lo global no sólo alude a un sistema económico interconectado. También, y sobre todo, a la tecnología y los medios que lo hacen posible. En la medida en que estas tecnologías avanzan, ocurre una paradoja: por un lado, el área donde un profesional liberal se desenvuelve y ejerce crece en forma exponencial, las oportunidades de trabajo pueden provenir (como de hecho lo hacen) de lugares en otros continentes y con idiosincrasias diferentes.

Por otro lado, y en forma simultánea, la misma tecnología que hace posible lo anterior permite también disminuir la necesidad de desplazamientos, al punto de que hoy en nuestras profesiones –arquitecto, diseñador, artista– es posible concentrar la mayor parte de las actividades diarias en un solo lugar.

Hace unos años, la comunicación entre personas se basaba en el establecimiento de un lugar fijo al cual acceder a través del correo o el teléfono, lugar que hacía las veces de domicilio. El contacto seguro era ese domicilio fijo, y no la persona itinerante con la cual efectivamente queríamos comunicarnos. Hoy, las nuevas herramientas -celular, correo electrónico, internet móvil- nos siguen a donde vayamos, agilizando los tiempos de espera, pero en forma especial, reemplazando esa idea del domicilio fijo por la de un "contacto" ubicuo, de coordenadas inciertas, que flota en la memoria virtual de nuestros dispositivos.

Moverse en un mundo globalizado suele representar, para varios sectores, amenazas a la pérdida de identidad, autonomía, especificidad o diferencia. Sin embargo, es también una oportunidad innegable para hacer más, en más lugares, más velozmente y, aun así, disponer más tiempo libre. El término glocal suele aludir a la idea de "pensar global y actuar local". Resulta atractivo y desafiante imaginar que nuestras profesiones, atávicamente establecidas en esa tensión entre las condicionantes locales-temporales y la voluntad de universalidad-trascendencia, sean ahora especialmente aptas para desenvolverse en este escenario.

When the Industrial Revolution started in England in the middle of the 16th Century, the necessity of concentrating on the machine, which replaced cottage industry, generated an enormous migration from the countryside into the cities. That technological revolution required the gathering of people in centers of population, in cities. Today, we are part of a second revolution that makes the opposite of this very possible.

The International Telework Advisory Group (ITAC) estimates that 44 million people in the United States worked from home during 2004, making up almost 16% of the population. In Denmark, this figure approaches 50%. In 2003, no fewer than 320 thousand Chileans worked from home and this figure went up to 650 thousand in 2005 (nearly 4% of the population). Today, together with Colombia, we are the country with the highest growth of teleworkers in Latin America and the one with the best digital coverage.

This is the point: a study by the Chilean Ministry of Employment in 2001 determined that the professions that have adapted best to this way of working are journalism, engineering, design and architecture.

The idea of what is local and what is global certainly does not only allude to an interconnected economic system but also, and above all, to the technology and the means that make it possible. A paradox occurs with the extent to which these technologies advance: on the one hand, they are the area where a liberal professional frees him or herself and is able to grow exponentially. Work opportunities can (and do) come from places on other continents with different idiosyncrasies.

On the other hand, and at the same time, the same technology that makes the previous point possible also allows the necessity of movement to be much less, to the point where today, in our professions (architect, designer, artist) it is possible to concentrate the majority of our daily activities in one place.

A few years ago, communications between people were based on the establishment of a fixed place that could be accessed by telephone or through the post, a place that served at times as a residence. The certain contact was this fixed residence, and not the itinerant person that we effectively wanted to get in touch with. Today, the new tools (cell phone, email, mobile Internet) follow us wherever we go, cutting down the waiting times but, above all, replacing that idea of a fixed residence with that of a ubiquitous "contact", with uncertain coordinates, who floats in the virtual memory of our devices.

Moving around today in the globalized world usually means, for several sectors, threats of loss of identity, autonomy, specifics or differences. Without doubt, it is also an undeniable opportunity to do more in more places, faster and even with more free time. The term "Glocal" normally alludes to the idea of "thinking globally and acting locally". It turns out to be attractive and defiant to imagine that our professions, actively established in that tension between local/temporary conditions and the will of universality/transcendence, are nowadays especially apt for getting involved in this scene.

### | Rose Viggiano

Directora del MAT Art Education School of Visual Arts SVA NV LISA

resumen El fenómeno de la globalización lleva asociado mucho debate y preocupación acerca de los cambios que están ocurriendo en esta nueva economía global. Las nuevas tecnologías están conectando a los individuos y a las naciones entre sí de una manera cada vez más rápida. El arte no es la excepción y ha llegado a ser aún más internacional en esta era global y posmodernista. Cada año distintos países son sedes de bienales internacionales de arte que a menudo se concentran en temas y problemas globales. Las bienales atraen gente de todas partes del mundo y conllevan una inyección de dinero al país sede. El mundo del arte ha cambiado desde un punto de vista moderno a uno posmodernista, pero la enseñanza del arte en las escuelas públicas se ha quedado atrás. Existen muchas razones por las cuales esto está ocurriendo. Una es que la educación es tradicionalmente lenta en cuanto a producir cambios y por otro lado, está el hecho de que está cada vez más controlada por políticas gubernamentales y presiones sociales. Actualmente, las políticas de educación en los Estados Unidos están preocupadas por la evaluación y los exámenes, lo cual a menudo deja muy poco espacio para el arte. Otra razón para este retraso es que el arte posmodernista es muchas veces ambiguo, sujeto a múltiples lecturas e interpretaciones. Promueve preguntas que a veces no tienen respuestas claras y que pueden enfocarse en temas sensibles. Los profesores se ponen nerviosos discutiendo asuntos sociales, culturales y políticos en clases, pero es importante recordar que el rol de la educación es expandir el aprendizaje y conocimiento del individuo para poder de esta manera entender mejor el mundo que los rodea. Creo que nosotros estamos provocando un gran perjuicio a nuestros estudiantes si no los ayudamos a desarrollar un entendimiento más compasivo de ellos mismos y de los demás. El hecho de producir arte y la discusión del mismo, ya sea tradicional o posmodernista, es una parte vital del proceso de aprendizaje.

palabras claves\_globalización | educación | posmodernismo | arte

El uso de la palabra "globalización" se hizo masivo durante los últimos años de la década de los noventa, y dependiendo de la perspectiva de cada uno podía representar diferentes cosas. Habla de la rápida velocidad de la economía global, que genera más productos a menor costo. Conecta países a través de la interdependencia de recursos económicos, lo que a su vez impacta en la vida social, tecnológica, cultural, política y ecológica de cada uno. Y viene con nuevas tecnologías que conectan a la gente de manera nunca antes vista, creando un flujo de información, que promueve la fecundación intercultural de nuevas ideas. En un artículo reciente del New York Times, Jason Forsythe escribe acerca de cómo la globalización está afectando la fuerza laboral en los Estados Unidos: "Globalización por su naturaleza significa una fuerza de trabajo variada que genera una serie de nuevos temas en torno a la diversidad, incluyendo lenguaje, religión y otros asuntos culturales más amplios".

Como directora de la maestría en humanidades del programa de enseñanza (MAT) de la Escuela de Artes Visuales de la ciudad de Nueva York, es mi trabajo educar a los futuros profesores de arte. Nueva York es una metrópolis cosmopolita que ofrece a nuestros estudiantes una población racial y culturalmente diversa con la cual explorar y desarrollar un diseño de currículum. Cómo y qué enseñar en el plan de estudios del arte son preguntas que necesitan constante reevaluación y discusión, especialmente dada la población internacional de la ciudad. La enseñanza del conocimiento y habilidades del arte son importantes, pero temas como aculturación, diversidad cultural, pobreza y racismo son parte del ambiente cultural y deben ser también considerados y

ORÍGENES DE LA EDUCACIÓN PÚBLICA DEL ARTE EN LOS ESTADOS UNIDOS\_En los Estados Unidos la educación pública es responsabilidad mayoritariamente del gobierno local y estatal. Las políticas y los estándares

decretados por estos organismos responden a las tendencias y demandas de una era particular, lo que nos dice bastante acerca del clima cultural y social de estos tiempos (Efland, 1990). Diseñar un currículum de arte para las escuelas públicas comprime una compleja estructura a partir de tendencias educacionales, movimientos artísticos, patrocinios y censura.

En las primeras décadas del siglo XIX, con la revolución industrial se hizo necesario tener una fuerza laboral que pudiese leer y escribir. Fue en este tiempo que el Estado financió escuelas públicas. Después de la Exposición Universal de París de 1867 se hizo evidente que los Estados Unidos se estaba quedando atrás en el mercado industrial. La enseñanza del arte fue oficialmente introducida en las escuelas en 1870, cuando el enseñar a dibujar se hizo obligatorio. Dibujo llegó a ser una asignatura en las escuelas para asegurar una fuerza laboral de diseñadores industriales (Efland, 1990). El arte en las escuelas públicas había llegado a ser una habilidad comercial que debía ser considerada seriamente en la economía en desarrollo de los Estados Unidos.

El movimiento de artes y oficios se desarrolló como una reacción a la producción en masa de objetos propios de la revolución industrial. Esto era visto como algo negativo para los trabajadores, ya que los convertía en seres serviles de las máquinas. Este movimiento socialista que se originó en Inglaterra, adquiriría un tono más estético en los Estados Unidos. Fue también un movimiento romántico que tuvo sus orígenes en el sistema de gremios, una asociación de artesanos de un comercio en particular. Se pensaba en que introduciendo artes y oficios al sistema de escuelas públicas, una cultura más refinada estaría al alcance de todos y no tan sólo para las clases de élite. Durante los últimos años del siglo XIX, artes y oficios fueron introducidos en las escuelas profesionales de arte en los Estados Unidos (Efland, 1990).

ART EDUCATION IN A GLOBAL SOCIETY]

abstract\_The phenomena of globalization brings with it much debate and concern about the changes taking place in this new global economy. New technologies are connecting individuals and nations to one another in increasingly rapid ways. The arts are no exception and they have become more international in this global, postmodernist era. Every year different countries host international biennales of art works that often focus on global issues and concerns. The biennales attract people from all over the world and bring with them an infusion of money to the hosting country. The art world has moved from a modernist point of view to a postmodernist one, but the teaching of art in public school lags behind. There are many reasons why this is occurring, one is that education is traditionally slow in making changes and the other is that it is increasingly controlled by governmental policies and social pressures. Currently, U.S. education polices are concerned with assessment and test-taking which often leaves little room for the arts. Another reason for this delay is that postmodernist artwork is often ambiguous, subject to multiple readings and interpretations. They raise questions that often don't have clear answers and can focus on sensitive topics. Teachers feel nervous discussing social, cultural and political topics in class, but it is important to remember that the role of teaching is to expand the learning and knowledge of the individual so they can better understand the world around them. I think that we do a great disservice to our students if we do not help them to develop a more compassionate understanding of themselves and others. Art making and the discussion of art works whether traditional or postmodern is a vital part of this learning process.

 ${\color{red} \textbf{keywords\_g} lobalization} \ | \ \textbf{education} \ | \ \textbf{postmodernism} \ | \ \textbf{art}$ 



Workshop Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, abril de 2007. Trabajo de estudiante de arte. Foto: Gentileza Rose Viggiano.

Estos argumentos divergentes del siglo XIX acerca de cómo y qué enseñar son ejemplos de cómo los asuntos morales y económicos impactaron la enseñanza del arte en la sala de clases. Aunque los tiempos han cambiado, estas preocupaciones aún prevalecen en la educación de hoy.

INNOVADORES EDUCACIONALES E INFLUENCIAS EN EL SIGLO XX\_EXÍSten muchos cambios y factores que influenciaron la educación durante el siglo XX. Descubrimientos científicos, nuevas formas en el campo de la psicología y sociología, e inventos como las cámaras fotográficas y de video han influenciado la enseñanza y la teoría de la educación del arte. En un esfuerzo de reformar y reevaluar la enseñanza, el filósofo John Dewey (1859-1952) centró sus ideas revolucionarias en la teoría y prácticas educacionales. Desarrolló una educación progresiva, que ofrecía un currículum que usaba el método científico basado en la idea de que los individuos aprenden de su ambiente dinámico, donde el conocimiento pasado es modificado por uno nuevo. Veía el arte como una importante asignatura mediante la cual los niños adquirían conocimientos y se expresaban a sí mismos a través de la experimentación con diferentes materiales artísticos (Efland, 1990).

Descubrimientos en psicología, particularmente aquellos realizados por el psicólogo del desarrollo Jean Piaget (1896-1980), también influenciaron las prácticas educacionales. La teoría cognitiva de Piaget trata el crecimiento infantil a través de una serie de etapas del desarrollo. Cada etapa en la evolución del niño es caracterizada por una estructura cognitiva general que afecta su pensamiento. A medida que crece un nuevo nivel de conocimiento y entendimiento es establecido, formando una nueva etapa cognitiva. Como resultado del estudio de Piaget, sería necesario que los educadores tuviesen el conocimiento de las etapas de desarrollo cuando diseñan un currículum. Otro importante psicólogo del desarrollo fue Erik

Erikson (1902-1994). Su teoría en desarrollo social continuó el estudio de las etapas del desarrollo de Piaget, con especial énfasis en la identidad adolescente.

El psicólogo Jerome Bruner (1915-2007) ofreció a los educadores un nuevo enfoque para el diseño del currículum. Él creía que todas las asignaturas de la escuela tenían una estructura esencial que los niños podían aprender a ciertos niveles apropiados de edad, y que esas asignaturas podían ser revisadas y reevaluadas con el tiempo. Defendía la idea de un currículum con forma de espiral. creando un enfoque holístico de aprendizaje. Bruner toma en cuenta los constructos educacionales de las experiencias individuales pasadas, previo al bagaje cognitivo y cultural (Efland, 1990). Para Bruner, conocimiento y aprendizaje no están desligados de las experiencias de vida de cada uno, sino más bien están integrados, construidos y concebidos en diferentes formas.

El artista y educador Viktor Lowenfeld (1903-1960) creó actividades artísticas para niños que tomaban en cuenta sus necesidades psicológicas y del desarrollo. Su libro *Crecimiento creativo y mental*, fue publicado por primera vez en 1974 y ha tenido siete exitosas ediciones (Efland, 1990).

El socialista de la educación Paulo Freire (1921-1997) escribió en *Pedagogía del oprimido* (1970) acerca de la importancia liberadora de la educación desde un sistema que ve la enseñanza como una manera de depositar información dentro de las mentes de los estudiantes por medio de la memorización y a través de alcanzar calificaciones aprobatorias en las pruebas. El verdadero aprendizaje para Freire es cuando el profesor y el estudiante coexisten en una situación de aprendizaje "en actos de cognición, no (en) transferencias de información" (p. 67). Sólo de esta manera el problema puede resolverse y efectuarse un aprendizaje más profundo.

Incluso con todos estos avances en ciencia y reforma educacional llevados a cabo durante el siglo XX, las prácticas educacionales aún varían en un amplio rango que va desde prácticas conservadoras a más experimentales en distintos estados, dependiendo de las presiones sociales y económicas por parte de las comunidades locales y los consejos de gobierno.

Después de la Segunda Guerra Mundial tres visiones distintivas de la educación del arte se hicieron prevalecientes. Una fue la expresionista, la que reflexionaba hacia el idealismo romántico con una creencia en la expresión personal en la cual "el niño artista" llega a ser el tema central (Efland, 1990). La deconstruccionista creía en la teoría de Horace Mann (1796-1859), en la que la educación es una fuerza que tiene la capacidad de cambiar la sociedad y "la rueda de equilibrio de la maquinaria social" (Consejo de Educación de Massachusetts, 1849, p. 59, citado en Efland, p. 261). La tercera fue el racionalismo científico en el que un enfoque más formalista y científico es aplicado al diseño del currículum. Estas tres teorías han variado su importancia cada cierto tiempo, pero su influencia en la educación y la enseñanza del arte continúa a través de los años.

TIEMPOS RECIENTES\_El multiculturalismo llegó a la escena educacional después de la guerra de Vietnam y los movimientos de derechos civiles. Los padres indígenas americanos y negros querían para la escuela de sus hijos un currículum que incluyera sus creencias y valores culturales. Como resultado, los decretos federales y estatales dispusieron que las escuelas incorporaran la diversidad cultural y racial en su plan de estudios.

En la década de los setenta, al mismo tiempo que el multiculturalismo era la palabra de moda, surgía una nueva tendencia en educación, preocupada por la responsabilidad y las evaluaciones, y llegó a convertirse en la nueva cruzada en la refor-



Trabajo de mapeo de estudiante sobre 28 objetos. Foto: Gentileza Rose Viggiano.

ma de la educación. Si los estudiantes alcanzaban las calificaciones aprobatorias en las pruebas o no, se convirtió en la medida preferida para determinar lo que era una buena educación (Efland, 1990). Este movimiento trajo consigo la preocupación de que la población estadounidense no estaba preparada para cumplir con las demandas de un mercado competitivo mundial y que como resultado de esto, la economía sufriría. La consigna "una nación en riesgo" se convirtió en el eslogan que influiría en la formulación de políticas junto con las demandas por reformas adicionales al currículum en las escuelas públicas de acuerdo a los estándares y pruebas elaborados por el Estado. Muchos educadores temieron que el hecho de estandarizar el diseño del currículum comprometiera la consideración de importantes temas pedagógicos, tales como el desarrollo cognitivo, el pensamiento crítico y el descubrimiento creativo, relegando a segundo plano las necesidades de los estudiantes por las presiones políticas externas. Este tipo de currículum es diseñado a menudo con un enfoque lineal, en el cual el conocimiento es traspasado desde arriba hacia abajo, desde el profesor hacia el estudiante. Los estudiantes aprenden diversas asignaturas de una manera gradual, con pequeño espacio para el diálogo y la reflexión, pero con un énfasis en la rendición de pruebas (Freire, 1970).

Con el énfasis en la rendición de exámenes el arte tiende a sufrir, y a menudo son retiradas completamente del currículum porque se requiere más tiempo para tutorías.

Bajo la ley federal "Ningún niño es dejado atrás", aprobada por el Congreso estadounidense en el 2001, habría dinero destinado a las escuelas para cubrir los costos de materiales y tutorías incurridos para cumplir con la legislación. En la mayoría de los casos, el dinero nunca fue entregado a las escuelas, pero la presión hacia los estudiantes para pasar todas las pruebas estandarizadas continuó. Si las escuelas no alcanzaban los estándares del "Ningún niño es dejado atrás", eran puestos en un periodo de examen y en algunos casos cerrados. Desafortunadamente, los Estados Unidos está

yendo a hacia lo que Paulo Freire llama "sistema bancario de educación" (Freire, 1970, p. 58), en el que los estudiantes aprenden mediante la memorización y los resultados de las pruebas llegan a ser la muestra de la inteligencia. Esto deja poco espacio en el currículum para el pensamiento, discusión y reflexión para un aprendizaje profundo. Resulta interesante destacar que este movimiento conservador en la educación estadounidense coexiste con el mundo posmodernista. Los artistas posmodernistas a menudo crean trabajos de arte que son provocativos en la medida en que cuestionan las creencias políticas, culturales y religiosas que los rodean. Estos artistas son un importante recurso para los educadores de arte al momento de discutir asuntos locales y globales relacionados con la ecología, derechos humanos, etcétera. Este tipo de cuestionamiento y análisis es uno de los más importantes para un pensamiento profundo. Sin embargo, la actual reforma de educación promueve "enseñar para la prueba", lo cual es una muy peligrosa proposición.

Siendo optimistas, los educadores serán capaces de presionar a los formuladores de políticas para repensar aquellos mandatos educativos y tomar en cuenta los elementos que conllevan efectivas prácticas de enseñanza y métodos de aprendizaje.

POSMODERNISMO\_Al igual que el término globalización, el concepto de posmodernismo es difícil de precisar históricamente. Algunos historiadores dicen que el movimiento habría comenzado en los primeros años del siglo XX con el dadaísmo y con el trabajo de Marcel Duchamp y otros autores, remontando sus orígenes alrededor de 1970. Durante las últimas décadas, al mismo tiempo que la globalización ha afectado internacionalmente los sistemas sociales y culturales, ha ayudado a impulsar el posmodernismo. Cada año tienen lugar diversas bienales internacionales donde artistas de todas partes del mundo se reúnen e intercambian obras de arte e ideas.

Aunque el mundo del arte ha transitado desde una era modernista a una posmodernista, esto no significa la inmediata influencia acerca de cómo el arte es enseñado en las escuelas públicas, donde una visión modernista acerca de la instrucción del arte a menudo prevalece. En la sala de clases modernista, el arte es considerado como un lenguaje colectivo configurado por narrativas, materiales, técnicas e historias personales. A pesar de que la tecnología e industrialización han cambiado las creencias desde una sociedad occidental con verdades absolutas a una "posmoderna que enfatiza la particularidad, diferencia y la incertidumbre" (Oakes y Lipton, 1999, p. 30), este enfoque modernista aún prevalece en el currículum de arte. Los estándares de aprendizaje, que controlan cómo y qué será enseñado en artes plásticas, están basados en estéticas modernistas, como los principios del diseño.

Por otro lado, las obras de arte posmodernas son con frecuencia ambiguas, sujetas a múltiples lecturas e interpretaciones, que pueden tornarse un tanto eclécticas y hacerlas más difícil de entender inmediatamente. El posmodernismo está incitando a los educadores de artes plásticas a dejar atrás las ideas tradicionales del arte para adoptar un acercamiento más sociocultural, en la medida en que el arte desafía las normas y provoca cuestionamientos que a menudo tienen un carácter político. El currículum del arte posmoderno genera cuestionamientos acerca de asuntos como la censura, temas sociales y éticos, al mismo tiempo que provoca debates de aquellos temas que generan más interrogantes que soluciones. Resulta también interesante destacar que algunos artistas posmodernistas incorporan teorías y estéticas modernistas en sus trabajos. El posmodernismo no necesariamente erradica lo que estaba vigente anteriormente, sino más bien permite incorporar el pasado en nuevos contextos.

DISEÑO DEL CURRÍCULUM POSMODERNO\_Recientemente he sido invitada a una conferencia en la Universidad Diego Portales para hablar con los estudiantes y académicos acerca del currículum del arte en un contexto posmodernista. Mientras trabajaba con los estudiantes de la universidad propuse la





Trabajo de estudiante. Mapeo del pasado y presente de su vida. Foto: Gentileza Rose Viggiano.

idea del "mapeo", y cómo el simple concepto de mapas puede ser usado de diferentes maneras. Definimos el concepto en su sentido más amplio y como el simple concepto de mapas puede ser usado de diferentes formas, desde hacer mapas de ubicaciones físicas hasta el mapa espiritual de los mandala tibetanos, y presenté una serie de fotos mostrando un amplio rango de trabajos de arte usando referencias tanto literales como metafóricas a mapas. Posteriormente les pedí a los estudiantes confeccionar un mapa de sus propias vidas usando materiales de collage, y finalmente se formó un grupo de discusión y crítica. Ellos discutieron las referencias importantes, las experiencias culturales y contextos en los cuales fueron basados sus mapas. Los mapas se convirtieron en metáforas visuales de sus metas pasadas, presentes y futuras. En el próximo trabajo se les entregó a los estudiantes carbón y papel para realizar un mapa a partir de objetos dibujados.

La organización de la sala fue dispuesta de tal manera de que todos estuvieran sentados en círculo, uno al lado del otro. Se les dio un minuto para dibujar cada objeto. Al concluir todos los alumnos habían dibujado 28 objetos en una hoja de papel de dibujo. Al final de este ejercicio tuvimos nuevamente otro grupo de crítica durante el cual hablamos acerca de la vida de nuestros objetos, sus historias, usos y referencias emocionales. Los estudiantes hablaron acerca de cómo habían realizado el mapeo de sus dibujos a través de la ubicación de los objetos en el papel. En la última actividad se les pidió trabajar en grupos y hacer un mapa de algún lugar, usando uno de los siguientes elementos: fuego, tierra, aire o agua. Se les otorgó un área de 120 centímetros cuadrados para trabajar. Posteriormente, se criticó cada pieza y se discutió el hecho de cómo las esculturas e instalaciones de arte pueden cambiar un lugar y hacer un mapa de este de una manera nueva.

Aunque he sido influenciada por diversos innovadores sobresalientes, el diseño de currículum que he encontrado que funciona mejor con las ideas posmodernistas es la estructura espiral de Bruner, establecida en los años sesenta. Tener un currículum que pueda ser construido a partir de un conocimiento previo v que a la vez retroceda v se revise a sí mismo, permite el desarrollo de ideas y temas más amplios. De esta manera los educadores del arte pueden desarrollar un currículum que incorpore las complejidades de un mundo cambiante e interconectado. Recordando algunas ideas de Dewey y Lowenfeld, trabajo para desarrollar un currículum en el cual los estudiantes incorporen sus experiencias culturales tanto pasadas como presentes en la experiencia de aprendizaie. Las ideas de Paulo Freire también han sido un factor de influencia. La importancia del diálogo con los alumnos y la incorporación de los mismos en la resolución de los conflictos, especialmente en aquellos temas nacionales e internacionales que los ayudan a desarrollar habilidades críticas y capacidad para analizar asuntos y preocupaciones globales.

A través de esta experiencia compartida, los alumnos de la Universidad Diego Portales fueron capaces de reflejar en sus propias vidas cómo coexisten con otras personas, objetos y lugares. Más allá de ser capaces de compartir ideas acerca del arte con los demás estudiantes, lo más importante fue crear un grupo en un ambiente de apoyo para aprender acerca y desde cada uno. Si tuviésemos que trazar un mapa de la globalización y posmodernismo, probablemente veríamos las distintas maneras por las cuales nos afectan e interconectan a todos nosotros. En la medida en que la interconectividad de la globalización nos acerca unos a otros, es importante que tengamos un conocimiento genuino y entendimiento compasivo de cada ser humano. De esta manera, la globalización puede traer consigo asociado cambios positivos que mejorarán nuestras vidas.

- CITAS BIBLIOGRÁFICAS
- Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, Brasil, 1970.
- Jeannie Oakes y Martin Lipton, Enseñando para cambiar el mundo, McGraw-Hill, Boston, 1999.
- Arthur D. Efland, Una historia de la educación del arte, Teachers College Press, Nueva York, 1990.
- 4. Jason Forsythe, "Liderazgo en diversidad e inclusión", en *The New York Times Magazine*, septiembre de 2007.

Estudiante trabajando para mapear un espacio con el elemento aire. Foto: Gentileza Rose Viggiano.

ROSE VIGGIANO\_Licenciada en artes (BFA), mención escultura, Philadelphia College of Art; doctorado en educación para las artes (Ed.D.) Teachers College Columbia University; máster en artes mención grabado, SUNY, Albano; especialización en escultura, Indiana University Bloomington. Desde 1997 hasta la fecha se ha desempeñado como directora del Departamento de Educación, de la Universidad School of Visual Arts, NY. Destaca su gran trayectoria como artista visual e investigadora en EE UU y en el mundo. Ha publicado numerosos ensayos en relación a las artes y la comunidad. Con el propósito de difundir las artes y para mejorar la calidad de vida de la población, se ha centrado en la educación para las artes. Fue una de las fundadoras del Bronx Museum of Art, NY, donde ha evocado su pasión por el arte y la cultura latina. Esta artista, curadora y directora ha sido reconocida con distintos premios por su carrera artística y como docente, entre ellos: Escuela Nacional de Artes Plásticas. Ciudad de México, México, Honores: Festival Internacional de las Artes, Asilah, Marruecos. Premio Grabado; Beca de Investigación New Jersey State Council on the Arts Panel, N.J.; Beca de Investigación, Creative Artist Public Service (CAPS Award). Su trabajo ha sido exhibido en más de treinta oportunidades en los EE.UU. y en el mundo entre las que se destacan: The Whitney Museum, *Printing new forms*, grabados, NY; Galería SOHO20, Grabados de Rose Viggiano, NY; Hudson River Museum, Trabajos en papel, colectivo, NY; Galería Tweed, Arte espiritual, las realidades no vistas, NJ; Museo de Guanajuato, México, esculturas y Museo de Asilah, Festival Internacional de Artes Visuales,

ROSE VIGGIANO Holds a Bachelors in Fine Arts (BFA) with an emphasis on sculpture from the Philadelphia College of Art; a Doctorate in Education for the Arts (Ed.D.) from the Teachers College Columbia University; Masters in Art with an emphasis in Printma king, SUNY, Albany; Specialization in Sculpture, Indiana University Bloomington. She has been Director of the Department of Education of the School of Visual Arts, N.Y. since 1997. She has a long tra-jectory as a visual artist and researcher in the USA and worldwide. She has published numerous essays on art and the community. She has focused on education for the arts in order to disseminate the arts and improve the quality of life of the population. She was one of the founders of the Bronx Museum of Art, NY, where she has evoked her passion for art and Latino culture. This artist, curator. and director has been acknowledged as an artist and professor, receivina numerous awards, includina: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Mexico City, Mexico, Honors; International Festival of Arts, Asilah, Morocco, Printmaking Award; Research Grant, New Jersey State Council on the Arts Panel, N.J.; Research Grant, Creative Artist Public Service (CAPS Award). Her work has been shown on more than thirty occasions in the US and around the world, notably: The Whitney Museum, "Printing New Forms", Prints, N.Y.; SOHO20 Gallery, "Rose Viggiano Prints", N.Y.; Hudson River Museum, "Works on paper", collective, N.Y.; Tweed Gallery, "Unseen realities: the spiritual in art", NJ; Museum of Guanajuato, Mexico, sculptures; and Museum of Asilah, International Festival of Visual Arts, Morocco.

### | Marcela Cuevas O.

Profesora
Escuela de Arte Universidad Diego Portales

resumen\_ Si hay algo que caracterice a Ana Paula Cohen (Sao Paulo, 1975) y que quizá represente a toda una generación de jóvenes, es su pasión por viajar y conocer de primera fuente lo que está sucediendo en el arte de manera global. Pero no son simples viajes para ver muestras, con una lógica de consumo, sino más bien para trabajar en algún proyecto que involucre el arte, en su sentido más amplio.

Su espíritu global deja un espacio muy importante a la localidad, ya que para ella los vínculos, las redes y los circuitos propios de cada ciudad son vitales para investigar y potenciar. En la mitad de la curatoría del Encuentro Internacional Medellín 2007, Prácticas Artísticas Contemporáneas (MDE07), Ana Paula Cohen tuvo un momento este año para venir a Chile, en mayo, a dictar la conferencia "Visualidad latinoamericana", invitada por la Escuela de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, de la Universidad Diego Portales, ocasión en la que utilizamos un breve espacio en su intensa agenda para conversar un poco más y conocer de primera fuente su mirada experta sobre la globalidad y localidad del arte contemporáneo.

palabras claves flujos | redes | bienal | curadora

Hablar con Ana Paula Cohen es volver la mirada a la nueva curatoría, muy lejana al arte como espectáculo; a replantearse, reformularse y volver a pensar otra vez, siempre a partir del contexto. Con algo de frío por nuestro otoño santiaguino –la entrevista se realizó en esa estación–, Ana Paula Cohen se disculpa por su portuñol, que en todo caso no deja lugar a dudas de sus ideas.¹

Con una visión muy clara de los proyectos en los que realmente le interesa participar, su camino como curadora ha sido muy coherente. Graduada en artes por la Fundación Armando Alvares Penteado, una prestigiosa facultad privada de arte y comunicaciones en Sao Paulo, y con una maestría en la Universidad de Sao Paulo, en 2005, Ana Paula Cohen es una activa curadora con un breve e intenso currículum.

Ideó y desarrolló en Sao Paulo -en colaboración con artistas como Erick Beltrán, Mabe Bethônico, Ángela Detanico y Rafael Lain, entre otros-el proyecto Istmo-arquivo flexivel desde 2004. Se desempeñó como curadora asistente en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, en 2001 y 2002, y en el Kunstverein de Munich, Alemania, en 2003, donde fue curadora de proyectos como Motivación total –Una maniobra sociocultural e Historias reveladoras - Un archivo y tres estudios de casos. Además, organizó allí el simposio "Curando con poco equipaje", publicado por la Editorial Revólver (Francfort, 2004) y traducido posteriormente al portugués, para su tesis de maestría en la Universidad de Sao Paulo. En el 2005 curó la muestra Subversiones diarias. invitada por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), y además estuvo en el Simposio Internacional de apertura de la 5ª Bienal del Mercosur, en Porto Alegre. En el 2007, de enero a junio, estuvo prácticamente viviendo en Medellín, Colombia, para co-curar MDE07, un revolucionario proyecto sobre prácticas artísticas contemporáneas que volvió a situar a Colombia en el circuito internacional del arte. Además, colabora regularmente para revistas de arte contemporáneo como Art Nexus (Bogotá) y Exit Express (Madrid).

marcela cuevas (Mc)\_ Después de haber participado en diversas bienales y encuentros internacionales del mundo del arte contemporáneo, tanto como conferencista o en tu papel de curadora asistente, ¿cuál es tu opinión acerca de las bienales?, ¿son espacios realmente beneficiosos para mostrar el trabajo de los artistas? ¿Hay algo valioso que rescatar, aparte del tema de la visibilidad y de la difusión, que a todas luces es interesante para posicionar a los artistas en un cierto mercado?

ANA PAULA COHEN (APC)\_ Actualmente en el circuito internacional se habla muy críticamente del formato bienal. Sin embargo, yo creo que depende del contexto de cada muestra específica: cómo empezó, bajo qué circunstancias sociales, políticas, económicas, en qué local, etcétera. Por ejemplo, la Bienal de Sao Paulo fue muy importante desde los años cincuenta, tanto por poner al arte brasileño en un circuito internacional como por crear un espacio de contacto entre el público local y la producción artística contemporánea, cada dos años. Hoy, el hecho de decir "estamos haciendo una bienal", es una forma de poner a las ciudades en un sistema internacional inmediato. Eso tiene un lado positivo, pues se logra involucrar a las autoridades locales, a los patrocinadores, lo que posibilita generar presupuesto para realizar un evento de arte contemporáneo internacional. No creo que el problema sea hacer una o más bienales, sino que hay que hacerlas de acuerdo a las necesidades de cada contexto, sin repetir un modelo hecho para otras circunstancias, en otra época y ciudad.

**Mc\_** Leí hace poco una entrevista que le hiciste a Jorge Macchi<sup>2</sup>, el artista visual argentino, en la que él hablaba sobre las bienales y comentaba de su necesidad casi imperiosa –lo cito textual—"de encontrar un lugar donde poder detenerse por un tiempo ante la ansiedad de consumir imágenes". Me gustaría que me contaras cómo ha sido tu experiencia en las distintas bienales en las que has estado participando o visitando. ¿Has necesitado esa isla o ese espacio para conectarte con la obra del artista y su pensamiento?, ¿hay lugares donde



INTERVIEW WITH CURATOR ANA PAULA COHEN, FLEXIBLE SPACES, URBAN LINKS AND NETWORKS]



abstract\_ If there is one thing that characterizes Ana Paula Cohen (São Paulo, 1975), and might also represent a whole generation of young people, it is her passion for travel and first hand experience of what is going on with art worldwide. These are not, however, merely trips to see exhibits with the idea of consumption, but rather to work on some project that involves Art in the widest sense of the word.

Her global spirit leaves a very important space in the local area, as the investigation and promotion of links, networks and local circuits of each city are vital for her. Halfway through her curatorship of the Medellín International Meeting 2007, Contemporary Artistic Practices (MDE07) Ana Paula found a moment this year to visit Chile, in may, to hold the conference "Latin American Visual Elements" invited by the School of Art of the FAAD-UDP (Faculty of Architecture, Art and Design, Universidad Diego Portales). We took advantage of a brief gap in her intensive schedule to talk to her a little more and explore first hand her expert views on the global and local nature of Contemporary Art.

keywords\_flows | networks | biennial | curator



Foto: Cristián Silva-Avaria

Talking to Ana Paula Cohen makes you turn your attention to a new curatorship, very far away from art as a spectacle; it makes you rethink, reevaluate and think one more time, always using the context as a starting point. Suffering the cold of our Santiago autumn, Ana Paula apologized for her bad Spanish, which is actually almost perfect, and did not leave us in any doubt of her ideas.<sup>1</sup>

With a very clear vision of the projects that she is interested in being involved with, her career as a curator has been very coherent. A graduate in Arts from the FAAP (Armando Alvares Penteado Foundation), a prestigious private faculty of art and communications in São Paulo and a Masters degree from the University of São Paulo (ECA-USP, 2005), Ana Paula is an active curator with a short but intense résumé.

In São Paulo she devised and developed the flexible isthmus-record (from 2004) in collaboration with artists, among others, like Erick Beltrán, Mabe Bethônico, Ángela Detanico and Rafael Lain. She occupied the post of assistant curator of the São Paulo Modern Art Museum (2001-2002) and she was a curator at the Munich Kunstverein, Germany (2003) of projects such as "Total Motivation – a so $cio\text{-}cultural\ maneuver\ and\ "Revealing\ Stories-an$ archive and three case studies". She also organized the symposium "Being a curator with little luggage", published by Revolver Publishers (Frankfurt, 2004) and later translated into Portuguese for her Masters thesis at the University of São Paulo. She was invited by the Buenos Aires Museum of Latin American Art, MALBA to be the curator of the exhibition "Daily Subversions", and was also in the International Symposium at the opening of the 5th Biennial Meeting of the MERCOSUR in Porto Alegre. In 2007, she practically lived in Medellín, Colombia to help curate MDE07, a revolutionary project about contemporary artistic practices that put Colombia back on the international art circuit. She also contributes regularly to contemporary art magazines, such as Art Nexus (Bogotá) and EXIT Express (Madrid).

marcela cuevas (mc)\_after having participated in several biennial exhibitions and international meetings in the world of contemporary art, both as a participant and as assistant curator, what is your opinion about biennial exhibitions? Are they spaces that are really beneficial for showing the artist's work? Is there anything valuable to be got out of it, apart from the idea of visibility and circulation — which is interesting in any light for placing the artist in a certain market-?

ANA PAULA COHEN (APC) The biennial format is currently spoken about very critically on the international circuit. I think, however, that it depends on the context of each specific show: how it started, under what social, political or economic circumstances, in what venue, etc. For example the São Paulo Biennial Exhibition has been very important since the 50s, putting Brazilian art on the international circuit as well as creating a space every two years for contact between the local public and contemporary artistic production. Nowadays, the act of saying "we are holding a biennial exhibition" is a way of putting cities on an immediate international system. This has its positive side, as it is possible to involve the local authorities and the sponsors, making possible the generation of a budget to hold an international contemporary art event. I do not think that the problem is holding one or more biennial exhibitions, only that they have to be held according to the necessities of each context, without repeating a model designed for other circumstances, in another time and city.

Mc\_A while ago I read your interview with Jorge Macchi², the Argentinean visual artist, in which he talked about biennial exhibitions and commented on their almost vital necessity—I quote from the text-"of finding a space where it is possible to stop for a moment when faced with the anxiety of consuming images". I would like you to tell me about your experience of different biennial exhibitions that you have visited or participated in? Have you needed that island or that space in order to connect with the artist's work and thought? Are there places



Biblioteca, La Casa del Encuentro, Medellín, Colombia, 2007. Concepción del espacio: Gabriel Sierra, Mabe Bethônico, Ana Paula Cohen. Muebles: Gabriel Sierra. Fotografía: Esteban Escobar.

Erick Beltrán "Ergo Sum", 2006. Museo de Antioquia, Encuentro Internacional de Medellín, 2007. Cortesía Centro Galego de Arte Contemporáneo.

eso pueda suceder en una bienal? Me interesa saber qué piensas en un nivel un poco más íntimo, ¿se da en las bienales la posibilidad real de un intercambio entre el artista y el público?

APC\_ La producción de cada artista propone relaciones muy distintas con el público. Hay obras que funcionan en una gran exposición, colgadas en la pared al lado de otras obras. Pero muchas tienen otro tiempo, otra escala, y necesitan otra forma de interfaz con el público. En ese sentido, el trabajo del curador puede ser entender las especificidades de cada obra y respetarlas cuando se va a exhibir, al contrario de imponer un formato de exposición patrón, ya definido hace mucho a partir de producciones de arte que tenían otra lógica. En cualquier caso, hay que entender que las muestras de arte, grandes o pequeñas, no deberían ser vistas con el lente del consumo. Ir a una exposición no es lo mismo que ir a un centro comercial en domingo y mirar las vitrinas. Para entrar en lo que propone cada artista, sea a nivel visual, discursivo o más ligado a la percepción, el público necesita relacionarse con la obra. Una exposición tiene una complejidad de pensamiento generada por la reunión de diferentes personas involucradas: el curador, el artista, el arquitecto que trabaja en el espacio, etcétera, y el público debe ser invitado a ser parte de esa reunión, y mirarla con la misma complejidad con que fue pensada. Depende de quién tome el tiempo para entrar en la discusión o no, pero la posibilidad debe estar allá.

"Lo que estamos haciendo en Medellín es una muestra de gran escala extendida en el tiempo –MDEo7 tuvo una duración de seis meses—, lo que hace que uno va, poco a poco, entrando en la estructura propuesta. En ese sentido, es más una exposición para el público local, y para todos nosotros que residimos un tiempo en Medellín –artistas, curadores, teóricos—, generando un encuentro que establezca vínculos con la ciudad, a mediano y largo plazo, creando lazos más profundos entre la escena local y la internacional".

mc\_¿Y cómo crearon esos vínculos?, ¿cuánto tiempo antes de la inauguración o apertura estuvieron trabajando en el proyecto?, ¿de qué manera armaron la idea de MDEo??

APC\_ Cuando nos invitaron a trabajar en un proyecto que pudiera reactivar las bienales de Medellín, que fueron muy importantes para la escena del arte en Latinoamérica a fines de los sesenta y principios de los setenta, lo primero que preguntamos es si en dos años más pensaban repetir la experiencia, y la verdad, es que no lo sabían. Entonces les planteamos que en principio, eso no tenía por qué llamarse bienal.

"Lo que propusimos fue realizar un encuentro de prácticas artísticas contemporáneas, de carácter internacional, partiendo de lo que sentimos desde la ciudad y de las personas que encontramos en las cinco visitas que hicimos de agosto a diciembre del 2006. Fuimos seis curadores: Alberto Sierra, Óscar Muñoz, José Ignacio Roca, Jaime Cerón, María Inés Rodríguez y yo, quienes armamos el proyecto de manera conjunta en torno a la idea de la hospitalidad. Como estrategia para seguir las directrices de nuestro proyecto, decidimos crear varios frentes, que llamamos Zonas de Activación: los talleres en las universidades, donde artistas v curadores invitados para el encuentro participaran de cursos estructurados para los seis meses, como docentes, que cambiaban cada semana, como el taller de curadoría, por ejemplo -en el cual cada uno de nosotros preparamos conferencias por una semana para el mismo grupo de inscritos-, o el de montaje de exposiciones, diseño y editorial, formación de guías, entre otros, siempre vinculados a las universidades.

"Los Espacios Anfitriones son espacios manejados por artistas residentes en Medellín, los que recibieron la visita por un mes de espacios/proyectos de artistas de otras partes de Colombia o de América del Sur, trabajando en colaboración, y activando de esa manera otros sistemas de producción de arte de la ciudad.

"Otra Zona de Activación fue la de las exposiciones de artistas invitados como Cildo Meireles, Erick Beltrán, Carla Zaccagnini, Tomás Sarraceno, y los colombianos María Angélica Medina, Antonio Caro, Alberto Baraya, Delci Morelos, Adolfo Bernal, Miguel Ángel Rojas, entre muchos otros".

**mc\_**Háblame del proyecto de la Casa del Encuentro, en el que estás especialmente involucrada.

APC La Casa del Encuentro es otra Zona de Activación. Es un proyecto que abrimos al público en febrero y se fue activando poco a poco (el archivo, la biblioteca, el cine, el café). Trabajando en colaboración con el diseñador industrial y artista colombiano Gabriel Sierra, hicimos todos los muebles y la infraestructura para generar un nuevo espacio de arte contemporáneo para la ciudad, en la antigua sede del Museo de Antioquia. La Casa del Encuentro propone un museo como casa, un espacio de arte para ser habitado por el público, los artistas, las obras, en el tiempo de la vida cotidiana y en una escala más doméstica que la de los grandes museos. Ha sido un lugar donde además de las exposiciones, dos veces por semana puedes participar de una conversación con un artista sobre la obra que está produciendo en Medellín, o ir a leer las publicaciones de artistas expuestas en la sala de proyectos, o llevar su computador portátil y trabajar en las mesas de la misma sala, donde hay internet inalámbrica. Si el público entiende que hay un programa diario y un espacio para el encuentro de las personas con el arte de forma más cercana y acogedora, va a ir con una cierta periodicidad y se da cuenta de que las obras expuestas también van cambiando; hay artistas que están trabajando con procesos de investigación en colaboración con museos locales de otras disciplinas; otros acumulan publicaciones lanzadas cada semana. No hay una forma definida de trabajo, pero todos componen discursos que necesitan otro tiempo para que sean asimilados; muchas veces el tiempo de la lectura, de la investigación o incluso el tiempo de una conversación o de un slideshow.





Vista de Sao Paulo. Foto: Cristián Silva-Avaria.

where this can happen in a biennial exhibition? I am interested to know what you think on a slightly more intimate level, is there the real possibility at a biennial exhibition of an exchange between the artist and the public?

**APC**\_the production of every artist proposes very different relationships with the public. There are pieces of art that work in a large exhibition, hung on the wall next to other pieces. Many, however, have another time, another scale and need another form of interface with the public. In this sense, the work of the curator can involve understanding the peculiarities of each piece and respecting them when it comes to its exhibition. This is instead of imposing a standard exhibition format that has already been defined for a long time for art productions with another logic. In any case, it must be understood that art exhibitions, large or small, should not be seen at the time of consumption. Going to an exhibition is not the same as going to a mall on a Sunday and looking at the window displays. To enter into what each artist is proposing, be it at a visual or discursive level or more linked to perception, the public needs to relate to the work. An exhibition has a complexity of thought generated by the meeting of all the different people involved: the curator, the artist, the architect that works in the space, etc. The public must be invited to be part of this meeting, and to look at it with the same complexity with which it was thought out. It depends on them if they take the time to enter into the discussion or not, but the possibility must be there.

What we are holding in Medellín is a large scale extended time exhibition – MDE07 lasted for 6 months - little by little it makes you enter into the proposed structure. In this sense, it is more of an exhibition for the local public and for all of us who went to live in Medellín – artists, curators, theorists - generating a meeting that establishes links with the city in the medium and long term, creating deeper ties between the local and international scenes.

**mc\_**and how do you make those links? How much time before the inauguration or opening were you working on the project? In what way did you construct the idea of MDE07?

APC\_When they invited us to work on a project that could restart the Medellín biennial exhibitions – very important for the Latin American art scene at the end of the 6os and the beginning of the 7os – the first thing that we asked was if they were planning to repeat the experience in two more years. The truth is that they did not know. We then proposed that, in principal, it could not be called a Biennial exhibition.

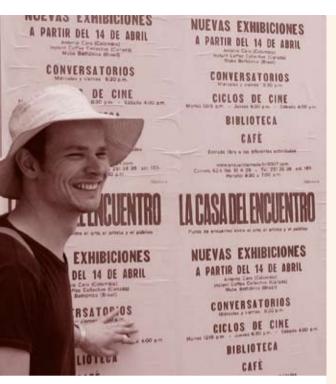
What we proposed was the holding of a meeting of contemporary artistic practices, of international character, starting from what we felt from the city and from the people that we met on the five visits that we made between August and December 2006. There were six curators: Alberto Sierra, Óscar Muñoz, José Ignacio Roca, Jaime Cerón, María Inés Rodríguez and I and we created the project together around the idea of hospitality. We decided to create several fronts, called Activation Zones as a strategy to follow the guidelines of our project. These were the workshops in the universities where artists and curators invited by the Meeting would participate as teachers of courses structured through the six months, rotating every week. The curatorship workshop can be taken as an example where each of us prepared conferences for a week for the same group of participants. Other examples are the workshops on holding exhibitions, design and publishing, guide training, among others, always linking to the universities.

The Host Spaces are spaces managed by artists resident in Medellín who received the month-long visit of artists`spaces/projects from other parts of Colombia or South America, working in collaboration with them and therefore putting other art production systems in the city into action.

Another Activation Zone was the exhibition of invited artists like Cildo Meireles, Erick Beltrán, Carla Zaccagnini, Tomás Sarraceno, and the Colombians María Angélica Medina, Antonio Caro, Alberto Baraya, Delci Morelos, Adolfo Bernal, Miguel Ángel Rojas, among many others.

**mc\_**Tell me about the project that you were especially involved in, the Meeting House.

APC\_The Meeting House is another Activation Zone. It is a project that we opened to the public in February and was put into action little by little (the archive, the library, the cinema, the café). Working in collaboration with the industrial designer and Colombian artist Gabriel Sierra, we made all the furniture and put the infrastructure in place to generate a new contemporary art space for the city in the old Antioquia Museum's building. The Meeting House proposes a museum as a house, an art space to be inhabited by the public, the artists and the pieces of art in the time of daily life and on a more domestic scale than the large museums. It is a place where, as well as the exhibitions, you can participate in a twice weekly discussion with an artist about the work that they are producing in Medellín, or come to read the publications of artists exhibited in the projection room, or bring your laptop and work on the tables of the hall where there is wireless internet. If the public understands that there is a daily program and a space where people can come face to face with art in a closer and friendlier way, they start to come with a certain frequency and they realize that the pieces on display also change sometimes. There are artists who are working with investigation processes in collaboration with local museums of other disciplines, others collect weekly publications. There is no defined way of working, but all of them create speeches that need more time to be assimilated; much more time than the time to read or research or even the time for a conversation or a slideshow.



Michael Beutler (Alemania) frente a la cartelera en la entrada de La Casa del Encuentro, Medellín. Colombia, 2007. Foto: Gabriel Sierra

MDEO7\_El Encuentro Internacional Medellín 2007. Prácticas Artísticas Contemporáneas Espacios de Hospitalidad, más conocido como MDEo7, fue una plataforma a gran escala, que creó una red activa de arte de seis meses ininterrumpidos de programación en la ciudad de Medellín, Colombia, y que buscaba como objetivo principal acercar las prácticas artísticas propias de la contemporaneidad a los habitantes de la ciudad. Fueron más de 80 artistas invitados de 19 países, 40 académicos de reconocimiento internacional, además de 14 colectivos de arte y varias publicaciones invitadas. Más de 18 conciertos, 12 ciclos de cine, 15 talleres en universidades, 2 seminarios especializados y cerca de 60 conversatorios en torno al arte, la ciudad y la hospitalidad.

El concepto central fue la hospitalidad, concebida como una estrategia política de replanteamiento y activación de las formas de comunicación entre el arte y el campo social en general. Así, la noción de hospitalidad se convierte en un eje curatorial abierto y flexible desde el cual pensar nuevamente las relaciones que se establecen con algún otro, los vínculos físicos o lingüísticos que permiten (o no) acoger y discutir sentidos que se suelen ver desde fuera.

Para el caso de MDE07, la hospitalidad se trasladó desde el ámbito privado hacia la esfera de lo público, especialmente centrado en la ciudad, su infraestructura y sus grupos humanos. El encuentro debía servir para tratar de atenuar esa imagen hostil, asociada tanto a los espacios y vivencias públicas determinados por la historia reciente de Medellín. Para eso se trató de indagar sobre estos imaginarios y potenciar una manera novedosa de habitar la esfera pública de la ciudad, por medio de experiencias culturales que sustentan las prácticas del arte.

MDE 07 tuvo ocho Zonas de Activación:

- La Casa del Encuentro
- Columna del Encuentro
- El Citófono
- Espacios Anfitriones
- El Inquilino
- Resonancias Históricas
- Lugares de Encuentro
- Experiencias Sonoras

Website: www.encuentromedellin2007.com

mc\_¿Cómo se logra hacer un proyecto como ese?, ¿qué dificultad tiene generar algo de esa envergadura? Especialmente cuando las expectativas de las autoridades son altísimas, porque saben que un evento de este tipo genera turismo, divisas, imagen internacional, muchas cosas y frentes, que hoy para las ciudades son cada día más importantes y que no necesariamente coinciden con los fines curatoriales y el trabajo artístico. ¿Cuál es el rol que ustedes asumen?, ¿son una especie de puentes o ejes conectores con las necesidades de las autoridades, de los artistas y las del público. que habitualmente van aumentando una vez que les muestras otras maneras de realizar las cosas? El interés por este tema radica en que en Chile. dentro del circuito artístico, está latente la posibilidad cierta o no de hacer una bienal... ¿a qué problemas se tendrían que enfrentar los curadores al organizar un encuentro como MDE07?

APC Como vivimos actualmente en sistemas económicos donde dominan los intereses del capital privado, en un evento en que hay tantas instituciones gubernamentales y patrocinadores involucrados, todo está basado en la visibilidad para los grandes públicos, que tiene que ser inmediata y espectacular. Fue una negociación muy intensa, donde hubo que convencer a las personas, a quienes financiaban el MDE07, de que estábamos haciendo algo mucho más vinculado a la ciudad, que iba a generar frutos más adelante, pero que no iba a tener un impacto fuerte en los medios en el principio. Fue clave el apoyo de la directora del Museo de Antioquia, Lucía González. Ella fue quien inició todo esto, y quien hizo el puente entre los curadores y el comité directivo del museo, las autoridades y patrocinadores. Lucía respetó muchísimo nuestro trabajo, y lo más importante, confió en lo que estábamos proponiendo. Quizá al principio no entendió todo, pero confió en que lo que estábamos haciendo iba a ser beneficioso para la ciudad, a mediano y largo plazo. Es una persona que tiene una inteligencia social y política altísima, y fue esencial durante todo ese proceso. "Yo creo que cuando uno maneja un proyecto a

gran escala, donde se genera tanta expectativa, hay que llegar a un término medio. Hicimos algo muy experimental, que propone nuevas formas de producción, de circulación y de presentación de arte, pero también era importante tener algo más visible y más comprensible para el gran público, sin salirse de las directrices conceptuales propuestas.

"Además de todos los artistas que van a hacer proyectos específicos para el encuentro, planteamos exhibiciones en los museos más importantes de la ciudad, con artistas que definimos como Artistas Ejes, de trayectoria consistente y pertinente, y que todavía están muy activos. Los artistas fueron Cildo Meireles, Adolfo Bernal, Antonio Caro, María Angélica Medina y Antoni Muntadas. Sus muestras crearon una base histórica del arte contemporáneo para el público de Medellín, de forma viva y activa; además de consolidar la idea de prácticas artísticas que nos interesaba como propuestas para MDEo7.

"Hicimos una gran apertura del encuentro el 13 de abril -aparte de todas las aperturas, charlas, publicaciones y eventos que ocurrieron poco a poco en los seis meses-, cuando muchos espacios expositivos de la ciudad abrieron exposiciones; se organizó un recorrido en buses, fue muchísima gente, y fue en ese punto donde las autoridades y los patrocinadores entendieron que estábamos haciendo algo de una escala extraordinaria. A mí me parece que ha sido un buen balance. Aunque propusimos un proyecto que se extendía en el tiempo, es bueno tener un momento de intensidad concentrada, en que todos se juntan para sacar adelante las exposiciones y presentarlas a un gran público. Para los artistas también es importante sentir el impacto en el público y en la prensa. Así realizamos varios otros momentos intensos, pero en una escala más doméstica, en la Casa del Encuentro, o en los Espacios Anfitriones. además de un segundo recorrido para el gran público en mayo donde inauguramos obras hechas en espacios públicos de artistas, como Cildo Meireles, Renata Lucas, Tatzo Nishi y Héctor Zamora.

Eso generó, poco a poco, un reconocimiento de la ciudad, de que no era una gran exhibición en los tiempos tradicionales, pero sí había exposiciones. Solo que todo se iba cambiando, y uno tenía que estar presente cada semana para participar activamente de la complejidad de las propuestas artísticas y curatoriales".

**мc\_**¿Es la primera vez que trabajas en un proyecto tan integral, con tantas áreas de trabajo diferentes, potenciando el caso de una ciudad específica? Te lo comento porque me interesa mucho la experiencia de cómo el arte se está haciendo cargo de revitalizar las ciudades para volver a ponerlas en el circuito mundial, y hoy son vistas casi como casos emblemáticos, especialmente con la arquitectura y estas grandes obras que quedan en los lugares y generan flujos enormes de turistas, como el Guggenheim, en Bilbao. Pero por lo general, el monumento queda ahí y no genera vínculos con nada de lo local. En este caso particular, es interesante el análisis de la experiencia de relaciones que se generaron con la ciudad y sus habitantes, en distintos espacios. Ya no hablamos sólo de un objeto visible.

APC\_Yo creo que hay que ser muy cuidadoso para no instrumentalizar el arte o un proyecto de arte. La idea no es tener como finalidad revitalizar una ciudad. El arte actúa en el campo de lo simbólico, puede generar reflexión y otra mirada hacia el mundo y, desde mi punto de vista, eso ya es algo de mucha importancia para la sociedad. En el caso del MDE07, la idea era justo lo contrario del monumento; el monumento es algo que se impone desde arriba, si pensamos en una estructura jerárquica de una ciudad, y la gente debe mirarlo con admiración, aunque muchas veces no se relaciona con las personas ni con el paisaje que están alrededor -pienso en el caso que mencionas del Guggenheim y tantos otros. No sé de lugares donde un edificio arquitectónico o un monumento hecho por extranjeros, inserto en un contexto tan diferente de lo que propone, haya establecido reales vínculos con la comunidad local y con la vida de la

MDEO7 The Medellín International Meeting 2007. Contemporary Artistic Practices, Hospitality Spaces, better known as MDE07, was a large scale platform that created an active network of art with six months of uninterrupted programs in the city of Medellín, Colombia. Its main objective was to try to bring contemporary artistic practices closer to the inhabitants of the city.

More than 80 artists attended, invited from 19 countries, 40 internationally recognized academics as well as 14 art collectives and several invited publications. More than 18 concerts, 12 cycles of cinema, 15 workshops in universities, 2 specialized seminars and around 60 discussions about art, the city and hospitality,

The central concept was hospitality, conceived as a political strategy of replanting and activating the channels of communication between art and the social field in general. In this way, the notion of hospitality is changed into an open and flexible hub for curators. From this, the relations that are established with some other, and the physical or linguistic links that permit (or not) the receiving and discussion of feelings that are usually seen from outside are thought about again.

In the case of MDE07, hospitality was moved out of the private field and into the public sphere, specially centered around the city, its infrastructure and its human groups. The meeting should have served to try to lessen that hostile public image associated so much with Medellín and its spaces due to its recent history. To achieve this, the investigation of this imagination and the promotion of a new way of inhabiting the public sphere through cultural experiences that support the practice of art were attempted.

MDE07 had eight Activation Zones:

- The Meeting House

- The Tenant

- Meeting Column

- Historical Resonance

- The Entry Phone - Host Spaces

- Meeting Places - Audio Experiences

Website: www.encuentromedellin2007.com

NUEVAS EXHIBICIONES RTIR DEL 14 DE ABRIL A PARTIR DEL 14 DE ABRIL ONVERSATORIOS CONVERSATORIOS CICLOS DE CINE CICLOS DE CINE BIBLIOTECA BIBLIOTECA CAFE CAFE NUEVAS EXHIBICIONES VAS EXHIBICIONES A PARTIR DEL 14 DE ABRIL RTIR DEL 14 DE ABRIL stant Carter Corporate Cor-CONVERSATORIOS ONVERSATORIOS CICLOS DE CINE CICLOS DE CINE BIBLIOTECA BIBLIOTECA CAFE \*\*\*\* \*\*\* \*\* \* \*\* \* \* \*\*\*\* \* \* \*\*\*\*

VAS EXHIBICIONES

mc\_How is a project like this achieved? Is it very difficult to generate something of this scope? It must be especially so when the authorities' expectations are very high because they know that an event like this generates tourism, income, international image, many things that are increasingly important for cities and that do not necessarily coincide with the aims of the curator and the artistic work. What is the role that you all take on? Are you a type of bridge or hub connected to the needs of the authorities, of the artists and of the public – needs that generally increase once you have shown them another way of doing things?

*In Chile, this theme is interesting because, in the* artistic circle, there is the potential to hold a biennial exhibition, or not... What problems would the curators have to face if they organized a meeting like MDE07?

APC As we currently live in an economic system where the interests of private capital dominate, everything is based on immediate and spectacular visibility for a large public for an event where there are so many government institutions and sponsors involved. It was a very intense negotiation where we had to convince the people who financed MDE07 that we were doing something really linked to the city, which was going to bear fruit further down the line but was not going to have a strong media impact at first. The support of the Director of the Antioquia Museum, Lucía González was key. She started all this and built the bridge between the curators and the museum's management committee, the authorities and the sponsors. Lucía really respected our work and, more importantly, trusted in what we were proposing. Maybe she did not understand everything at the start, but she trusted that what we were doing was going to be beneficial to the city in the medium and long term. She is politically and socially very astute and she was essential during this whole process.

I think that when you manage a large scale project where so much expectation is generated, it is necessary to compromise; we did something very experimental that proposed new forms of production, circulation and presentation of art, but it was also important to have something more visible and understandable for the general public, without straying from the proposed conceptual guidelines.

As well as all the artists that came to make projects specifically for the Meeting, we held exhibitions in the city's most important museums by artists who we defined as Core Artists, those who have a consistent and permanent trajectory and that are still very active. The artists were Cildo Meireles, Adolfo Bernal, Antonio Caro, María Angélica Medina y Antoni Muntadas. Their shows created a historical base of contemporary art in a lively and active way for the Medellín public, as well as consolidating the idea of artistic practices that interested us as proposals for MDE07.

We held the grand opening of the Meeting on April 13 – apart from all the openings, talks, publications and events that took place bit by bit over the six months – when many exhibition spaces in the city opened exhibitions; a bus trip was organized and lots of people attended. This was the moment when the authorities and the sponsors understood that we were doing something on an extraordinary scale. It seems to me that we struck the right balance. Although we proposed a project with a long time scale, it was good to have a moment of concentrated intensity when everyone got together, to keep the exhibitions going and to present them to the general public. It was important for the artists as well to feel the impact on the public and in the press, so we carried out other intense moments, just on a more domestic scale in the Meeting House or in the Host Spaces. We also offered a second trip to the general public in May when we inaugurated works in public spaces by artists like Cildo Meireles, Renata Lucas, Tatzo Nishi and Héctor Zamora. This slowly generated a recognition in the city that it was not a large exhibition from traditional times, but that there were exhibitions and they were constantly changing so that you had to be present each

week to actively participate in the complexity of the curator's and artistic propositions.

**mc\_**Is this the first time that you have worked on such an integrated project, with so many different areas of work, promoting the case of a specific city? I am asking you this because I find the experience of how art is taking charge of the revitalization of cities on the world circuit very interesting – how they are almost seen as emblematic cases, especially with architecture and those large projects that stay in the places and generate an enormous flow of tourists, like the Guggenheim in Bilbao. Generally, however, the monument just sits there and does not generate any local links. The analysis of the experience of relations that have been generated with the city and its inhabitants, in different spaces, is very interesting in this particular case. It is not just a visual object that we are talking about.

**APC** I think that a lot of care must be taken not to make art or an art project into an instrument. The idea is not that the revitalization of a city become the final aim. Art acts in a symbolic field, it can generate reflection and another way of looking at the world and, from my point of view, this is something that has great importance for society. In the case of MDE07, the idea was precisely the opposite of the monument; the monument is something that is imposed from above if we think about the hierarchical structure of a city. The people must look at this monument with admiration, although very often it neither relates to the people nor to the surrounding landscape – I think this about the Guggenheim example that you gave and many others-. I have not heard of anywhere where a work of architecture or a monument made by foreigners, put into a different context to that for which it was designed, which has established real links with the local community and the life of the people, apart from bringing in tourists and changing the local economic system. What we are proposing in Medellín is something more silent and less visible, but built up each day starting from the relationship between those who are visiting and the different communities in the

MARIO NAVARRO Y LOS SISTEMAS FLEXIBLES DE INFORMACIÓN\_QUE Ana Paula Cohen haya estado en Chile fue producto de la invitación inicial que le extendió el artista visual Mario Navarro, quien en ese instante estaba exponiendo en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende su obra Red Diamond, la que anteriormente había sido mostrada en la última Bienal de Sao Paulo, donde fue el único artista chileno invitado a exponer. Red Diamond es una propuesta cuyo eje temático —explicado por la curadora Natalia Arcos— es el proyecto Cybersyn, idea generada durante la Unidad Popular por iniciativa de Salvador Allende, en conjunto con Stafford Beer, Fernando Flores y Raúl Espejo. Esta consistía en una conexión en red de las empresas estatales, hacia una central única de información, que procesaba datos y enviaría eventualmente instrucciones. Emplazado bajo el edificio Gabriela Mistral, el proyecto no logró su desarrollo total a causa del golpe militar.

Hoy Mario Navarro revisa Cybersyn desde una perspectiva estética y crítica contemporánea. El montaje de *Red Diamond* se compone de tres obras: una de videoproyección, titulada *Los sueños de Stafford Beer* (inédito 2007); un objeto en madera lacada, titulado *Logo* (inédito 2007); y una instalación, Red Diamond, estructura de madera recubierta en material reflectante, con una maqueta en su interior que gira sobre su eje.

En la conferencia que dio en mayo, en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, de la Universidad Diego Portales, Ana Paula Cohen se refirió a la propuesta contenida en la obra de Mario Navarro: "Mario nos habla sobre el sistema cibernético de gestión y de transferencia de la información que fue desarrollado ante la necesidad de un sistema de transferencia de la información dinámico y flexible de los años setenta. Es una investigación de él como artista que ya la veníamos hablando desde el año pasado, cuando preparamos la entrevista para la guía de la Bienal de Sao Paulo, momento en el que presentó una parte de su investigación. La obra de Mario evoca esos sistemas flexibles de información, como también la ideología y el contexto histórico, social y político en que se desarrolló el sistema. Haciendo un paralelo, podemos llevarlo fácilmente a otro sistema desarrollado en el mismo periodo, con una ideología muy semejante, actuando a nivel simbólico, con ideas formadas desde fines de los cincuenta y que desde mi punto de vista son claves para la comprensión de los cambios que sufrieron los museos y las instituciones asociadas a la producción artística. Me interesa especialmente la visión de los museos como espacios flexibles, como una plataforma para que los artistas puedan crear y relacionarse críticamente, con flexibilidad suficiente para exponer sus propuestas, transformando su propia estructura".



gente, aparte de atraer turistas y cambiar el sistema económico local. Lo que estamos proponiendo en Medellín es algo más silencioso y menos visible, pero construido cada día a partir de la relación de los que van temporalmente a residir y las diferentes comunidades de la ciudad. Al involucrar, por ejemplo, a los cuatro espacios manejados por artistas de Medellín en el proceso del MDE07 desde el principio, como Espacios Anfitriones, empezamos una conversación con la comunidad artística local, proponiendo la construcción de una estructura que se forma desde algo que ya existe en la ciudad, incorporando la lógica de ellos para esa Zona de Activación. Lo que esperamos es que el encuentro pueda generar un espacio para el intercambio entre lo local y lo que viene de afuera, establecido en relaciones de igualdad, y que pueda ser provechoso para ambas partes.

EL MUSEO COMO UN LABORATORIO\_Desde su perspectiva como curadora o mediadora, entre la producción artística y las diferentes formas en que esta producción puede llegar al público, a Ana Paula Cohen le interesa analizar dos formas o caminos opuestos de actuación entre los artistas: por un lado, la que escapó de la propia iniciativa de suscribir la obra en un espacio físico, trabajando con posibilidades de circulación, colaboración con instituciones o profesionales de otras áreas, como por ejemplo, de edición de publicaciones que puedan ser enviadas para muchas partes. Y por otro lado, también le interesa pensar cómo estas propuestas pueden volver al espacio de exhibición.

No es exactamente un patrón ideado por los museos de arte moderno, cuyo eje principal es presentar obras que estaban contenidas en un solo objeto y que se podían ver de una sola vez, en un mismo espacio, sino que puede servir como interfaz para unir diferentes partes de un discurso ante un público interesado.

Para Ana Paula Cohen es vital plantearse la siguiente interrogante: ¿cómo mediar un tipo de producción que no puede ser contenido en un solo espacio, como un solo objeto, sino que incluye otras formas de acción, de discurso, de tiempos y de desplazamientos?

Es por eso, que vuelve una y otra vez a la idea de red y de flujo, que responde al pensamiento que se formaba en los sesenta y setenta (ver recuadro de Mario Navarro), y para ello necesita hablar de la idea de circuitos existentes en la sociedad, para así pensar una posible movida de la producción artística a otros nuevos circuitos de producción y tiempo, ya que si la producción no está basada en un objeto que se enseña en un mismo espacio y tiempo, entonces, ¿cómo se hace circular?

Ana Paula Cohen hace referencia directa a la obra del artista brasileño Cildo Meireles, Inserciones en circuitos ideológicos (1970), para hablar de la conciencia de los circuitos existentes en la sociedad de capitalismo avanzado. A partir de esa y otras obras del mismo artista, se puede entender que no solo está el espacio físico en el que uno está inmerso y que vemos, sino que tenemos que tener en cuenta otros espacios existentes en la vida cotidiana, donde se incluiría, por ejemplo, los circuitos de los billetes, de los diarios de circulación masiva o de las botellas de coca-cola retornables. También habla de una nueva generación que, ya habiendo incorporado la conciencia de la existencia de esos circuitos, pudo realizar obras en las que los utilizan con libertad, como la del artista cubano Félix González-Torres, en los noventa, y la de los artistas Mabe Bethônico (Belo Horizonte, Brasil, 1966) y Erick Beltrán³ (DF, México, 1974) desde el 2000 en adelante, creadores con los que actualmente trabaja.

Así como la idea de expansión del espacio es un tema dentro de sus intereses curatoriales, Ana Paula Cohen también reflexiona sobre el espacio de exposición como una forma de concentrar elementos de un discurso para que este pueda ser efectivo en el campo de la reflexión. Hay algunos artistas que constituyen una sola estructura, que es en sí obra de arte, para que dentro de ella,

se puedan articular otros trabajos, sistemas y elementos que no están basados en un objeto, ya que contienen muchos otros elementos. Incluso a veces, esa idea de obra dentro de otra obra, se plasma en formatos de bajo presupuesto, pero que permiten la masividad de su comunicación, para que pueda circular la información de manera amplia y llegue a todos quienes quieran conocerla, sin fronteras locales ni globales.

Su misión como curadora, la entiende entonces como una profesional capaz de hacer que eso llegue al público sin matar la idea original del artista, sin sacarla de su potencial social, político o arquitectónico, sino que pensar en interfaces para que las personas puedan tener una comprensión de todos esos elementos y comprender el funcionamiento de la obra de cada artista.

- (1) Conferencia de Ana Paula Cohen realizada el 08/05/2007 en Escuela de Arte UDP, Santiago de Chile. (Conference of Ana Paula Cohen, realized 08.05.2007 in School of Art UDP, Santiago of Chile Entrevista realizada el 10/05/2007 a Ana Paula Cohen en Santiago de Chile. (Interview to Ana Paula Cohen, realized 10.05.2007, in Santiago of Chile.
- (2) "Mais por menos: una entrevista com o argentino Jorge Macchi", Entrevista de Ana Paula Cohen. En http://jorgemacchi.com/cast/ texo1.htm.
- (3) Ver www.museumuseu.art.br

ANA PAULA COHEN\_Curadora brasileña, nacida en Sao Paulo, en 1975, ha trabajado en el proyecto Istmo–arquivo flexivel, en Sao Paulo, desde 2004; en el Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, en 2001 y 2002; en la Kunstverein de Munich, Alemania, en 2003, y en el Encuentro Internacional Medellín 2007, Prácticas Artísticas Contemporáneas (MDE07). Colabora regularmente para revistas de arte contemporáneo como Art Nexus (Bogotá) y Exit Express (Madrid).

MARCELA CUEVAS\_Periodista Universidad Diego Portales. Máster en gestión cultural, mención patrimonio, Universidad de Barcelona, España. Trabaja desde hace 11 años en temas vinculados al arte, la educación y los museos, desde la gestión cultural, tanto en el sector público como privado. Actualmente es coordinadora de Gestión de Proyectos Interdisciplinarios de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Profesora del ramo Seminario del ámbito arte y educación, de la Escuela de Arte FAAD-UDP.





Red Diamond, 2006. Madera, folia adhesiva, motor eléctrico, maqueta y acero inoxidable. 250x200x200 cms. XXVII Bienal de Sao Paulo. Foto: Francisca García y Creaimagen©.

MARIO NAVARRO AND FLEXIBLE INFORMATION SYSTEMS\_Ana Paula's presence in Chile was due to an initial invitation by the visual artist Mario Navarro, who was at that moment exhibiting his work "Red Diamond" in the Salvador Allende Solidarity Museum. This work had been previously exhibited in the last São Paulo Biennial Exhibition, where he was the only Chilean artist invited to exhibit.

"Red Diamond" is a proposal whose thematic hub — explained by the curator Natalia Arcos — is the Cybersyn project. The idea for this was developed during the Popular Unity government on Salvador Allende's initiative together with Stafford Beer, Fernando Flores and Raúl Espejo. This consisted of a network connection between state companies and a single information center that would process data and, eventually, send out instructions. Located underneath the Diego Portales building, the project did not reach its final development due to the military coup.

Mario Navarro takes another look at Cybersyn from a contemporary aesthetic and critical perspective. The "Red Diamond" montage is made up of three pieces: a video projection entitled "Stafford Beer's Dreams" (unpublished 2007); an object in lacquered wood entitled "Logo" (unpublished 2007); and an installation "Red Diamond", a wooden structure covered in reflective material with a model inside that rotates around its axis.

In the conference that she held at the Faculty of Architecture, Art and Design, Ana Paula Cohen referred to the proposal contained in Mario Navarro's work: "Mario talks to us about the cybernetic system of management and of the transferal of information that was developed due to the need for a dynamic and flexible information transfer system in the 70s. It is an investigation of himself as an artist that we have been talking about since last year when we prepared an interview for the guide to the São Paulo Biennial Exhibition, where he presented a part of his investigation. Mario's work evokes those flexible information systems as well as the ideology and the historical, social and political context that the system was developed in. To draw a parallel, we can easily take the idea to another system developed in the same period, with very similar ideology acting on a symbolic level with ideas that have been formed since the end of the 50s. From my point of view they are the key to understanding the changes that the museums and institutions associated with artistic production suffered. I am especially interested in the vision of museums as flexible spaces, as a platform where the artists can create and critically relate to each other with sufficient flexibility to exhibit their proposals, transforming their own structure."

city. The involvement, for example, of the four spaces managed by artists from Medellín in MDEo7's process from the beginning, like the Host Spaces, started a conversation with the local artistic community. This led to the proposition to build a structure formed from something that already existed in the city, and incorporating their logic for that Activation Zone. We hope that the Meeting will be able to generate a space for an exchange between what is local and what comes from outside, established in equal relationships, and that it will be beneficial to both sides.

THE MUSEUM AS A LABORATORY \_from her perspective as a curator or mediator between artistic production and the different ways in which this production can get to the public, Ana Paula is interested in analyzing two opposite forms or routes of interaction with the artists: on the one hand, escaping from the tendency to endorse a work of art in a physical space, instead working with possibilities for circulation, collaborating with institutions or professionals from other areas like, for example, the publishing of publications that can be sent to many places. On the other hand, she is also interested in how these proposals can return to the exhibition space.

She is not exactly the kind of boss that modern art museums would think of, as their principal aim is to present works that are contained in a single object and that can be seen only once in the same space. Instead, she serves as an interface that unites different parts of a discussion for an interested public.

For Ana Paula, it is vital to ask the following question: how can you measure a type of production that cannot be contained in a single space, as a single object, but contains other forms of action, of discourse, of times and of movements?

It is because of this that the idea of network and flow comes back again and again. This responds to the thinking that was formed in the 60s and 70s (see the box about Mario Navarro), and, for this, it is necessary to talk about the circuits existing in so-

ciety in order to then think about a possible movement of artistic production to other new circuits of production and time. If the production is not based on an object that is shown in the same space and time, then how is it made circular?

Ana Paula makes a direct reference to the work of the Brazilian artist Cildo Meireles, "Insertions in Ideological Circuits" (1970), in order to talk about the consciousness of circuits that exist in an advanced capitalist society. Starting from here, and from other works by the same artist, it can be understood that it is not only the physical space that you are immersed in and that we see, but that we have to take other spaces that exist in daily life into account. These spaces include the circulation of bank notes, mass circulation newspapers or returnable Coca Cola bottles. She also talks about a new generation that, now they have incorporated the consciousness of the existence of these circuits, can create works that use them liberally, such as the Cuban artist Félix González-Torres did in the 90s and artists like Mabe Bethônico (Belo Horizonte, Brazil, 1966) and Erick Beltrán<sup>3</sup> (Federal District, México, 1974) did from 2000 onwards, creators with those who actually work.

Just as the idea of the expansion of space is a theme within her interests as a curator, Ana Paula also reflects on the exhibition space as a way of concentrating elements of a discourse so that this can be effective in the field of reflection. There are some artists that represent a single structure, which is a work of art in itself, so that other works, systems and elements that are not based on an object can be articulated inside it, as they contain many other elements. This idea of a work within a work can even, at times, be expressed in low budget formats that permit the massification of its communication, so that the information can circulate widely and get to anyone who wants to know about it, without local or global barriers.

She understands her mission as a curator, therefore, as being a professional capable of getting this to the public without killing the artist's original idea, without taking it out of its social, political or architectural potential. Instead she thinks about interfaces so that people can comprehend these elements and gain an understanding of the working of each artist's piece.

ANA PAULA COHEN\_Brazilian curator. She has worked on the isthmus Project – flexible record (from 2004), in São Paulo; in the São Paulo Modern Art Museum (2001-2002); in the Munich Kunstverein, Germany (2003) and at the Medellin International Meeting 2007, Contemporary Artistic Practices (MDE07). She contributes regularly to contemporary art magazines such as Art Nexus (Bogotá) and EXIT Express (Madrid).

MARCELA CUEVAS Journalist from Universidad Diego Portales.
Masters in Culture Management with a minor in Heritage from
Universidad de Barcelona, Spain. She has worked in the cultural
management of themes related to art, education and museums for
eleven years in both the public and private sectors. She is currently
the Coordinator of Interdisciplinary Project Management at the
Faculty of Architecture, Art and Design of the Universidad Diego
Portales. She teaches the module "Seminar of the Area of Art and
Education" at the School of Art FAAD-UDP.

### | María Inés Arribas A.

Profesora e Investigadora Escuela de Arquitectura Universidad Diego Portales

resumen El objetivo de este artículo es presentar una breve reflexión respecto de la tensión entre la dimensión local y la global, que muestran en nuestro país las iniciativas de protección, rehabilitación y gestión del patrimonio de bienes culturales con reconocimiento mundial. Nos referimos a aquellos bienes de nuestro territorio nacional que tienen la categoría de Patrimonio de la Humanidad y que aquí mencionamos: Oficinas Salitreras de Humberstone y Santa Laura; Ciudad-puerto Valparaíso; Parque Nacional Rapa Nui; Campamento Minero Sewell; Iglesias de Madera de Chiloé.

Las principales interrogantes giran en torno a la valorización de la identidad regional o local, la incidencia de los distintos agentes en la búsqueda de la preservación sustentable del patrimonio y la difícil integración de los recursos tecnológicos y económicos, con el sentido de identidad y proyecciones de desarrollo del bien patrimonial.

El hecho de que los cinco sitios declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad existentes en Chile estén localizados en regiones que se caracterizan fuertemente por su identidad geográfica, histórica y cultural, pone en evidencia que estas realidades locales enfrentan contradicciones cuando se desencadenan procesos de rehabilitación generalmente procedentes de los organismos centrales.

Estos sitios pueden potenciar su desarrollo sustentable sólo en la medida en que se produzcan nuevas formas asociativas en las estrategias de recuperación y exista la aplicación de elementos innovativos de la preservación, que usualmente provienen de contextos externos a la localidad. Estas mismas acciones pueden fomentar procesos neguentrópicos para las identidades locales, 1 los cuales suelen menoscabar las pautas culturales propias de las comunidades. La fragilidad en la gestión de estos patrimonios culturales induce a la tentación de aceptar acríticamente los postulados del mercado global y su noción de progreso, por cuanto se trata de obtener recursos escasos y condicionados a la sustentabilidad económico-social del bien patrimonial.

palabras claves patrimonio de la humanidad | arquitectura-urbanismo | rehabilitación | globalidad y localidad | valores patrimoniales

INTRODUCCIÓN\_Un referente importante a considerar en este trabajo es el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, el principal organismo público encargado de la protección de nuestro patrimonio cultural. Declara como noción de patrimonio una visión amplia, diversa y comprometida, ligándola con la identidad cultural de cada pueblo y lugar; pero al mismo tiempo la considera abierta a los desafíos y necesidades futuras: "Para nosotros, patrimonio significa descubrir y valorar las fuentes de nuestras identidades y transformarlas en energías para una mejor calidad de vida, respetuosa de nuestras raíces y de aquello que cohesiona nuestra sociedad".2

La realidad nacional, vista desde esta perspectiva conceptual dinámica y abierta del patrimonio, muestra tensiones y contradicciones entre tradición e innovación, en todos sus ámbitos y escalas. Aunque el patrimonio cultural y natural tiene un carácter único y singular, el proceso de globalización tiende a homogeneizar estas manifestaciones debilitando las identidades locales; paralelamente, el mismo factor puede provocar nuevas formas de heterogeneidad al producirse nuevas síntesis creadoras en los territorios específicos. Pensamos que este es el caso de los cinco Patrimonios de la Humanidad que presentamos aquí, cuya singularidad consistió en su originalidad y grado de innovación de los asentamientos respecto de su lugar geográfico y organización social. La inserción de nuestro país en los procesos de globalización, desde sus inicios ha traído resultados positivos y negativos. Nuestro patrimonio natural ha sido destruido, alterado o consumido por acciones públicas y privadas equivocadas;

ciudades, pueblos y barrios han perdido sus características propias y se han transformado en espacios de desigualdad y pérdida de identidad; las comunidades y sus jóvenes pierden la memoria histórica. Frecuentemente, los nuevos contenidos e intercambios fluyen en una sola dirección y no hay intercambio con la cultura preexistente, produciéndose un proceso de aculturización de los espacios de pertenencia.

Sin embargo, entre los efectos virtuosos de la globalización en el contexto latinoamericano, puede destacarse que actualmente existe mayor difusión y conocimiento sobre el tema, lo que ha significado la revalorización de los patrimonios que se encuentran al interior de los países, y que en estos a su vez se está tomando conciencia del gran valor que tiene lo propio para los otros. En Chile, cada vez más, las instituciones públicas y privadas, las comunidades y las personas, sienten la necesidad de rescatar y valorar los elementos materiales e inmateriales que dan sentido a nuestras identidades, especialmente las regionales y locales.

CONTEXTUALIZACIÓN: LOS SITIOS Y SUS VALORES PATRIMONIALES La Unesco<sup>3</sup> ha reconocido como Patrimonio<sup>4</sup> Cultural de la Humanidad a más de 650 monumentos y sitios seleccionados por ser considerados excepcionales y por su valor universal, de manera que su protección sea de interés de toda la humanidad. Esta denominación reconoce, protege y potencia aquellos lugares con características únicas e irrepetibles en el mundo.

En este contexto, Chile ha ingresado a una nueva dimensión de valoración de su patrimonio como



# **ALIDAD LOCAL**

GLOBAL EXCHANGE AND LOCAL REALITY: FIVE WORLD HERITAGE SITES IN CHILE \*]

14

\* En este trabajo se recogen ideas desarrolladas en investigaciones anteriores por la autora sobre patrimonio urbano-arquitectónico en el barrio universitario, financiadas por la Universidad Diego Portales, y en otros sectores de Santiago; hace referencias a experiencias en procesos de rehabilitación de zonas típicas y levantamientos digitales Se incluyen temas de la ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación sobre "La dimensión social del patrimonio" y algunas conclusiones del evento convocado en Buenos Aires, Argentina, en septiembre de 2006. Este artículo cuenta con la colaboración de José Tomás Olivares, arquitecto asociado de Estudio Re, centro de digitalización del patrimonio.

\*This work draws on ideas developed by the author in previous research on urban architectural heritage in the university district financed by Universidad Diego Portales and in other areas of Santiago It refers to the experiences of rehabilitation processes in typical areas and also to digital surveys. Also included are some themes from the speech "The social dimension of heritage" given at the VIII International Conference on the Rehabilitation of Architectural and Building Heritage in Buenos Aires in September 2006. Some of the conclusions from the conference have also been included. José Tomas Olivares, an architect associated with Estudio Re, a center for the digitalization of heritage, collaborated in the preparation of this

abstract\_The purpose of this article is to present a brief reflection on the tensions that exist in Chile on a local and global dimension as a result of protection, rehabilitation, and management initiatives for cultural heritage assets of global interest. We refer here to assets in Chile that have been awarded World Heritage status, specifically: Humberstone and Santa Laura saltpeter works; Seaport city of Valparaíso; Rapa Nui National Park; Sewel mining town; wooden churches of Chiloé.

The main questions revolve around the value placed on regional or local identity; the incidence of different agents in the attempts to find a sustainable means of preserving heritage and the difficulty in integrating technological and economic resources with the sense of identity and the plans to develop heritage assets.

Each of the five sites declared world heritage sites in Chile is located in a region with a strong geographical, historical, and cultural identity. As a consequence, these local realities meet with contradictions when rehabilitation processes - usually driven by central government organizations - are underway.

On the one hand, these sites can only boost their sustainable development by new associative forms in rehabilitation strategies. Furthermore, there are innovative ways of preserving such sites that usually come from outside of the region.

On the other hand, these actions can encourage negentropic processes for local identities1, which tend to diminish the communities' own cultural rules. The fragile management of these cultural heritage sites leads many to criticize the postulates of the global market and its notion of progress, regardless of the fact that it is focused on obtaining scarce resources conditioned towards the economic and social sustainability of the heritage asset.

keywords\_world heritage | urban architecture | rehabilitation | globality and locality | heritage values

lo revela la existencia en el territorio nacional de cinco sitios reconocidos como Patrimonio de la Humanidad, y otros que esperan su nominación y que están ingresados en listados tentativos de bienes culturales para ser postulados como sitios del patrimonio mundial.

El Estado chileno ha validado paulatinamente tanto su patrimonio institucional –constituido por los bienes inmuebles patrimoniales que han cobijado sus funciones tradicionales – como también aquellos hitos más relevantes de su historia económica, industrial y cultural, entre los que destacan los cinco sitios mencionados ya declarados Patrimonios de la Humanidad.

Desde 1978 – fecha del primer patrimonio chileno en que la Isla de Pascua fue declarada patrimonio arqueológico de valor mundial-hasta hoy, podemos afirmar que este proceso de reconocimiento patrimonial a nivel global ha producido en nuestro país un crecimiento cualitativo, que se expresa a nivel institucional, técnico, político y comunitario. El patrimonio ha trascendido el nicho de los iniciados, y ahora se lo reconoce como tarea de todos, y eso incluye a las distintas disciplinas que tienen que ver con el patrimonio cultural, como también a arquitectos, constructores, políticos y ciudadanos. Esta ampliación cuantitativa de los bienes patrimoniales tangibles e intangibles está planteando nuevas especificidades temáticas y regionales, que ameritan desarrollar procesos de rehabilitación<sup>5</sup> de otra complejidad que involucre a los nuevos actores, tecnologías eficientes e incorpore disciplinas que permitan intervenir integralmente las localidades.

Para delimitar la reflexión sobre estos cinco patrimonios culturales un tanto heterogéneos, agruparemos estos sitios según su rasgo histórico y funcional más determinante en cuatro categorías: industrial (oficinas salitreras y campamento Sewell); religioso (iglesias de Chiloé); urbano-portuario (Valparaíso); arqueológico (Rapa Nui).

Este sello característico nos posibilita contrastar y reconocer las diferencias y similitudes en cuanto a emplazamiento geográfico, tipo de actividad productiva y grado de conectividad de la región con el centro administrativo del país y el mundo global.

Para cada uno de los cinco sitios proponemos caracterizar el bien patrimonial en tres de las temáticas más significativas y reveladoras de las tensiones en los contextos locales respecto del mundo global. En primer lugar expondremos una reseña histórica de cada lugar, con los principales hitos de su proceso de globalización temprana y situación actual; en segundo lugar se exponen los rasgos principales de identidad y modo de vida propio del asentamiento; y por último, una síntesis sobre los principales valores y reconocimientos del bien patrimonial.<sup>6</sup>

OFICINAS SALITRERAS HUMBERSTONE Y SANTA LAURA\_PATRIMONIO CULTURAL INDUSTRIAL\_RESEÑA histórica. Ubicada en la Región de Tarapacá, fue declarada patrimonio mundial por la Unesco en 1970. Testimonio único de la "era del salitre", época de gran importancia en el desarrollo de nuestro país. Este es uno de los pocos casos que cuenta con un plan de manejo para su conservación sustentable.

Desde su etapa fundacional hasta ahora, estos territorios han estado condicionados por el comercio internacional. Los primeros antecedentes del desarrollo de la explotación salitrera se remontan a la época prehispánica, pero fue en 1809, con el descubrimiento de los grandes yacimientos de la región de Tarapacá, que surgió la incipiente industrialización del salitre impulsada por el Virreinato de Perú, que ya conocía del valor comercial que adquiría este producto a nivel internacional como fertilizante para el desarrollo de la agricultura intensiva. El primer embarque de salitre hacia el Reino Unido se realizó en 1820, y en 1830 comenzaron los envíos a Estados Unidos y Francia.

Este proceso fue posible por la innovación empresarial y la llegada de los trabajadores inmigrantes que aportaron esfuerzo y creatividad, dentro de un ciclo que duró 150 años, desde 1809 hasta 1960, en que se cerraron las oficinas salitreras. Posteriormente, la comunidad de antiguos obreros del salitre y sus descendientes, dotada de un fuerte sentido de identidad, han logrado interesar a autoridades locales, empresas mineras y fundaciones extranjeras para financiar la preservación sustentable del bien patrimonial.<sup>7</sup>

En 1910, el 65 por ciento de los abonos nitrogenados consumidos en el mundo eran de origen chileno; en 1920 bajó a un 30 por ciento, con el descubrimiento del salitre sintético, descendiendo luego a un 10 por ciento en 1930. En 1950 la producción del salitre de Chile representaba apenas el 3 por ciento de los abonos nitrogenados que se producían en el mundo.

IDENTIDAD PAMPINA Y MODO DE VIDA\_LOS obreros del salitre eran en su mayoría campesinos, procedentes del sur de Chile, de Bolivia y Perú, que venían de los valles andinos, atraídos por la gran riqueza y expectativas laborales que generaba el salitre. Entre 1868 y 1872, más de 25.000 chilenos fueron a construir el ferrocarril peruano del sur, y una vez terminado se desplazaron a la zona salitrera. El espacio estaba altamente interrelacionado a través de vías férreas y caminos, todos los cuales desembocaban en los puertos, puntos de salida de la actividad salitrera.

Esta inmigración no era sólo espontánea, sino que existía un sistema de reclutamiento (conocido como "enganche"), realizado por representantes de las compañías enviados al centro y sur de Chile, y también a la sierra peruana y boliviana, los cuales prometían grandes beneficios a los futuros trabajadores.

La vida del obrero salitrero era extremadamente ardua y esforzada, por las largas jornadas de trabajo bajo el sol intenso del desierto. No existían redes familiares de apoyo que vivieran en lugares cercanos; tampoco había otros oficios alternativos en la pampa, si era despedido. Su salario no era monetario, estaba constituido por fichas que se le entregaban semanalmente y eran canjeadas por productos en la pulpería, almacén de propiedad de la oficina, cuyos precios estaban recargados.

"El habitante de la pampa salitrera fue un desarraigado que se vio arrojado al desierto y fue transformado por él (...). Para ellos la llegada al desierto siempre tuvo un denominador común: se enmarcaba en un proyecto de futuro". Muchos de los que pensaron en volver con dinero a sus hogares, terminaron quedándose y convirtiéndose en un "ser" del desierto. "La identidad pampina es producto del hecho de habitar el desierto, espacio contradictorio marcado por el dolor y la belleza". 8

VALORES PATRIMONIALES\_En nuestro país existieron más de doscientas oficinas salitreras que testimonian lo que fue esta gesta minera e industrial. Humberstone y Santa Laura tienen sin embargo la particularidad de complementarse entre sí: la primera muestra la realidad urbana del campamento salitrero, y la segunda, conserva la instalación fabril del procesamiento de nitrato. Sus valores universales radican principalmente en lo siguiente. 9

- Constituyen un testimonio de una industria única que no volverá a repetirse en la historia de la humanidad.
- Dan cuenta de un intercambio económico, social y cultural llevado a cabo en un espacio geográfico con condiciones de extrema desolación, lo que revela la enorme capacidad creativa y de adaptación del habitante de la pampa.
- Son un testimonio excepcional de la transformación del paisaje por la actividad industrial, demostrando que el desierto puede ser un espacio habitado y con significación, denotando rasgos de creatividad, tesón y esfuerzo.
- Su arquitectura fue original y adaptada a la escasez de medios: todas las edificaciones industriales y las viviendas fueron diseñadas en Londres y construidas con estructuras de pino oregón, reutilizando madera que llegaba como lastre de los barcos. La tabiquería de las viviendas era estucada y rellena de bloques hechos in situ: puertas, ventanas, piso y cielo de pino oregón y cubierta de zinc acanalado.
- Esta comunidad de trabajadores fue la cuna del movimiento social obrero chileno y son las huellas de una cultura viva donde la gente del norte de Chile ha construido su identidad.

CAMPAMENTO MINERO SEWELL\_PATRIMONIO CULTURAL INDUSTRIAL\_
Reseña histórica. Ubicado en la Región del Libertador Bernardo O'Higgins, fue declarado como sitio
de patrimonio mundial por la Unesco en 2004.
En 1905, se dio inicio a la explotación industrial
de la mina de cobre subterránea más grande del
mundo: El Teniente, por la Braden Copper Company con capitales norteamericanos. Para ello, se
debió contratar a campesinos casi sin oficio, ofreciéndoles a cambio un atractivo salario que los
animara a subir a la montaña.

En 1907, comenzó la construcción de la línea férrea entre Sewell y Rancagua, la que fue puesta en uso en 1911; por esta vía el mineral salía en dirección al puerto de Valparaíso, donde se embarcaba con destino a los mercados internacionales. En 1915, este poblado industrial recibió el nombre de Sewell.

Con los años, el campamento y sus instalaciones progresaron conforme aumentó la producción de cobre, pasando a constituir una ciudad. Más que una expansión territorial horizontal, la estructura urbana de Sewell se caracterizó por una densificación y crecimiento en altura, condicionado por la topografía del terreno, con edificios en estructura de madera adaptados a las condiciones climáticas y geográficas del lugar. A partir de 1918, y hasta 1960, alcanzó una población máxima de 14.000 personas.

Desde 1970, con la nacionalización de la mina, los trabajadores del campamento son trasladados a vivir a las nuevas viviendas para establecerse en Rancagua. En 1977, solo vivían 1.500 habitantes, sucediéndose un proceso de desmantelamiento y abandono.

En agosto de 1998, el ex campamento de Sewell fue declarado Monumento Nacional en la categoría Zona Típica y Pintoresca de la Sexta Región. Esta declaratoria contó con el patrocinio de Codelco-Chile División El Teniente y el apoyo de la Intendencia Regional. En 1999, la División El Teniente elaboró un plan de acción estratégico para la conservación de Sewell.

En diciembre de ese mismo año, la Cámara de Diputados propuso crear en Sewell el Museo Nacional de la Gran Minería del Cobre y realizar las gestiones tendientes a su reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad, ante la Unesco, lo que se obtuvo en 2004.

IDENTIDAD MINERA Y MODO DE VIDA\_El desarrollo de Sewell respondió al desafío de establecer un asentamiento urbano en un lugar extremadamente difícil en su topografía y de gran aislamiento. Refleja la habilidad técnica y de sobrevivencia del hombre campesino para adecuarse a las condicionantes de un medio hostil, que en este caso cobró numerosas vidas humanas, en repetidas tragedias. Las laderas empinadas y de fuerte pendiente las exponía al peligro potencial de rodados y avalanchas de nieve, lo que ocurrió en varias oportunidades, especialmente en el primer campamento conocido como Pueblo Hundido.

Los asentamientos posteriores que se construyeron, exigieron a la empresa una gran dosis de creatividad tecnológica, dada su necesidad de dar sustentabilidad al modo de vida de sus trabajadores. Esto generó un nuevo tipo de asentamiento articulado con ejes peatonales, escaleras y pasajes ubicados coherentemente con las cotas de nivel que relacionaban las actividades sociales, productivas y residenciales. Se construyeron espacios sociales para la comunidad: hospital, escuela industrial, club social y lugares de recreación, plazuelas y juegos infantiles. Las vías de tránsito interno son exclusivamente peatonales, por senderos y escaleras. Para aquel hombre rudimentario, la mina donde trabajó y el lugar que habitó, fueron su sociedad de adopción.

VALORES PATRIMONIALES\_Cumple con los criterios establecidos para la inclusión de bienes culturales en la Lista de Patrimonio Mundial:

- Constituye un asentamiento urbano original y singular, representativo de una era de desarrollo industrial de un recurso estratégico de primera importancia de nuestra economía nacional. "No se conoce un establecimiento minero que sea comparable o similar a Sewell".
- Sus habitantes son un testimonio de la calidad de vida urbana de Sewell hasta ahora. La ciudad permitió una intensa sociabilidad e intercambio cultural entre sus habitantes, lo que la convirtió en una comunidad con gran sentido de identidad y autovaloración.
- Es un asentamiento excepcional y único como ciudad emplazada en un terreno abrupto e inhóspito de la cordillera de los Andes; revela una perfecta integración entre naturaleza y forma construida. Las construcciones de las viviendas y espacios públicos responden a diseños estandarizados de gran unidad y homogeneidad. Se la denomina "la ciudad de las escaleras". Los tipos estructurales constituyeron ensayos de creatividad constructiva que alcanzaron duración, resistencia y cierto grado de prefabricación.

IGLESIAS DE MADERA DE CHILOÉ\_PATRIMONIO CULTURAL RELIGIOSO\_ Reseña histórica. Ubicadas en la Región de los Lagos, las iglesias de Chiloé constituyen un ejemplo exitoso de fusión cultural de la tradición europea y mestiza (misiones del siglo y la población indígena), constituyendo un arquetipo arquitectónico en construcción de madera de valor universal permanentemente adaptado al modo de vida local. En 2001, las 16 iglesias de madera del archipiélago que pasaron a formar parte de la Lista del Patrimonio Mundial, lo fueron no sólo por su gran valor arquitectónico, sino también por la cultura viva asociadas a ellas.

El archipiélago de Chiloé, habitado originalmente por huilliches y chonos, fue colonizado tempranamente por los españoles, que se asentaron en el lugar a mediados del siglo XVI. Sin embargo, el acontecimiento que marcó la situación insular de Chiloé fue la llegada de los misioneros jesuitas en ese siglo, comenzando su labor en 1608, con la evangelización de los pueblos indígenas chilotes. En la labor evangelizadora de los jesuitas se utilizó un sistema basado en la "misión circular".

La primera misión circular se llevó a cabo en 1624, y mantuvo su itinerario en cada temporada, saliendo de Castro el 17 de septiembre y retornando a fines de año, aprovechando el buen tiempo de verano, pues en invierno las lluvias hacían imposible los viajes por los canales del archipiélago.

El financiamiento de las misiones corría por cuenta del rey. La "misión circular" consistía en un recorrido de los misioneros jesuitas por todas las capillas de Chiloé, que sumaban 75 aproximadamente, incluyendo las capillas del territorio continental. Los misioneros permanecían en cada localidad desde tres días hasta una semana o más, realizando actividades como la confesión, administrar los sacramentos, visitar cada familia, verificar a través de la comunidad la correcta labor del fiscal, celebrar misas y matrimonios, y actualizar el registro de habitantes de cada co-

munidad, para registrar el número de nacimientos y muertes anuales.

La misión circular fue ideada para evangelizar a la población dispersa que se comunicaba entre sí por mar. Logró constituir una comunidad religiosa y participativa con valores humanos como la solidaridad, la unión y el deseo de trascendencia. Son estas misiones y no las fundaciones hispanas las que urbanizaron el archipiélago.

Estas capillas tienen la peculiaridad de haber sido construidas por la comunidad de fieles. Los lugareños aportaban su trabajo o bienes materiales de construcción y procedían a edificar las capillas en conjunto con los misioneros. Se reconoce aquí el primer antecedente de la histórica institución de la minga, que consiste en la construcción comunitaria de casas.

Cabe destacar también, que aparte de sus crónicas y sus iglesias, los jesuitas dejaron grandes testimonios de su paso y tradiciones que todavía se conservan. Gran parte de las técnicas y especies agrícolas que actualmente se trabajan en Chiloé, fueron introducidas por esta congregación. Para ella no fueron impedimentos las adversidades climáticas, las distancias y la pobreza de la zona, ejerciendo una considerable influencia en la cultura chilota.

IDENTIDAD CHILOTA Y MODO DE VIDA\_La vida cotidiana, marcada por el aislamiento, fortaleció el valor solidario entre las personas y comunidades ubicadas en lugares remotos, comenzando por el abastecimiento local a través del trueque, sistema vital para su sobrevivencia. Esta modalidad de trabajo, con fuerte sentido comunitario que se fue estableciendo en el tiempo, constituye un rasgo singular de su identidad.

La figura de la minga consiste en el trabajo comunitario, regido por el principio de cooperación de cada uno en la medida de sus capacidades. Es importante tanto para la calidad de vida cotidiana, la construcción de sus casas, como también en la restauración y mantenimiento de las iglesias. Mediante este sistema organizativo, fue posible trasladar casas completas por tierra y mar, previo reforzamiento de su estructura, y también construir colectivamente una casa para una nueva familia en unos pocos días.

Las iglesias han sido muy importantes y continúan muy arraigadas en la comunidad local, caracterizada por su religiosidad y por el deseo de mantener su identidad cultural. A pesar de que son propiedad del Obispado, los chilotes siguen jugando un papel muy relevante en la conservación del patrimonio histórico. Sus funciones, entre otras, han sido ejercer la vigilancia permanente sobre el estado del templo, mantener y fortalecer el sentido de comunidad y comunicarse con la Fundación Amigos de las Iglesias de Chiloé.

El proyecto Escuela de Carpinteros forma parte de una estrategia de recuperación sustentable para restaurar las iglesias declaradas monumentos. Participan como agentes de la gestión: la Fundación Amigos de las Iglesias de Chiloé, el Obispado de Ancud y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile.

Parte importante de sus objetivos es involucrar a la comunidad en la conservación de sus iglesias, reforzando su identidad cultural y participación. Y en segundo lugar, capacitar a los carpinteros chilotes en las nuevas tecnologías de conservación y tratamiento de la madera, en arquitectura y en construcción; asegurar la transmisión de las habilidades, conocimientos y destrezas del carpintero chilote a las nuevas generaciones, las que tienden a emigrar en busca de mejores trabajos.

VALORES PATRIMONIALES\_Actualmente existen en el archipiélago unas sesenta iglesias que corresponden a la tipología denominada Escuela Chilota de Arquitectura Religiosa en Madera, que se ha desarrollado a través de casi cuatro siglos, alcanzando su forma madura a mediados del siglo XIX, con la consolidación de su elemento característico: la torre-fachada.

Las iglesias tradicionales de Chiloé se caracterizan por su óptimo aprovechamiento de los recursos del medio ambiente —en particular de la madera—, por su diálogo e interrelación con el paisaje, y por expresar una cosmovisión eminentemente mestiza. Corresponden a una tipología arquitectónica con rasgos esenciales comunes, cuya configuración —forma, decoración, proporciones— admite múltiples variaciones para cada caso.

Estos templos se emplazaron cerca de la costa y en general orientaban su pórtico hacia el sur, a fin de protegerse de las lluvias. Las iglesias se encuentran frente a una explanada, que a veces toma la forma de una plaza, y en otras constituye simplemente un espacio delimitado por un cercado o arboleda. Representan valores universales por las razones siguientes:

- Constituyen un patrimonio tangible único y original, expresado por sus iglesias, las cuales muestran una síntesis entre el aporte foráneo y el local, una mezcla de elementos de la cultura europea y la indígena. Estos rasgos son visibles en la arquitectura, en el desarrollo de la tecnología de la madera y la intervención en el paisaje.
- Son un ejemplo de innovación y desarrollo de tecnologías apropiadas; a pesar de la restricción de recursos y lejanía del lugar; logran armonizar lo cultural con lo ambiental, y se da una convergencia entre arquitectura y naturaleza.
- Valores intangibles representados por el desarrollo y deseo de trascendencia en la organización del territorio, a través de la construcción y mantención de las iglesias, asumiendo la solidaridad como modo de vida.
- Son testimonios de un sistema de asentamiento tradicional donde el patrimonio tangible está directamente asociado a eventos y fiestas tradicionales; persisten costumbres y convicciones de convivencia de valor universal excepcional.
- Alto sentido social comunitario. El relativo aislamiento de la comunidad tiene como contrapartida sus valores de solidaridad y participación, los cuales tienen plena vigencia y se traducen por ejemplo en esa gran institución que es la minga.

CIUDAD-PUERTO VALPARAÍSO\_PATRIMONIO CULTURAL URBANO-PORTUARIO\_RESEÑA HISTÓRICA\_Ubicada en la Región de Valparaíso, fue declarada Patrimonio de la Humanidad en el 2006. Este sitio es un ejemplo de patrimonio excepcional legado por la era industrial y el comercio naviero de un periodo de gran auge económico, lo que sumado a su localización geográfica y procesos de inmigración, nos presenta un patrimonio tangible e intangible de gran singularidad regional y nacional.

El principal valor se fundamenta en que la ciudad-puerto de Valparaíso "es un testimonio excepcional de la fase temprana de globalización desde 1880 cuando se convirtió en el puerto comercial líder de las rutas navieras de toda la costa Pacífico de Sudamérica", <sup>11</sup> hasta la apertura del canal de Panamá en 1914, fecha en que comenzó su declinación.

Posteriormente la era de industrialización sustitutiva del país logra mantener la importancia de puerto con actividades de comercio, servicios de bodegaje y aduanas, proceso que culmina con la nueva crisis económica ya definitiva de 1930.12 Otro factor desencadenante del deterioro, fue la fundación de la ciudad balneario Viña del Mar, creada a fines del siglo XIX, por la burguesía mercantil porteña que se alejaba de la progresiva miseria del puerto, lo que preservó al centro histórico de procesos de "modernización" y especulación urbana, que lo habrían hecho desaparecer como testimonio de época. A partir de 1980 emigraron 250 empresas privadas de Valparaíso, crisis de abandono que se profundizó por el terremoto de 1985. En el 2002, Valparaíso sólo cuenta con 295.000 habitantes.

MODO DE VIDA E IDENTIDAD PORTEÑA\_Aun cuando Valparaíso ha mantenido los ejes fundamentales de sus actividades predominantes como ciudad-puerto, estos perfiles se han desdibujado por su continuado proceso de decadencia económico-social y su cambio de rol en el concierto nacional e internacional

Los impulsores de la declaratoria de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad, entendieron que este reconocimiento operaría como vector de transformaciones económicas y sociales positivas, subestimando sus reales posibilidades de preservar el patrimonio. Se visualizaba la ciudad histórica como oportunidad de desarrollo. En el 2004, el gobierno asignó a la ciudad la sede del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y Valparaíso fue nombrada Capital Cultural de Chile, considerando su liderazgo temprano y pionero en la historia cultural chilena.

Se han realizado muchos proyectos de infraestructura y se ha iniciado el programa de desarrollo y rehabilitación urbana con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y otros grandes proyectos costeros. Se espera incentivar un rol estratégico de Valparaíso como polo de desarrollo en el área tecnológica de Información y Comunicación (Corfo).<sup>14</sup>

La dificultad es que el conjunto de proyectos e innovaciones carecen de un adecuado manejo político y administrativo operacional, para producir un efectivo mejoramiento de la calidad de vida de todos sus ciudadanos. En otras palabras, que tengan la capacidad de evitar la polarización y marginalidad para las franjas más débiles de la población. Existen asimismo otros potenciales peligros por el impacto de la rehabilitación sin la participación de la comunidad local: museificación y gentrificación, sustitución social y funcional, alza de valores inmobiliarios, y la consiguiente crisis de identidad del sitio.

Existe gran cantidad de patrimonio inmobiliario abandonado o en avanzado estado de degradación. Hay muchos procesos de traspaso de edificaciones de propietarios residentes a favor de propietarios externos al tejido social local. Las preguntas entre otras son: ¿restauración o sustitución edilicia?, ¿integración o sustitución social?, ¿es la formación de técnicos y obreros en técnicas de la reconstrucción edilicia un factor de integración social?

Según un diagnóstico reciente, <sup>15</sup> hoy se reconoce que en Valparaíso hay una baja capacidad de gestión local y escasa coordinación de actores e iniciativas; existe además una débil proyección de la imagen e identidad cultural de Valparaíso con calidad competitiva en el contexto global.







Iglesia de Aldachildo, Chiloe, 2004. Foto: Sergio Morales egresado arquitectura, facilitada por Estudio-Re.

También hay escasez de recursos calificados para el desarrollo del turismo y las industrias creativas, actividades que se suponen conducirían al rol de liderazgo cultural asignado en Chile.

VALORES PATRIMONIALES\_Se reconoce que si bien ha cambiado sustantivamente la relación entre la ciudad y el puerto con el cambio de localización del puerto comercial e industrial, se han conservado los principales rasgos de identidad positivos del sitio. Se ha valorizado el espacio público de la ciudad, con la restauración de paseos en el borde-mar y la reutilización de algunas estructuras portuarias. Valparaíso ha mantenido sin alteraciones profundas e irreversibles su relación perceptual entre ciudad y mar.

### EN SÍNTESIS

- Esta ciudad-puerto se caracteriza porque sus formas urbanas, su trazado, su infraestructura y arquitectura son una respuesta original y única al entorno geográfico y topográfico muy particular. Esta condición determina una traza irregular, con desniveles, quiebres y rincones típicos del puerto, escaleras, pasajes, miradores y recodos.
- Como actor principal en el sistema global de la industria temprana, recibió población e influencias de todo el mundo, innovó en tecnologías y encarnó el empuje emprendedor de la época.
- Como consecuencia de este impulso modernizador, surgió una diversidad de obras arquitectónicas y urbanas que albergaron las distintas funciones que asumía la ciudad. Existe un variado patrimonio residencial, institucional, transporte, portuario e industrial. Los ascensores son uno de sus elementos de identidad más relevantes; única ciudad del mundo que construyó 30 ascensores, de los cuales 15 aún están funcionando.

- Un valioso patrimonio intangible: la ciudadanía es heredera de un alto sentido social y humanista, representado por la existencia de instituciones y organizaciones de alto impacto social, especialmente relevantes entre 1930 y 1950: servicios públicos, instituciones de previsión y seguros; sociedades de socorros mutuos, de educación y servicios voluntarios; benefactores, personalidades y agrupaciones de inmigrantes extranjeros; clubes deportivos. De esta historia social, la ciudad conserva un sello de identidad, lo que se hace visible en sus espacios públicos y en la apropiación informal que los habitantes hacen de sus calles.
- El tejido urbano y la identidad cultural de Valparaíso se distinguen por una diversidad cultural propia de una ciudad-puerto, con un flujo continuo de inmigrantes y visitantes de paso, condición que aporta un rasgo diferenciador de otras ciudades de Latinoamérica.

PARQUE NACIONAL RAPA NUI\_PATRIMONIO CULTURAL ARQUEOLÓ-GICO\_RESEÑA HISTÓRICA\_Ubicado en la Región de Valparaíso, tiene alrededor de siete mil hectáreas, y ocupa más de un 40 por ciento de la superficie de la Isla de Pascua. Fue declarado Patrimonio de Interés Mundial en 1978 y obtuvo la categoría de Patrimonio de la Humanidad en 1995.

El Comité del Patrimonio Mundial Unesco<sup>16</sup> considera que este bien patrimonial "contiene uno de los más notables fenómenos culturales del mundo: una tradición artística y arquitectónica de gran poder e imaginación, que fue desarrollada por una sociedad completamente aislada de influencias culturales externas por más de un milenio".

La cultura rapa nui se desarrolló en una pequeña isla de origen volcánico inserta en el océano Pa-

cífico; es la isla habitada más remota del planeta, relativamente pobre en fauna y flora. Sus primeros habitantes fueron colonizadores provenientes de la Polinesia oriental cuya cosmovisión se tradujo en un complejo sistema de escritura, arquitectura y escultura en piedra con significado ceremonial y religioso.

La isla en conjunto posee unos ocho mil sitios arqueológicos, los que incluyen estatuas, arte rupestre, petroglifos, cavernas, estructuras funerarias, entre otros bienes.

Los grandes altares ceremoniales y estatuas colosales que miden entre 2 y 22 metros de altura aproximadamente, presentan un valor artístico y un dominio técnico. De los 800 moai que se conservan en la isla, las dos terceras partes se encuentran cerca de las canteras donde fueron fabricados.

премтирар у моро ре vida\_Según la tradición oral, el pueblo rapa nui habría llegado a esta isla desde una mítica isla llamada Hiva en la Polinesia, y su primer ariki (rey) fue Hotu Matu'a hacia el siglo IV de nuestra era. La sociedad rapa nui, gobernada por el ariki, con ascendencia directa de los dioses, estaba dividida en tribus y con clases muy estratificadas. Cada tribu ocupaba una zona, siempre con franja costera. La mayor parte de la población vivía hacia el interior, junto a las áreas de cultivo. En el litoral establecían centros religiosos, políticos y ceremoniales, y adoraban a los ancestros representados por los moai.

Se estima que la población de Rapa Nui sufrió una crisis de sobrepoblación en los siglos XVII y XVIII, lo que habría provocado guerras entre las tribus, con la consiguiente destrucción de los altares ceremoniales y el abandono de las canteras en que se tallaban los moai. Entre 1859 y 1863, unos veinte barcos se llevaron alrededor de dos mil isleños



Isla de Pascua, 1900, Foto: Odber Heffer facilitada por el Centro de Patrimonio Fotográfico CENFOTO.

a trabajar como esclavos a las haciendas, matando gran número de los que no pudieron llevarse. El exterminio de la clase sacerdotal significó una enorme pérdida; entre otras cosas, la única escritura de la Polinesia (rongo-rongo) quedó inexplicada desde entonces. Las epidemias de tuberculosis y viruela, la partida de unos 250 isleños con los misioneros católicos a Tahiti, redujeron la población a un mínimo de 110 personas, en 1877.

Algo más tarde, el 9 de septiembre de 1888, Chile consiguió la firma de un tratado con los nativos, representados por Atamu Tekena. Se redactó el documento en español y en rapa nui. El texto en idioma español indica la cesión de soberanía a Chile, reservándole al mismo tiempo los títulos de jefes de que estaban investidos y de que gozaban en ese momento, sin hacer alusión a la propiedad de la tierra. Actualmente la isla tienen 3.791 habitantes, y su principal actividad es el turismo, que se ha desarrollado espontáneamente desde hace 25 años, además de la pesca.

La sociedad isleña ha sufrido por siglos la tensión por sobrevivir culturalmente toda vez que toma contacto con los visitantes, antes para someterlos a la esclavitud y ahora para defenderse de los patrones culturales que Chile continental le impone. Hay una permanente contradicción en su relación con el mundo exterior, con gran fragilidad para autosustentarse y debe negociar constantemente la obtención de recursos sin renunciar a sus tradiciones locales.

VALORES PATRIMONIALES\_ESte es un caso único de diferenciación y aislamiento étnico, cultural y geográfico en el contexto globalizado, en que la cultura local se ha resistido por siglos a ser colonizada por actividades económicas foráneas no deseadas, y sobre las cuales han podido ejercer dificultosamente un cierto control. <sup>17</sup>

Resumiendo, se reconocen como indicadores de valor del sitio aspectos como los siguientes:

- Rapa Nui constituye un testimonio único de una tradición cultural ancestral a nivel mundial.
- Es una herencia de obras arquitectónicas y esculturas en piedra sin precedentes; los monumentos arqueológicos en piedra de carácter religioso y monumental son testimonios de una cultura ya desaparecida.
- Posee un valor escénico natural, que hace del lugar un bien invaluable para toda la humanidad.
- La comunidad habitante, aunque ha perdido gran parte de sus tradiciones y ancestro cultural, conserva su sentido de identidad isleña, una cierta autonomía y conforma una comunidad en proceso de afirmación de sí misma.

conclusiones\_PREDOMINIO DE LA ECONOMÍA GLOBAL E IDENTIDAD LOCAL\_A excepción de Isla de Pascua, estos sitios reconocidos como Patrimonio de la Humanidad son exponentes claves de la historia social, cultural y económica de Chile continental. La época correspondía a momentos de rearticulación del país en el espacio económico mundial del siglo XIX, en que Chile consolidaba su rol tradicional como exportador de materias primas.

Estos sitios han dependido fuertemente de los ciclos económicos mundiales, condición que se expresa en su actual legado de bienes tangibles e intangibles. Los periodos de auge están testimoniados por la magnificencia y creatividad de estos asentamientos y sus inmuebles patrimoniales; las épocas de crisis son reveladas por el abandono que muestra la mayor parte de estos bienes patrimoniales y su grado de vulnerabilidad.

Consecuentemente, el estudio y recuperación patrimonial es una temática de convergencia de significaciones muy diversas, lo que plantea revisar el enfoque puramente sectorial de recupe-

ración de inmuebles, cuidando la inserción del sitio patrimonial dentro del contexto nacional, sin perder de vista la perspectiva global. El interés de estos sitios y la diferenciación respecto del mundo global de hoy, se ha orientado más hacia la producción de servicios e industrias culturales asociados a estos bienes —turismo, educación e investigación—, que a la mera recuperación de los edificios aislados.

PROBLEMAS DE SUSTENTABILIDAD\_Dado este carácter de enclave económico o político, la evolución posterior de estos sitios muestra hoy un brusco cambio por declinación y obsolescencia funcional, social y morfológica. Esto remite al problema de la sustentabilidad del bien patrimonial en todas sus dimensiones. Los lugares manifiestan una fuerte contradicción entre riqueza histórico-cultural y pobreza de la población que allí vive.

Cada vez más las inversiones en la rehabilitación patrimonial están condicionadas a que esa recuperación tenga un sentido para la comunidad y estén sujetas a procesos más que a normativas: "Nos interesa el desarrollo económico, pero también el desarrollo cultural y la identidad, que valorizan a nuestro país", señala una funcionaria de Obras Públicas. 18

Estos patrimonios, por el fuerte interés que suscitan como destino turístico o comercial, están en una condición de fragilidad al causar en gran parte de los casos la expulsión de la población y de las actividades tradicionales, sustitución de usos y pérdida de los caracteres originales. Esto es especialmente válido en Valparaíso, Chiloé e Isla de Pascua, lugares patrimoniales actualmente habitados.

identidades regionales\_Todos los casos corresponden a desarrollos de microidentidades culturales muy



Valparaíso HOY 2007. Foto: José Tomás Olivares Díaz arqto

específicas. Estas tuvieron factores comunes como el aislamiento geográfico, las condiciones climáticas extremas y la independencia relativa del poder hegemónico nacional, con predominio de la relación del sitio hacia el mundo internacional.

El caso más representativo de esto se da en Isla de Pascua, originada inicialmente por la cultura polinésica, es posteriormente anexado al Chile continental por decisión política, y aún muestra una resistencia para integrarse al contexto nacional. Los enclaves mineros de Humberstone y Sewell fueron condicionados íntegramente por las compañías internacionales inglesas y estadounidenses.

Valparaíso, como principal puerto del país y de la costa Pacífico, es una muestra de la prosperidad institucional, comercial y social resultante de su intenso comercio internacional.

Chiloé es un caso de globalización temprana de la fase colonial (siglo XVI), donde la presencia de las iglesias respondía más a una intención geopolítica del imperio español, que a la evangelización por sí misma, la cual constituía una forma de adhesión.

Este vínculo asimétrico entre el mundo global y el poder político chileno, reforzó el aislamiento y el carácter diferenciador del sitio. Los periodos de decadencia a su vez permitieron evitar las presiones modernizadoras y de homogeinización del Estado en términos de religión, idioma y nacionalismo cultural. La misma situación colaboró en la preservación de las estructuras materiales, aunque no las libró del deterioro. Parte de esta condición de identidad perdura hasta hoy, y es la fuente en la mayoría de los casos de las iniciativas de recuperación.

IDENTIDAD GEOGRÁFICA Y AMBIENTAL\_Todos los casos constituyen ejemplos excepcionales de adaptación a la geografía y condiciones ambientales.

Las oficinas salitreras Humberstone y Santa Laura, ubicadas en Atacama –el desierto más seco del mundo–, se fundaron en un lugar inhóspito y deshabitado. Constituyen dos casos emblemáticos entre las casi doscientas oficinas que se establecieron en la región, por el nivel de complejidad de los asentamientos, las tecnologías apropiadas y los espacios de identidad que se construyeron para los habitantes de la pampa.

El campamento minero de Sewell, emplazado en un terreno inaccesible y de clima extremadamente frío en la cordillera de los Andes, fue construido y urbanizado en coherencia con la topografía y naturaleza del lugar.

Las iglesias de madera de Chiloé están localizadas en zonas remotas y de clima inhóspito; Chiloé es una isla de lluvias casi diarias. Sus iglesias son construcciones que por su forma arquitectónica y materialidad de construcción, son una buena adaptación al ambiente, en un contexto de pobreza de recursos locales.

La ciudad-puerto de Valparaíso, fundada en un territorio de difícil urbanización, se construyó en cerros y quebradas adaptándose a las condiciones topográficas y de anfiteatro; estas condiciones son las que sustentan sus mayores valores de identidad patrimonial.

El sitio Isla de Pascua en un principio adaptado a la naturaleza del lugar, constituye una excepción, por cuanto las tradiciones religiosas ancestrales incentivaron la depredación y desastre ecológico de la isla, y su mayor valor radica en la actualidad en su riqueza arqueológica.

Calidad de vida, identidad social y espacio público. En todos los ejemplos presentados, se asignó una gran importancia al espacio público de cada uno de los asentamientos. El diseño y concepción

Oficina Salitrera Sta. Laura, 2005. Foto: Diego Ramírez Pérez arqto., facilitada por Estudio-Re.

de los equipamientos y servicios para la comunidad, permitieron una calidad de vida y formas de sociabilidad muy singulares. Es el caso de los enclaves mineros, los espacios urbanos de Valparaíso, las construcciones religiosas de las iglesias de Chiloé y en Isla de Pascua, los lugares de celebración frente a sus monumentos religiosos.

INNOVACIÓN TECNOLÓGICA\_Estos asentamientos patrimoniales tienen como factor común que la construcción y materiales usados muestran un gran desarrollo de creatividad e innovación tecnológica.

El diseño de las estructuras de madera y las formas arquitectónicas logradas representan resultados únicos y singulares. Las iglesias de Chiloé se caracterizan por su óptimo aprovechamiento de los recursos del medio ambiente, con maderas nativas y un desarrollo notable de técnicas antiguas de carpintería en madera; surge además la invención de una tipología arquitectónica única denominada la "torre fachada".

En el caso de las salitreras, las edificaciones industriales y las viviendas fueron diseñadas en Londres y construidas con estructuras de pino oregón, reutilizando dicha madera que llegaba como lastre de los barcos. En forma similar las tipologías arquitectónicas desarrolladas en Sewell con maderas nativas, fueron innovadoras al estructurar edificios de viviendas de tres y cuatro pisos en madera, en un terreno de pendiente abrupta, solucionando además las calles y pasillos peatonales. En Valparaíso, aparte de su indudable valor urbanístico asociado a la topografía, la arquitectura desarrollada aportó una diversidad de tipologías y técnicas constructivas, tanto en sus edificios monumentales como en las viviendas más sencillas. Especialmente notables son el uso de las mamposterías de ladrillos y los entramados de maderas.





MARÍA INÉS ARRIBAS ALONSO Arquitecta, titulada en la Universidad de Chile. Hizo un máster en planificación urbana y regional, en la Universidad Católica. Se desempeña como académi de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales, en materias de morfología, urbanismo y patrimonio arquitectónico. Como docente de la Universidad de Chile ha participado en proyectos Fondecyt en temas de visualidad, identidad arquitectónica en Chile y creatividad. Ha obtenido financiamiento de proyectos del Fondo Concursable de Fomento de Investigación UDP en 2004 y el Concurso de Creación Artística y Cultural UDP, en 2007. Este último por el "Rescate y puesta en valor del archivo del arquitecto Ricardo Larraín Bravo". Ha tenido diversas distinciones por su aporte al patrimonio cultural y su preservación. Obtuvo el primer premio en el II Concurso Conservación de Fachadas y Reciclaje de Providencia. Expediente social y arquitectónico comunitario del cité Constitución 133, en 1995. Recibió el Premio de Conservación 1997, del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, en la categoría de comunidad y patrimonio. También es consultora del Consejo de Monumentos Nacionales. Por su experiencia en gestión de proyectos con participación ciudadana en preservación del patrimonio e impacto urbano de proyectos de planos reguladores, ha sido invitada a colaborar en equipos interdisciplinarios de la Universidad Diego Portales sobre barrios críticos, el impacto sociocultural de proyectos urbanos y el proyecto Bicentenario sobre cohesión social. Socia fundadora con José Tomás Olivares de la oficina Estudio Re: Centro de Digitalización del Patrimonio, especializado en elaboración de expedientes digitales de territorios e inmuebles con valor patrimonial.

JOSÉ TOMÁS OLIVARES\_Arquitecto de la Universidad de Chile. Como integrante del Taller Chiloé, lidera el grupo ganador del Proyecto Semilla de innovación tecnológica Corfo 2004, por el desarrollo de tecnología digital en el levantamiento de inmuebles patrimoniales. Esta experiencia fue base para fundar Estudio Re. Este centro ha realizado expedientes digitales de cuatro patrimonios de la Humanidad chilenos, de iglesias nortinas y edificios institucionales. Actualmente es centro consultor en el tema urbano y patrimonial del Proyecto Territorial Integrado de la V Región, Valparaíso Ciudad Creativa 2008-2012, convocado por Corfo.

osé tomás olivares\_Graduated as an architect from the Universidad de Chile. As a member of Taller Chiloé, he leads the aroun which won Seed Project funding for technological innovation from Corfo (the Chilean Development Agency) in 2004, for the development of digital technology in the survey of heritage properties. This experience was the basis for the setting up of Estudio Re. This center has carried out digital investigations of four locations of world heritage value in chile, northern churches and institutional buildinas It is currently a consultancy center for urban and heritage themes for the Integrated Territory Project of the Fifth Region of Chile. Valparaiso,

Finalmente, las construcciones monumentales en piedra en Rapa Nui de estatuas ceremoniales de gran tamaño, constituye un desafío técnico excepcional, si se considera la precariedad de medios del entorno y el aislamiento geográfico de la isla.

GESTIÓN Y PARTICIPACIÓN DE LOS ACTORES\_En la mayor parte de los casos, los recientes procesos de rehabilitación han sido posibles en gran medida, porque se ha producido una asociación compleja entre agentes institucionales externos y locales: universidades, Estado, bancos, instituciones religiosas, empresas mineras, fundaciones y asociaciones comunitarias. Es destacable que estas entidades, que han aportado recursos y encabezado iniciativas. casi siempre están involucradas en gran medida con la historia del lugar y las huellas de esa identidad local. Sin embargo, subsiste la tensión para lograr un modelo sostenible para su población, con los recursos invertidos desde el exterior para la puesta en valor de sus bienes patrimoniales.

- Hugo Daniel Peschiutta, en volumen Enfoques y teoría. p 91, VIII
   Congreso sobre "La dimensión social del patrimonio", organizado por el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP), en Buenos Aires, Argentina, septiembre de 2006.
- Ángel Cabeza Monteira, en documento Capacitación en gestión y conservación del patrimonio. Putaendo. Chile. Segunda Serie Nº 93, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago Thile, primera edición. 2005.
- La Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- 4. Patrimonio (del latín patrimonium): m. Hacienda que una persona na heredado de sus antepasados.
- Silvia Bossio. "Etimológicamente el término rehabilitar equivale a otorgar competencia, idoneidad y aptitud para un fin determinado. Por consiguiente, en el caso de la rehabilitación urbana y edilicia, se entiende por rehabilitar el devolver al edificio o al espacio urbano la capacidad de reutilización dentro de niveles de habitabilidad conveniente. El término asume un carácter integral por la diversidad de disciplinas y áreas que implican su accid en volumen Enfoques y teoría, Congreso "La dimensión social del patrimonio", Cicop, Buenos Aires, Argentina, 2006, p. 190
- 6. Para el caso de los bienes culturales, la Unesco ha establecido criterios de valor, siendo los más pertinentes para este caso: a). el bien representa una obra maestra del genio creativo del hombre; b) el bien exhibe un importante intercambio de valores humanos, durante un periodo de tiempo o dentro de una área

- cultural del mundo, aplicado a la arquitectura, tecnología, obras monumentales, planificación urbana o diseño del paisaje; c) es un testimonio único, o por lo menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización; d) es un excepcional obra de tipo arquitectónico, tecnológica o paisajista, que ilustra una o varias etapas del desarrollo humano; e) es un ejemplo excepcional de un asentamiento tradicional representativo de una cultura, especialmente cuando ella se ha vuelto vulnerable.
- 7. La Corporación Museo del Salitre, fundada en el 2002, es una entidad privada integrada por representantes de las asociaciones de obreros del salitre, empresas mineras e instituciones del gobierno local. Su orientación es fortalecer la identidad cultural regional vinculada al patrimonio.
- Regional vinciada a partinionio. 8. Sergio González Miranda, director del Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad Arturo Prat de Iquique. Artículo: "La lixiviación cultural del hombre y el desierto (1830-1893): la transformación del desierto en pampa y del enganchado en pampino", en Polis, volumen 3, N° 9, 2004. Revista de la Universidad Bolivariana, Santiago, Chile.
- 9 "Plan de Manejo: Oficina Salitreras Humberstone y Santa Laura 2004-2009". Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago, Chile,
- octubre de 2004.

  10 Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales Nº 30: "Lista tentativa de bienes culturales de Chile a ser postulados como sitios del Patrimonio Mundial Unesco", Santiago, 2004.
- En "Lista tentativa de bienes culturales de Chile a ser postulados como sitios del Patrimonio Mundial Unesco", Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Titulo Nº 20, Santiago, 2004, p. 97. 12 . Varios son los acontecimientos decisivos que definieron el sitial
- relevante de Valparaíso en la historia económica nacional y su importancia como punto de encuentro entre Chile y el mundo exterior. Por ejemplo, el decreto de libre comercio entre España y las colonias americanas de 1778; la aparición del periódico *El Mercurio* de Valparaíso en 1827; la presencia de la primera Bolsa de Comercio, en 1892, y el surgimiento de los primeros bancos; el primer hospital de Chile en 1772: el establecimiento de la Universidad Católica er 1928; el Comercio marítimo internacional; el inicio de los servicios de la línea de navegación a vapor Pacific Steam Navegation Company; la construcción de la torre puerto en 1939, entre otros. Leopoldo Montesinos, " Historia Económica y Social de Valparaíso. 1930-1950". Universidad Santo Tomás. Santiago, 2004. 13. Aldo Cornejo González, alcalde de Valparaíso en : "Seminario
- Valparaíso: oportunidades de inversión en el ámbito patrimonial", organizado por la I. Municipalidad de Valparaíso, Corfo y Estudio Re,
- Centro de Patrimonio Digital, consultores. 14.La Corporación de Fomento de la Producción ha promovido el Programa Territorial Integrado (PTI) Puerto Cultura 2002-2007, destinado a realizar seminarios, estudios e investigaciones, y la formación de nuevas empresas. En cuatro años ha financiado 84 proyectos del área turística y actividades asociadas. Fuente: Gianfranco Franz, en Compilación del Instituto Ítalo-Latinoamericano *La ciudad histórica como oportunidad*, Roma,
- 2006, pág. 151. 15. Corfo ha aprobado en el 2007, el diseño de un segundo PTI: "Desarrollo del turismo y de las industrias culturales y creativas que se basan y potencian la identidad de Valparaíso. Puerto cultura

architectural identity in Chile and creativity. She has obtained funding for projects from the UDP: in 2004 from the Fondo Concursable de Fomento de Investigación UDP (grant funds to promote research) and in 2007 from the Concurso de Creación Artística y Cultural UDP (artistic and cultural creation competition).The latter was awarded for the "Rescate y puesta en valor del archivo del arquitecto Ricardo Larraín Bravo" (Rescuing and valuing the file of architect Ricardo Larrain Bravo). She has received a number of accolades for her contribution to cultural heritage and its preservation. She gained the first prize in the II Concurso Conservación de Fachadas y Reciclaje de Providencia (competition for the conservation of facades and recycling of Providencia). María Inés carried out the social investigation and was community architect for cité Constitución 133, in 1995. She was awarded the Conservation Prize1997, in the community and heritage category, from the Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (the Chilean Council for National Monuments), for whom she also acts as consultant. María Inés has substantial experience in managing projects with citizen's participation, aimed at conserving heritage and assessing the urban impact of regulatory plan projects. This experience has led her to be invited to take part in interdisciplinary teams from the Universidad Diego Portales focused on critical districts, the socio-cultural impact of urban projects and the Bicentenary project on social cohesion. María Inés is a founding partner, together with José Tomás Olivares of the Estudio Re: Center for the Digitalization of Heritage, specializing in the development of digital investigation of territories and buildings with heritage value

MARÍA INÉS ARRIBAS ALONSO Graduated as an architect from the

Universidad de Chile. She then gained a Masters in urban and regional planning at the Universidad Católica. She works as an academic

researcher for the Faculty of Architecture, Art and Design of the Universidad Diego Portales (UDP), on themes relating to morphology,

urbanism and architectural heritage. As a lecturer at the Universidad de Chile, she participated in Fondecyt projects on topics of visuality,

Creative City 2008-2012, called by Corfo.

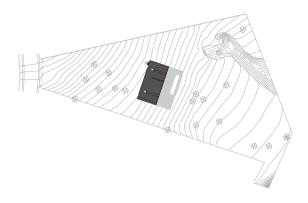
- 2008-2012" y en su diagnóstico inicial reconoce los principales factores de riesgos que aquí se señalan.
- 16 En "Lista tentativa de hienes culturales de Chile a ser nostulados como sitios del Patrimonio Mundial Unesco", *Cuadernos del Consejo* de Monumentos Nacionales, Título Nº 20, Santiago, 2004, segunda edición, p. 89.
- 17. En el 2006, ante una propuesta de instalación de un casino de juegos en el poblado de Hanga Roa, el alcalde de Isla de Pascua, Pedro Edmunds Paoa, "amenazó" al gobierno de Chile con la "total independencia". También expresó el mismo año, que "para los rapa nui no tiene gran significado la conmemoración de la Independencia de Chile, salvo como una imposición [...] a nuestra cultura milenaria"."
- 18. Verônica Serrano, directora de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. "El patrimonio no es intocable: debe convivir con la comunidad", artículo en revista *CA*, Nº 130, "PATRIMONIO", juniojulio, Santiago, 2007, pp. 44-45

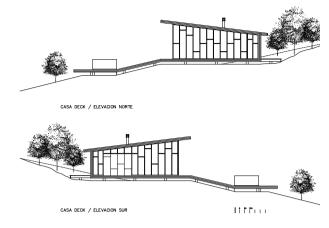
### | Felipe Assadi

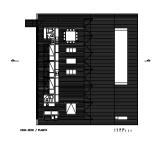
Arquitecto Universidad Finis Terræ

### Francisca Pulido

Arquitecta Universidad Finis Terræ







FICHA TÉCNICA CASA DECK

ARQUITECTOS: FELIPE ASSADI Y FRANCISCA PULIDO UBICACIÓN: ALTO RUNGUE

**ÁREA CONSTRUIDA:**ALTO RUNGU

CASA 150 M<sup>2</sup>

DECK 370 M<sup>2</sup>

MATERIALIDAD: MADERA INTERIOR PINO INSIGNE
MADERA DECK ROBLE HUALLE
ESTRUCTURA: PATRICIO STAGNO

DECK HOUSE TECHNICAL SHEET

 ARCHITECTS:
 FELIPE ASSADI & FRANCISCA PULIDO

 LOCATION:
 ALTO RUNGUE, PUCHUNCAVÍ, V REGIÓN

 BUILT AREA:
 HOUSE 150 M²

MATERIALS: HOUSE FOUND

DECK 370 M<sup>2</sup>

MATERIALS: INTERIOR WOOD: PINE

WOOD OF THE DECK: HUALLE OAK

STRUCTURE: PATRICIO STAGNO

CASA DECK\_La vista hacia la localidad de Rungue se presentaba como un plano inclinado hacia el valle con la cordillera de la Costa como telón de fondo. El terreno sugería una gran terraza, una explanada sobre la cual observar la totalidad de este escenario.

El proyecto se inicia con la idea de un deck de madera. Sobre esta plataforma se sumarían los recintos de la casa. Pero los recursos estaban destinados exclusivamente a esta terraza, y el espacio interior alcanzaba sólo para un gran estar incorporado a ella. Se decidió por lo tanto destinar casi la totalidad de estos recursos a solucionar la vivienda en base a dos compuestos principales: un deck v un recinto de estar. Este último, capaz de absorber la cocina, el comedor e incluso el dormitorio principal. Se decidió además, bajo la premisa de que en una casa de veraneo los dormitorios se ocupan solamente para dormir, eliminar dicho concepto y cambiarlo por el de dormidero, con lo cual el espacio destinado a dormitorios se elimina casi por completo del proyecto.

Mediante un pliegue de este deck se consigue una concordancia con la inclinación del terreno, a la vez que se encierra al espacio destinado para la vivienda. El exterior se trabaja como un área libre que descansa sobre el relieve y el interior como una cápsula de vidrio incorporada a los pliegues de esta lámina de madera.

El interior a su vez fue dividido longitudinalmente en dos mediante un muro ancho de servicios, al que se le incorpora la cocina y los baños, además de un set de camas en tres niveles hacia la parte posterior de la casa. Estos dos espacios se convierten en una gran zona de estar familiar, comedor y cocina por una parte, y un pasillo-dormidero con camas por otra.

La lámina de madera que genera este deck recorre toda la casa, desde la parte más baja –en la cual se ha incorporado la piscina–, convirtiéndose luego en el techo, dejando en evidencia, ya desde una primera aproximación a la casa, el uso de la madera en todas sus partes.

El deck principal que incluye la piscina deja una inclinación, producto de la pendiente del terreno que mira hacia el oriente, como una reposera del tamaño de toda la vivienda, admitiendo la posición del cuerpo en descanso como si se tratara de una gran *chaise longe*. La cubierta de la casa se inclina en el sentido opuesto, sirviendo esta vez de solárium hacia el poniente del sitio.

**DECK HOUSE\_**The sight towards the location of Rungue, displayed as a plane inclined looking the valley, having the Coast mountain range as background. The land suggested a large terrace, a platform from which it is possible to admire the overall scenery.

The project starts having in mind a deck of wood. Over this platform would be incorporated the different areas of the house. Nevertheless, the resources were exclusively aimed at this terrace, and the interior space was enough only for a large living area incorporated to this terrace. It was decided, therefore, to assign almost all of these resources to resolve the housing based on two main components: a deck and a living area, being this later one capable of absorbina the kitchen, the dinnina room. and even the master bedroom. Additionally, considering that in a summer holiday house dormitories are only used to sleep, it was decided to eliminate this concept, changing it for "a group sleeping area" at which the space aimed at dormitories almost fully disappears from the project.

By means of a folding of this deck is achieved a match with the inclination of the land, and at the same time, the space aimed at housing, is confined. Then, the outside area is worked as a free zone that rests over the relief and the interior as a capsule of glass incorporated to the folding of this wood board. The interior, likewise, was longitudinally divided in two through a wide wall of services, to which it is incorporated the kitchen and bathrooms, besides a set of beds in three levels, towards the back side of the house. These two spaces then turn into a large family living room, dinning room and kitchen on the one hand, and a hall-group sleeping area with beds, on the other.

The board of wood this deck generates runs along all the house, from the lowest part, —where a swimming pool has been added—to the upper cover, turning into the roof, showing since the first glimpse to the house, the use of wood everywhere.

The main deck, which includes the pool, lefts an inclination, due to the slope of the land that looks towards east, as if it were a chaise longue of the full size of the housing, that gives space to the body in resting position, as if it deals with a large chaise longue. A second deck is the roof of the house, inclines to the opposite orientation, serving this time as a solarium, towards the west of the site.

### CASA GUTHRIE

DECK HOUSE & GUTHRIE HOUSE]





FICHA TÉCNICA CASA GUTHRIE

ARQUITECTOS: FELIPE ASSADI Y FRANCISCA PULIDO

 FECHA PROYECTO:
 2005

 FECHA TÉRMINO:
 2007

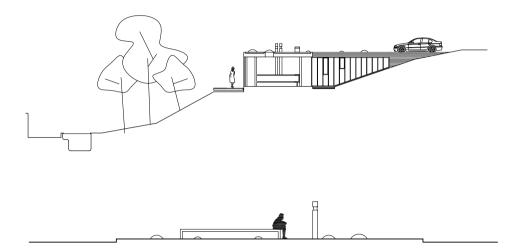
 SUPERFICIE TERRENO:
 840 m²

 SUPERFICIE CONSTRUIDA:
 HORMIGÓN

**GUTHRIE HOUSE TECHNICAL SHEET** 

ARCHITECTS: FELIPE ASSADI Y FRANCISCA PULIDO

PROJECT DATE: 2005
TERMINATION DATE: 2007
LAND AREA: 840 M<sup>2</sup>
BUILT AREA: 140 M<sup>2</sup>



CASA GUTHRIE\_El encargo lo hace una inmobiliaria para diseñar una casa repetible capaz de emplazarse en una ladera con una pendiente promedio de un 25 por ciento. La oferta debía mantenerse dentro de un rango aceptable para un usuario estándar, una familia incipiente que no requiriera una superficie mayor a los 140 metros cuadrados.

Asimismo en este encargo se hizo énfasis en el impacto que estas viviendas debían tener dentro del acervo de proyectos que dicha oferta planteaba. Se pidió expresamente hacer una casa para la venta, de gusto masivo y cuya "fachada" fuese rápidamente absorbida por el público objetivo.

Pero el lugar de la intervención se plantea como un mirador natural hacia el valle de Chicureo, una zona periférica a la ciudad de Santiago, con un creciente desarrollo inmobiliario de una calidad bastante mediocre, en el que el "condominio" de casas repetibles termina por apoderarse de extensas áreas verdes. Nuevos barrios con importaciones arquitectónicas de todo tipo, donde el "estilo" parece ser la consigna más valorada de la oferta.

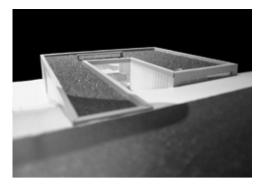
Nuestra proposición, por el contrario, fue una contrapropuesta al fachadismo, una absoluta desvinculación con el concepto inmobiliario de la "casa bonita" cuya imagen podría adornar una página web dando cuenta de un estilo de vida. Nuestra propuesta fue una casa sin fachada, una construcción que se desarrollara desde el nivel de la calle hacia abajo que rescatase aquella inicial condición de "mirador" natural sobre el valle que el sitio planteaba. La casa Guthrie, por lo tanto, no es sólo la respuesta a un problema de vivienda en un sitio de mediana pendiente, sino una reflexión crítica al sistema inmobiliario cuyo objetivo final es vender casas de "buen gusto", a "buen precio" y hechas por "buenos arquitectos". En otras palabras, vender moda.

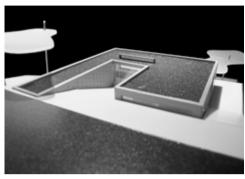
CASA GUTHRIE\_ The commission was received from a real estate firm which wanted the design of a repeatable house, possible of being sited on a slope with 25% average gradient. The offer should be kept within an acceptable range for a standard user, a newly born family requiring an area not higher than 140 square meters.

On the other hand, the stress should be set on the impact these houses should have among the projects package such offer raise. It was explicitly requested to build a house for sale, therefore, massively attractive, which "façade" the target public could quickly be absorbed with.

Notwithstanding, the project location raises as a natural belvedere toward the valley of Chicureo, a zone peripheral to the city of Santiago of growing real estate development and considerably mediocre quality, where the condominium of serialization houses finally owns large green areas. It deals with new neighbourhoods with architectonic imports of every type, where "style" seems to be the worthiest slogan of the offer.

On the contrary, our proposal was a counterproposal to the façade option, an absolute untying of the "pretty house" real estate concept, which image could adorn a web page accounting for a life style. Our proposal was a house without façade, a building to be developed from the street level downwards, rescuing that initial condition of natural "belvedere" over the valley the site proposed. The Guthrie house, therefore, is not just the answer to a housing issue over a medium gradient site, but a critical reflection to the real estate system which final target is to sell "attractive" and at a "good price" houses, built by "goodwill architects". In other words, sell fashion.





FELIPE ASSADI\_Es arquitecto de la Universidad Finis Terræ 1996, y Magister en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 1999 recibe el Premio Promoción Joven del Colegio de arquitectos de Chile. Es profesor de taller en la Universidad Andrés Bello y ha sido profesor invitado en la Universidad de Talca, Universidad Diego Portales, Instituto Tecnológico Superior de Monterrey, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, SLP, México y Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia. Su obra ha sido ampliamente publicada en revistas y en libros especializados en todo el mundo. Ha participado en exposiciones en Barcelona, Pamplona, Londres, Quito, Tokio y Santiago. Actualmente se prepara una monografía sobre su obra en la Universidad de Navarra, Pamplona, España.

La oficina Ássadi y Pulido ha sido elegida este año como una de las 40 mejores por la revista inglesa Wallpaper y ha quedado seleccionada en el Design Vanguard de Architectural Record como una de las 10 oficinas más destacadas del año.

FELIPE ASSADI\_He qualified as an architect at the Finis Terræ University in 1996 and gained a Masters in Architecture at the Pontificia Universidad Católica de Chile. In 1999, he received the Young Graduation Class Award given by the Chilean Association of Architects. He is a studio teacher at the Andrés Bello University and has been invited to teach at Talca and Diego Portales universities, the Instituto Tecnológico Superior de Monterrey, Mexico, Universidad Autónoma de San Luis Potosi, SLP, Mexico and Universidad Pontificia Bolivariana, Medellin, Colombia. His work has been widely published in journals and specialist books throughout the world. He has participated in exhibitions in Barcelona, Pamplona, London, Quito, Tokyo and Santiago, Chile. Currently he is preparing a case study at the University of Navarre, Pamplona, Spain.

The office Assadi y Pulido has been chosen this year by the British journal Wallpaper as one of the 40 best and has also been selected in the Design Vanguard of Architectural Record as one of the ten most outstanding offices of the year.

FRANCISCA PULIDO\_Obtiene el título de arquitecto en 1996, en la Universidad Finis Terrae, fecha desde la que se integra como profesora en la misma universidad hasta 2003. Desde 2004 a la fecha es profesora de taller en la Universidad Nacional Andrés Bello. Ha participado como invitada en ciclos de conferencias y talleres en el Instituto Tecnológico de Monterrey, México; AIA de San Juan, Puerto Rico; Uniritter, de Porto Alegre, Brasil, y IUAV, de Venecia, Italia.

Es arquitecta asociada de la oficina Assadi y Pulido cuya obra ha sido publicada en revistas como ARQ, MARU, C3, Domus y Arquitectural Record, entre otras, habiendo sido reconocida en el Design Vanguard por esta última dentro de las 10 oficinas destacadas de 2006.

FRANCISCA PULIDO\_Graduated in architecture in 1996 from Finis Terrae University, and has been a lecturer at the same university since 2003. Since 2004, she has been a studio teacher at the Andrés Bello University. She has been invited to participate in conference tours and workshops at the Instituto Tecnológico in Monterrey, Mexico; AIA in San Juan, Puerto Rico; Uniritter in Porto Alegre, Brazil and IUAV in Venice, Italy.

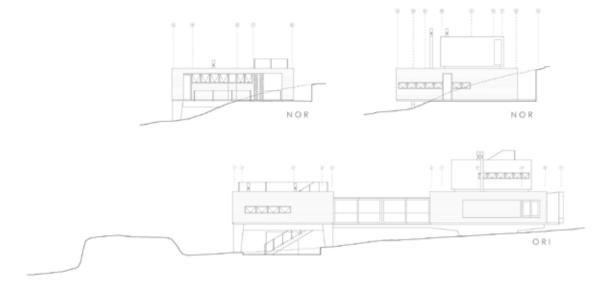
She is associate architect at the office ASSADI Y PULIDO, whose work has been published in journals such as ARQ, MARU, C3, Domus and Architectural Record, amongst others. The office was recognized by Design Vanguard as one of the 10 most outstanding in 2006





### | Mathias Klotz

Arauitecto Pontificia Universidad Católica FAAD-Universidad Diego Portales



FICHA TÉCNICA CASA OKS

AUTOR:

MATHIAS KLOTZ (KLOTZ & ASOCIADOS)

COLABORADORES: INGENIERO CALCULISTA: AÑO DE CONSTRUCCIÓN:

BALTASAR SÁNCHEZ PATRICIO STAGNO 2005 2006

800 M

FECHA TERMINO: SUPERFICIE DE TERRENO: SUPERFICIE CONSTRUIDA: UBICACIÓN

300 m<sup>2</sup> JOSÉ IGNACIO, PUNTA DEL ESTE, URUGUAY

OKS HOUSE TECHNICAL SHEET

AUTHOR: COLABORATORS:

MATHIAS KLOTZ (KLOTZ & ASOCIADOS) BALTASAR SÁNCHEZ

ENGINEERS: PATRICIO STAGNO CONSTRUCTION DATE: 2005 COMPLETION DATE: 2006

TERRAIN SURFACE: 800 M BUILT SURFACE: 300 m<sup>2</sup> JOSÉ IGNACIO.PUNTA DEL ESTE.URUGUAY

LOCATION:

casa oks\_La Casa OKS es un refugio ubicado en la punta de José Ignacio, una caleta de pescadores, 80 kilómetros al norte de Punta del Este, sobre el Atlántico.

El terreno presenta una doble pendiente en el sentido longitudinal y transversal, rematando en un roquerío y la ruina de las fundaciones de una antigua edificación, donde se forma un jardín natural de suculentas.

El programa, que debía contemplar un volumen principal para la vida social y otro para las habitaciones, fue resuelto en dos cajas a una misma altura, que generan dos patios en los vacíos que dejan estas cajas entre ellas, o bajo ellas. Sobre el volumen de habitaciones se ubica el dormitorio principal, con vistas panorámicas del

La Casa OKS es en definitiva una secuencia de espacios de plantas casi cuadradas en que se entra desde lo más público a lo más íntimo, cruzando terrazas, patios, espacios exteriores, intermedios e interiores, para llegar finalmente al más privado de todos, que es la habitación principal.

Los techos de las dos cajas mayores son jardines de suculentas que pretenden mejorar la calidad térmica, a la vez que integrar la arquitectura con el paisaje preexistente.

Las materialidades son de hormigón visto y madera de Lapacho, pensando en que desde la roca emerjan dos volúmenes que apoyados en patas, se integren al lugar como elementos tan radicales como el paisaje mismo.

ATHIAS KLOTZ\_Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de

oks House\_The OKS House is a place to get away from it all located in Punta de José Ignacio, a fishing village 80 km north of Punta del Este on the Atlantic

The terrain slopes in both a longitudinal and transversal direction. At the perimeter, there is a rocky outcrop, together with the ruins of an old building, where a natural garden of succulents grows.

The plans, which had to incorporate one main unit for social life and another unit for bedrooms, involved two cubes of the same height, producing two patio areas in the spaces left between and beneath

The master bedroom is located above the combined floor space of the other bedrooms and has panoramic views of the surroundings.

Definitively, the OKS House consists of a sequence of almost square spaces that move from the most public to the most intimate, crossing terraces, patios, outside, intermediate and inside areas, and finally reaching the most private of all, the master bedroom.

Gardens of succulents have been planted on the roofs of the two larger cubes with the objective of improving the thermic quality whilst enabling the architecture to blend into the preexisting land-

The materials are exposed concrete and Lapacho wood, giving the illusion that the two units emerge from the rock and, supported on pillars, they integrate into their surroundings as elements as radical as the landscape itself.

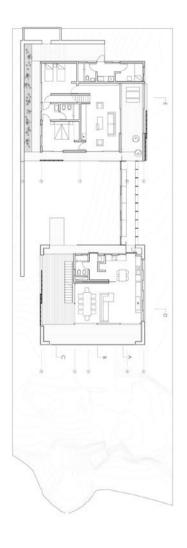
Chile. Ha sido docente de la Universidad Central, Universidad Federico Santa María, Universidad Católica. Ganador de numeros premios, Primer lugar Bienal de Arquitectura (Santiago, Chile, 1995), Premio al mejor arquitecto menor de 40 años, Colegio de Arquitectos de Chile; Primer lugar Premio Borromini, sección arquitectos menores de 40 años, Roma, 2001, entre otros. Invitado a diversas conferencias en el extranjero. Autor de numerosas publicaciones nacionales e internacionales. Director del Plan Infraestructura UDP. Actual Decano y académico de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño Universidad Diego Portales

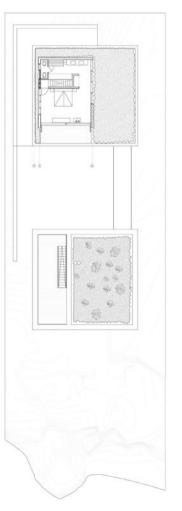
MATHIAS KLOTZ\_Graduates as an architect from the Pontificia Universidad Católica de Chile. He has been a teacher at the Universidad Central, Universidad Federico Santa María and the Universidad Católica. He has won numerous prizes: 1st place Biennial Exhibition of Architecture (Santiago de Chile, 1995), Prize for the best architect under 40 years old, Chilean Architect's College, First Place Borromini Prize for Architects under 40 years old, Rome 2001 among others. He has been Invited to several conferences abroad and is author of numerous national and international publications. He is Director of the Universidad Diego Portales Infrastructure Plan. Currently Dean and Academic in the Faculty of Architecture, Art and Design of the Universidad Diego Portales.











### | Pablo Garretón

Profesor e Investigador Secretario de Estudios Escuela de Diseño Universidad Diego Portales

### Pablo Brandan

Profesor e Investigador Universidad Diego Portales

### UNA SOLUCIÓN LOCAL PARA UN PROBLEMA GLOBAL\*

resumen\_ La población mundial se ha visto triplicada y las reservas de agua han disminuido hasta en seis veces su caudal en el siglo pasado. Además, si consideramos que la contaminación ha contribuido en la aceleración del calentamiento global, y de este modo ha alterado el clima mundial, podemos entender las alarmantes cifras que hablan de 1.200 millones de personas sin acceso al agua y sobre cinco millones de muertes al año relacionadas con la falta de ella. Es importante destacar que las zonas áridas y semiáridas costeras han sufrido gravemente estas consecuencias y se espera para los próximos años un aumento de las regiones que posean estas características.

A esto se suma el problema del acceso al agua en lugares en que a pesar de poseer una gran cantidad de recursos hídricos, no cuentan con medios o sistemas de captación. Una posible solución a esta fatal carencia en las zonas costeras, son los atrapanieblas. Considerando las notables oportunidades de extraer agua que nos permiten tanto la neblina como la llamada camanchaca nortina, con estas condicionantes se diseñó el atrapanieblas aerodinámico usando el viento para estructurar el efecto Venturi para acelerar y captar mayor cantidad de agua y asegurar su transportabilidad por medio del estudio de elementos de camping.

El objetivo de este proyecto es desarrollar un atrapanieblas más eficiente para el beneficio y desarrollo de pequeñas comunidades de zonas áridas y semiáridas de distintas localidades del mundo.

### palabras claves agua | niebla | viento | atrapanieblas

\*Este proyecto cuenta con fondos Semilla Otoño 2007 de la Universidad Diego Portales y aportes de la Fundación Si Hmad Derhem, de Casablanca, Marruecos, con la finalidad de construir y hacer mediciones comparadas durante el verano del 2008 en la localidad de Alto Patache, en Iquique, donde se ubica el Centro del Desierto de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

PABLO GARRETÓN VELASCO\_Es diseñador gráfico de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actualmente es secretario de estudios y profesor titular del Taller de introducción al diseño I y II de la Escuela de Diseño, de la Universidad Diego Portales. Participó en la Cuarta Conferencia Internacional de Niebla y Rocío, en La Serena, Chile, en julio de 2007, y en Valparaíso en Zona de Diseño, en octubre de 2007. Es coinvestigador del Proyecto atrapanieblas aerodinámico, Semilla Otoño 2007, Universidad Diego Portales.

PABLO BRANDAN STRAUSZER\_Es diseñador industrial de la Universidad Diego Portales. Actualmente es profesor adjunto del Taller diseño industrial V y VI de la Escuela de Diseño, de la Universidad Diego Portales. Participó en la Cuarta Conferencia Internacional de Niebla y Rocío, en La Serena, Chile, en julio de 2007, y en Valparaiso en Zona de Diseño, en octubre de 2007. Es investigador responsable del Proyecto atrapanieblas aerodinámico, Semilla Otoño 2007, Universidad Diego Portales.

En el 2005 y comienzos del 2006 se desarrolló la tesis de diseño industrial "Atrapanieblas aerodinámico", con la colaboración de Pablo Osses Mc., Virginia Carter y Pilar Cereceda, miembros del equipo de investigadores del Instituto de Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quienes desde 1998 exploran métodos y técnicas para detectar el comportamiento de la niebla en zonas costeras del norte de Chile.

Este primer acercamiento al tema permitió tomar conocimiento de la problemática del agua a nivel mundial, de los sistemas que se han desarrollado a la fecha para su captación y el beneficio en el desarrollo de las comunidades, así como también de las ventajas y desventajas de los actuales modelos de atrapanieblas.

LA IMPORTANCIA DEL AGUA\_De acuerdo a datos entregados por las Naciones Unidas, 1,4 billones de personas en el mundo no tienen acceso al agua potable y 2,3 billones tienen acceso de dudosa potabilidad. Año a año se registran siete millones de muertes por causa directa de la falta de este vital elemento. De esta cifra, cerca de 2,2 millones corresponden a niños menores de 5 años, lo que viene a significar que un niño muere cada 14 segundos como consecuencia directa de la carencia de agua. Estas cifras podrían reducirse considerablemente con un adecuado abastecimiento de agua potable en todas las regiones del mundo.

El agua es también una herramienta de progreso. Con ella se garantiza el alimento para la población, el funcionamiento de las industrias y la producción eléctrica. Según el Banco Mundial, la insuficiencia de agua dulce podría convertirse en uno de los principales factores que frenen el desarrollo económico durante los próximos años. Esto, debido a que sin ella es difícil o prácticamente imposible que las regiones prosperen debido al fuerte estancamiento que podría producirse en materia de agricultura, industria y producción de energía eléctrica.

Es importante destacar que las zonas áridas y semiáridas costeras del norte de Chile han sufrido gravemente estas consecuencias y para los próximos años se espera un aumento de las regiones en el mundo que posean estas características.

A esto, se suma el problema del acceso al agua en zonas en que a pesar de poseer una gran cantidad de recursos hídricos, no cuentan con medios o sistemas de captación.

En el norte de Chile, es importante conocer el comportamiento espacial y temporal de la niebla, porque permite analizar su relación con la existencia de ecosistemas relictos y porque es un recurso hidrológico que puede paliar la aguda escasez de agua que sufren sus habitantes.

Con respecto al aprovechamiento del agua de niebla para uso de la población, en 1998, el equipo del Instituto de Geografía de la Universidad Católica de Chile hizo un estudio de seis caletas de pescadores localizadas al sur de Iquique y constató que habitaban alrededor de seiscientas personas, que su abastecimiento se hacía cada 10 días mediante camión aljibe y que el consumo de agua diario por persona era de 16 litros.

Atrapanieblas Alto Patache, Iquique, Chile, 2007 Foto: Virgina Carter



\*This project has been awarded Seed funding (fall 2007) by Universidad Diego Portales and support from the Si Hmad Derhem Foundation in Casablanca, Morocco, to build a system and take comparative measurements during summer 2008 in the area of Alto Patache, Iquique, the location of the Desert Center of the Pontificia Universidad Católica de Chile.

PABLO GARRETÓN VELASCO\_Graduated as a graphic designer from the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. He is currently Secretary of Studies and Regular Professor for the Introduction to Design I and II workshops at the School of Design, Universidad Diego Portales. He took part in the 4th International Conference on Fog, Fog Collection and Dew in La Serena, Chile (July 2007) and the Valparaíso Design Zone (October 2007). He is co-researcher for the aerodynamic fog collection project, (Seed Project, fall 2007), Universidad Diego Portales.

PABLO BRANDAN STRAUSZER\_Graduated as an industrial designer, Universidad Diego Portales. He is currently Assistant Professor for the Industrial Design V and VI workshops at the School of Design, Universidad Diego Portales. He took part in the 4th International Conference on Fog, Fog Collection and Dew in La Serena, Chile (July 2007) and the Valparaíso Design Zone (October 2007). He is chief researcher for the aerodynamic fog collection project, (Seed Project, fall 2007), Universidad Diego Portales.

LA NEBLINA\_La neblina es sinónimo de agua en estado gaseoso y es una de las tantas fuentes de agua que encontramos en el planeta; son pocos los que han advertido en este recurso una potencial salida a los problemas de la escasez.

Ya sea en zonas áridas o semiáridas, la neblina se caracteriza por manifestarse generalmente en los bordes costeros y a pesar de que en ellas hay precipitaciones en bajas cantidades, su cercanía al mar les permite tener grandes cantidades de agua en forma de neblina. La cuestión está entonces en cómo obtener el agua de las nubes para que pueda ser utilizada por y para los seres humanos.

En estas zonas, debido a la casi inexistente precipitación, el agua es "bajada de las nubes" mediante la captación de la neblina. En palabras más simples, se podría hablar de que "se hace precipitar a las nubes si es que ellas no lo hacen".

LA CAMANCHACA\_La "camanchaca" es un tipo de neblina que se presenta en el norte de Chile, principalmente en las zonas costeras. Es un tipo de neblina muy densa, que se condensa en altura y se desplaza a la costa impulsada por el viento. Se origina por el anticiclón del Pacífico, el cual crea esta capa de nubes que se forman desde la franja costera del Perú hasta Valparaíso.

Inmediatamente después de la franja costera, existe un cordón montañoso que actúa como un muro de contención y bloquea la penetración de las nubes hacia el continente. Esta situación permite una gran cantidad de vegetación en las lade-

abstract\_WORLD WATER SCARCITY\_Over the last century, the world population has tripled and the level of water reserves has plunged to around a sixth of its former level. Add this to the fact that pollution has helped speed up global warming, leading to climate change worldwide and it is possible to understand the alarming figures of 1.2 billion people on earth without access to water and over 5 million deaths per year related to water shortage.

Arid and semi-arid coastal areas have been severely impacted by these changes and over the coming years, it is predicted that the number of regions with these characteristics will increase. Furthermore, access to water is an issue in some areas where there are substantial water resources but no means or systems for collecting them.

Fog collectors are a potential solution to this fatal deficiency in coastal areas.

The aerodynamic fog collector was designed because of the notable potential to extract water from fog or from the so-called northern Camanchaca. It was designed using the wind to structure and the Venturi effect to accelerate and collect greater volumes of water and a suite of camping equipment to ensure its transportability.

The purpose of this project is to develop a more efficient fog collection system that will benefit and develop small communities in arid and semi-arid areas in different parts of the world.

keywords\_water | fog | wind | fog collection

ras de los cordones montañosos que están al lado del mar y promedios de precipitaciones mayores que los que caracterizan a la zona. Por ejemplo, en la costa chilena llega a precipitar entre 500 y 2.000 mm al año, en zonas que no registran más de 50 mm.

ATRAPANIEBLAS\_Los atrapanieblas aparecen como uno de estos sistemas de captación de agua de niebla, pero que presentan cuatro problemas básicos. En primer lugar, tienen altos costos de construcción que han impedido su instalación en algunas zonas por falta de recursos. En segundo lugar, el viento es un elemento que daña e inutiliza las estructuras de los sistemas actuales. Un tercer inconveniente es la duración, debido a que por su materialidad presentan altos niveles de corrosión disminuyendo su vida útil. Finalmente, su universalidad en términos de mantención; esto es, que tanto la materialidad como la reparación de los atrapanieblas puedan ser realizada en cualquier parte del mundo.

ATRAPANIEBLAS AERODINÁMICO (AA)\_Al analizar distintos referentes para encontrar soluciones a los cuatro problemas enunciados, se optó por el uso de la fuerza del viento para estructurar, de manera que el viento ingresa por el borde de ataque (frontal) y sale por una abertura menor que la de ingreso. De esta manera se aumenta la presión de aire en el interior y a la vez, conduce las partículas de agua reteniéndolas con una estructura interna de "costillas" diagonales de malla Raschel. El agua escurre por una canaleta en la parte posterior y por medio de tuberías es llevada a los estanques de acopio. Con el viento como estructura se prescinde de

elementos rígidos que anteriormente cumplían esa función, de modo que el captador se ensambla, pliega y compacta a la manera de una tienda de camping, lo que permite la transportabilidad, dado su bajo peso: tres kilos.

La instalación en el terreno es a través de dos anclajes: uno en la parte frontal y otro en la parte posterior que mantienen el captador fijo al suelo y le otorgan cierta flexibilidad para variar levemente el ángulo del borde de ataque. Así también la duración del atrapanieblas aerodinámico debería ser superior a los atrapanieblas actuales, ya que será fabricado con telas y materiales con protección UV, a excepción de la malla Raschel, que no tiene contacto directo con el sol.

- ► CITAS BIBLIOGRÁFICAS
- Ricardo Astaburuaga G., "El agua en las zonas áridas de Chile", ARQ, Santiago, 2005. [online]. jul. 2004. Nº 57 [citado o8 febrero 2006] p.68-73. Disponible en la World Wide Web: <a href="http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0717-69962004005700018">https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0717-69962004005700018</a> &Ing=es&nrm=isos. ISSN 0717-6996.2.
- Pilar Cereceda, "Las nieblas costeras como recurso hidrológico", Revista Geográfica de Chile, Terra Australis, Vol. 31, 1989, Chile.

Arquitecta Universidad de Chile

## **CIA UN PENSAMIENTO DIGITA**

resumen\_ El presente artículo da cuenta de nuevas plataformas computacionales que se están utilizando actualmente en países de alto desarrollo tecnológico, para dar cuerpo a edificios biomórficos o de morfologías curvilíneas de alta complejidad, los llamados blobs, y para la creación de arquitectura cada vez más flexible a su entorno y adaptable a las necesidades de sus usuarios. Por medio de la incorporación de nuevas técnicas digitales y en conjunto con un desarrollo de un pensamiento computacional, los arquitectos comienzan a evidenciar aquellos otros potenciales que los computadores cada vez más nos permitirán explotar e incorporar en nuestras vidas y el quehacer arquitectónico a nivel global.

palabras claves morfogénesis | diseño paramétrico | arquitectura generativa | fabricación digital

Gran parte de los cambios que nuestras sociedades sufrieron históricamente a nivel global se han debido a un nuevo avance o descubrimiento tecnológico. Desde el descubrimiento del fuego, la invención de la rueda, la escritura, la imprenta, hasta hoy, cuando nos vemos impactados por todos los avances que las nuevas tecnologías de la comunicación generaron.

En Chile, por nuestro emplazamiento extremo alejado de las grandes metrópolis que son las cabezas del poder económico y tecnológico, tendemos a estar desplazados frente a los grandes cambios sociales. Pero esta vez no podemos dejar de admitir que los efectos de la globalización, el desdibuje de las fronteras físicas y el flujo a través del tiempo y el espacio, sí se han plasmado principalmente gracias a internet, una infinita red virtual que está reconstruyendo una nueva geografía digital de interface a nivel mundial. Es por ello que se nos hace imposible negarle a Manuel Castells que estamos siendo parte de una nueva revolución tecnológica, la llamada "era de la información". La incorporación de los computadores dentro de todos los ámbitos de nuestras vidas ha sido uno de aquellos grandes cambios. Dentro del quehacer arquitectónico, hace alrededor de cinco décadas. la utilización de programas CAD (Computer Aided Design) nos produjo un primer salto desde el tablero de dibujo al computador de escritorio. Utilizando programas de representación bidimensional, logramos ser más eficientes, tener un mejor uso de la información y de los recursos disponibles, entre otros. Así también nos hemos vistos sorprendidos y seducidos al ver el potencial que tienen las aplicaciones de modelado tridimensional. Permiten hacer fotos realistas e imágenes y secuencias tridimensionales de una realidad conectada más bien con el mundo de nuestros deseos e imaginación, que con las limitaciones y restricciones del mundo análogo donde habitamos.

Pero no es sino a partir del inicio del nuevo milenio, cuando se entrevé otro potencial de estas nuevas plataformas computacionales, las que en conjunto con la incorporación de tecnologías de manufacturación digital CAM (Computer Aided Manufacturing), han influido hacia un vuelco en el diseño y construcción de edificios tipo blobs, caracterizados por una alta complejidad morfológica y curvilínea. Vemos así, la aparición de paradigmáticos proyectos de impacto internacional como el Museo de Guggenheim (1997) en Bilbao-España, del arquitecto Frank Gerhy, y su divulgado "efecto Bilbao". Asimismo el Swiss Re (2004) y GLA Headquarters (2002), ambos en Londres, de Foster & Partners, o bien Kunsthaus (2003) Graz-Austria, de Peter Cook y Colin Fournier, y un gran número de exitosos proyectos que encarnan los nuevos procesos computacionales de modelación, producción y fabricación digital. (Figuras 1 y 2).

Cada vez vemos más oficinas de arquitectura en el exterior que incorporan aplicaciones computacionales que en un inicio fueron empleadas para la construcción de aviones, embarcaciones, animaciones u otros productos no arquitectónicos, para la generación de curvilíneos y biomórficos proyectos. Sin embargo, es la proliferación de esta formalidad y estética arquitectónica lo que caracteriza la integración de nuevas tecnologías computacionales en las prácticas de arquitectura. Habrá en el futuro una tendencia global a crear blobs, solamente por el hecho de que las nuevas tecnologías permitirán el desarrollo de estos.

De acuerdo a Branco Kolarevic, los edificios blobs no tendrán en el futuro un impacto arquitectónico a escala global si ellos son solamente entendidos en términos formales. Exalta que el desafío de los arquitectos contemporáneos es el de usar estas nuevas herramientas digitales de una manera más fundamental y generativa. Para Kolarevic,



TOWARDS A DIGITAL THOUGHT]

30 31

CAROLINA BRIONES \_Arquitecta de la Universidad de Chile con estudios de pregrado en L'Ecole d'Architecture de Burdeos, Francia. Ha desarrollado dos programas de magister: MSc Adaptive Architecture and Computation en The Bartlett School, University College London y MA Computer Imaging in Architecture en University of Westminster, ambos en Londres, Inglaterra. Ha sido becada por la comisión Europea Alban, por la Universidad de Westminster y por la Universidad Diego Portales de Chile. Ha sido ayudante y profesor de taller de las escuelas de Arquitectura de la Universidad de Chile y Universidad Diego Portales. Ha sido invitada a dar ponencias y realizar workshops en la Universidad de Londres. Su trabajo ha sido expuesto y publicado en diversos medios, galerías y conferencias. Ha trabajado profesionalmente en Santiago, Burdeos y Londres.

CAROLINA BRIONES Architect from Universidad de Chile with diploma studies at L'Ecole d'Architecture du Bordeaux, France. She has done two postgraduate programs: MSc Adaptive Architecture and Computation at The Bartlett School, University College London and MA Computer Imaging in Architecture at University of Westminster, both programs in London – England. She has been rewarded with scholarships from the Alban European Comission, the University of Westminster and Universidad Diego Portales from Chile. She has been teacher assistant from the architectural' schools at Universidad de Chile and Universidad Diego Portales, Chile. She has been invite at the University of London – England to give lectures and run workshops. Her work has been published and exposed in different galleries and conferences. She has worked profesionally in Santiago, Bordeaux and London.

abstract\_ This article exposes the new computational platforms that have become highly implemented in technological cities around the world, in order to create on one hand, complex curvilinear buildings or "Blobs", and a new type of flexible architecture that responds to its environment and adapts to dynamic user's needs. Thanks to the use of new digital technologies, together with a new computing thinking, it is possible for architects, designers and artists to profit from these new technologies and at the same time embedded them in our daily routine and architectural practices.

keywords morphogenesis | parametric design | generative architecture | digital fabrication

estas plataformas digitales sientan un nuevo precedente dentro de la redefinición del rol del arquitecto, religando la relación entre concepción de un proyecto y construcción de este, al integrar diseño, análisis, manufactura y ensamblaje de proyectos dentro del marco de las nuevas tecnologías de la información.

NUEVAS PLATAFORMAS COMPUTACIONALES APLICADAS AL DISEÑO\_PROGRAMACIÓN Y DISEÑO PARAMÉTRICO\_A primera vista, parece ser que las aplicaciones de modelado tridimensional basadas en herramientas como Nurbs han sido las principales protagonistas en el aumento de morfologías curvilíneas en la arquitectura. Aunque es posible ver que en gran parte de los proyectos construidos bajo este nuevo paradigma, los arquitectos, diseñadores e ingenieros han extendido el uso de estas interfaces computacionales, incorporando la programación dentro de ellas como metodología generativa de soluciones frente a problemáticas arquitectónicas específicas y complejas.

Se ha planteado con un cierto tono de crítica, que la utilización de estas aplicaciones con sus paletas de íconos o herramientas establecidas –detrás de las cuales hay una programación predefinida o bien una secuencia de reglas que el programador del software considera útiles para diseñar–, nos han llevado a una dependencia limitada de lo que estas interfaces son capaces de modelar y representar. Por consecuencia, las soluciones arquitectónicas generadas en ciertas aplicaciones 3D han terminado siguiendo al software, más que el software adaptarse al problema específico a resolver. Esto muchas veces involuntariamente nos aleja de la posibilidad de encontrar nuevas metologías o lenguajes de experimentación frente a un diseño.

Es en respuesta a ello, que hemos visto producirse un importante cambio en el uso de estas aplicaciones al incorporar lenguajes de programación. Muchas de estas aplicaciones, en sus versiones más recientes, permiten su manejo por medio de script o secuencia de pasos como MEL en Maya, Rhinoscript en Rhino, MaxScript en 3Ds Max, entre otros, por medio de los cuales se definen reglas bases que permiten estructurar un algoritmo. Cada algoritmo contiene un número determinado de instrucciones o pasos, los cuales nos permiten explorar variadas soluciones para un problema que muchas veces sin la ayuda de un computador, serían imposibles de considerar.

A su vez, el diseño bajo un método en el cual se aplica programación también ha permitido dar pie al concepto de diseño paramétrico, o cómo a través de la simple modificación de variables y valores dentro de un script o algoritmo, se logra redefinir la relación entre los componentes del modelo, v por lo tanto la forma final obtenida. El grupo Bentley Systems ha desarrollado un plug-in para MicroStation (aplicación CAD) llamado Generative Components, el cual pretende incorporar utilidades a través de las cuales se puedan diseñar modelos paramétricamente controlables, ya sea por medio de paletas de íconos v secuencias predefinidas, o por medio de un lenguaje de programación propio del software. La habilidad de que estos modelos sean definidos por sus parámetros y las relaciones geométricas establecidas entre cada elemento del modelo, posibilitan el hecho de que al modificar una propiedad de un elemento (posición, dimensiones, topología, etcétera), todo el modelo se autoactualiza en relación a esta modificación, tanto las planimetrías bidimensionales como el modelo tridimensional.

Este grupo de investigadores ha desarrollado esta aplicación computacional, que es enseñada y divulgada en diferentes universidades europeas y norteamericanas, en conjunto con conferencias



y seminarios. En ellos además de dar a conocer la aplicación, se pretende inculcar en los estudiantes y futuros arquitectos un pensamiento paramétrico, o bien programático, que obliga al alumno a definir variables y relaciones entre las partes componentes de un proyecto, muchas veces previo a la proposición de la forma resultante. Otro software más comercial, que comparte parte de estas características, es Revit Building BIM, de Autodesk.

fabricación y manufactura digital\_De acuerdo a William Mitchell, los arquitectos dibujamos lo que podemos construir, y es así como una larga tradición de geometrías euclidianas, las cuales dibujamos con compases, reglas, escuadras, transportadores, etcétera, ha predominado durante siglos. Sin embargo, el autor también plantea que esta reciprocidad entre medio de representación y medios de producción no se verá cortada por la introducción de nuevas tecnologías computacionales. Más bien los arquitectos verán delineados sus diseños de acuerdo a las habilidades de las nuevas máquinas de manufactura digital, y serán ellos los que asumirán un rol cada vez más ligado a la fabricación de piezas y el traslado de información digital directo de sus modelos a las mesas de corte

Hoy existen variadas máquinas de fabricación, que además de ser utilizadas a nivel profesional,

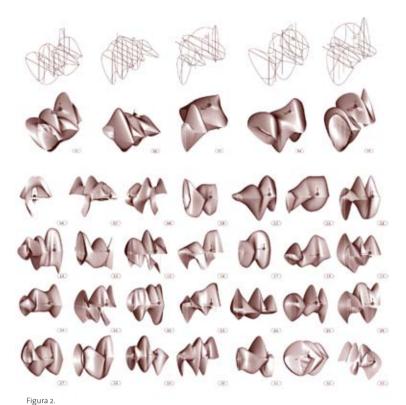




Figura 3.

han sido incorporadas en el área educacional también. Estas impresoras logran extraer los parámetros geométricos de un modelo digital y traspasarlos a objetos físicos, por medio de procesos en base a corte, sustracción o adición de material. Aquellas máquinas de fabricación bidimensional, que ocupan el corte con tecnología láser, plasma o bajo presión de agua, son las técnicas de fabricación aún más utilizadas con materiales como maderas, aluminio, plásticos, acrílicos o papeles. Pero las llamadas *laser-cutters* presentan la limitación de poder cortar materiales sólo bajo un cierto espesor.

La técnica de sustracción consiste en sacar de un volumen de materialidad definida según la máquina, las partes necesarias para dar al volumen su forma final. Esta técnica se lleva a cabo por medio de un proceso eléctrico, químico o bien mecánico. Las llamadas CNC milling machines varían desde tres a cinco ejes de corte, y han sido utilizadas tanto para la creación de volúmenes de alta complejidad -tallados en piedra por ejemplo-, como para la fabricación de moldes que posteriormente darán forma a una pieza, ya sea en hormigón, vidrio u otros. Una muestra de esta técnica ha sido plasmada en el memorial a la Princesa Diana. ubicado en Hyde Park en Londres, de la paisajista Kathryn Gustafson. Este consiste en una fuente de agua de forma ovalada que por medio de diferentes patrones tallados digitalmente en sus piedras, logra generar un recorrido dinámico y variable del agua en todo su largo (figura 3).

Otra alternativa es la fabricación a través de la adición de material, la que permite principalmente crear modelos de pequeñas dimensiones aunque de alta complejidad y acabado formal. Esta técnica consiste en la adición de material, en el cual el modelo final es diagramado según capas, las que luego son reproducidas por la máquina

hasta construir el volumen final capa por capa. Las impresoras de prototipado rápido o impresoras 3D, de acuerdo a su modelo utilizan diferentes materiales, desde metal, arcilla, papel o plástico.

Es así como estas herramientas digitales comienzan a ser implementadas por arquitectos y diseñadores, quienes a la par con ingenieros, informáticos y constructores buscan constantemente nuevas estrategias para la utilización de estas o la invención de nuevas técnicas que permitan la construcción de formas y sistemas constructivos cada vez más novedosos. El gran desafío de un arquitecto que propone morfologías de alta complejidad es el de entender cómo estas se llegarán a concretar en la realidad, lo cual por medio de un trabajo multidisciplinario se ha logrado acotar cada vez más, acortando la distancia entre lo digitalmente propuesto y lo construido.

ARQUITECTURA INTERACTIVA Y ROBÓTICA\_Generaciones de arquitectos e ingenieros han lidiado con el tema de cómo lograr hacer edificios que sean capaces de adaptarse, ya sea para satisfacer dinámicamente nuevas necesidades programáticas de sus usuarios o bien, para adaptarse sustentablemente a las variaciones de su contexto urbano y natural. Aunque el desarrollo de lo que podría llamarse una arquitectura robótica se ve un tanto lejano, los avances tecnológicos y la mayor accesibilidad económica a estas nuevas tecnologías han permitido erigir proyectos que comienzan a diluir las fronteras entre informática, arquitectura y arte.

El entendimiento y estudio por parte de diseñadores, artistas y arquitectos de los lenguajes de programación y las secuencias de funcionamiento computacional, ha dado pie a una nueva proposición de diseño. La de una arquitectura que logra a través de la incorporación de sistemas computacionales inteligentes en sus elementos arquitectóni-

cos, generar un diálogo tanto con el medio ambiente y su entorno como con el usuario que la habita, en pos de adquirir cualidades de adaptación, flexibilización y modificación según se requiera. De acuerdo con William Mitchell, la arquitectura está viviendo una nueva era de evolución, ya que los edificios se están transformando cada vez más en seres inteligentes con los cuales se puede interactuar "como robots para vivir en ellos".

Tradicionalmente, hemos pensado en arquitectura como espacios conformados por elementos estáticos, ya sean losas, muros, vanos o cubiertas. Como resultado, tenemos edificios que para acomodar cambios deben ser demolidos o reconstruidos. A su vez, hemos entendido tecnología computacional como computadores sobre nuestros escritorios, los cuales a partir de las últimas décadas se han miniaturizados y camuflados en nuestro entorno físico. Dilucidando nuevos modos por los cuales la introducción de tecnologías digitales y elementos dinámicos dentro del paisaje urbano, pueden permitir enriquecer un diálogo entre arquitectura y entorno, y entre arquitectura y habitante.

En estos casos arquitectos y artistas se convierten en diseñadores de interacciones y coreografías, conjugando armónicamente acciones-reacciones de los edificios con los estímulos producidos por sus usuarios. Donde el espacio físico interactúa con sus usuarios por medio de proyecciones en las murallas, equipamientos inteligentes o sensores, elevando al visitante a adoptar un rol activo y generativo, dentro de una arquitectura sensible al hombre.

Varios proyectos se han construido a diferentes escalas, tanto para ambientes de trabajo, domésticos, como para ambientes sociales y contextos públicos urbanos. Entre ellos, uno de los más des-







Figura 4. Figura 5.

tacados es el caso de la Aegis Hyposurface (1999), del arquitecto Mark Goulthorpe/dECOi. Esta es una superficie metálica vertical dinámica, una especie de piel electromecánicamente controlada por brazos neumáticos. Por medio de sensores este muro adquiere un comportamiento inteligente que responde al usuario generando patrones por medio del movimiento de su superficie (figuras 4 y 5).

EL PENSAMIENTO DETRÁS DE LA FORMA\_Si volvemos atrás a la pregunta planteada en un comienzo, podríamos argumentar que la aparición en el mundo desarrollado de edificios biomórficos o bien complejos en su forma, no solamente se debe a las capacidades de modelado de las aplicaciones tridimensionales como 3Ds Max, Maya, Rhino, AutoCad, FormZ, etcétera, sino más bien a un enfoque distinto con el cual se están utilizando las tecnologías computacionales, tanto en las universidades como en las oficinas profesionales.

Los arquitectos han tendido a explotar históricamente y sacar el máximo provecho de las tecnologías disponibles en sus épocas, construyendo monumentos arquitectónicos que finalmente pasan a ser íconos de ciertos movimientos sociales, religiosos o políticos.

Desde luego con una perspectiva bastante experimental, los arquitectos y diseñadores de vanguardia han logrado traspasar las fronteras tecnológicas anteriormente delimitadas, entre el programador de un software y el usuario de este. Hoy, en gran parte gracias a ellos, nos vemos con la capacidad de modificar y adaptar una interface digital de acuerdo a las necesidades específicas que tengamos como usuario, y contar con plataformas donde poder experimentar, desarrollar y evaluar nuevas formas o soluciones frente a problemáticas de diseño. A escala local, aún segui-

mos utilizando las aplicaciones computacionales como meras extensiones de nuestros tableros de dibujos, sin trascender al pensamiento computacional presente detrás de ellas.

Sabemos que la realidad económica de la región latinoamericana queda muy por detrás en comparación con países de la Unión Europea, Estados Unidos o Japón. Y que a pesar de que las nuevas tecnologías de comunicación y de aparatos digitales portables han invadido nuestras sociedades tecnologizadas, tenemos aún tiempo que esperar para que algunos edificios de esta complejidad formal y constructiva puedan ser levantados en nuestras regiones, principalmente porque aún no contamos con las tecnologías para construirlos.

Sin embargo, el desafío queda claro: no es la forma resultante de estos edificios el principal gran salto arquitectónico que estos han dado, ni lo que debemos hacer proliferar por el mundo. Es el proceso de concepción, desarrollo y fabricación detrás de ellos, que si bien a simple vista quedan muy bien disfrazados, es aquella experimentación y un fuerte cambio en el enfoque del arquitecto lo que realmente queda demostrado.

Detrás de estos edificios surge una nueva forma de hacer las cosas, un pensamiento digital que de a poco borra fronteras entre el diseñador de un producto y su usuario. El manejar lenguajes computacionales nos permite tomar un rol activo frente a las herramientas que estamos utilizando, tanto para diseñar como en nuestra vida diaria en general. No necesitamos ser programadores o técnicos electrónicos, pero sí podemos entender cuáles son los procesos detrás de las interfaces y los reales potenciales que estas nos ofrecen. Ahora bien, si el desafío es cómo lograr contextualizar estas tecnologías a una realidad latinoamericana, será imposible enfrentarlo si aún no entendemos

la manera en que estas nuevas tecnologías digitales funcionan, y sólo nos limitamos a darles su mínimo uso.

Como humanos hemos creado estas máquinas y hoy debemos aprender de aquello que hemos creado. Replantear nuestra posición como arquitectos y diseñadores, es un acto básico para mantenerse en el curso de un mundo en el que domina la dinámica, el cambio y el flujo. Nuestras ciudades, edificios, casas y máquinas deben ser capaces de ser adaptables, flexibles y mutables al igual que nosotros mismos.

- ► CITAS BIBLIOGRÁFICAS
- M. Castells, The information age: economy, society and culture, Malden, Mass., Oxford, 1996. Publicado por Blackwell.
- B. Kolarevic, Architecture in the digital age, design and manufacturing. Publicado por Spon Press, New York, UK, 2003.
- P. Serriano, "Form follow the software", en ACADIA 22, Connecting, K. Klinger (ed.), The Association for Computer Aided Design in Architecture, Mansfield, 2002.
- tecture, Mansfield, 2003.

  4. W. Mitchell, *Roll Over Euclid: How Frank Gerhy designs and builds*, en
  J. Fiona Ragheb (ed.) Frank Gerhy Architect. Publicaciones Museo
  Guggenheim, Nueva York, 2001.
- W. Mitchell, E-topia urban life, Jim-but not as we know it, The MIT Press, Cambridge, MA, London, England, 1999.

### Andrés Téllez

Profesor e Investigador Secretario Académico Escuela de Arquitectura UDP

## LAS JOYAS EN EL DESCAMPADO A PROPOSITO DE UN VIAJE DE ARQUITECTOS CHILENOS BRASILIA 50 YEARS: THE JEWELS IN THE WASTELAND THE STORY OF A JOURNEY BY CHILEAN ARCHITECTS]

ANDRÉS TÉLLEZ\_Arquitecto Universidad de Los Andes, Bogotá, 1987. Magister en arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995. Secretario académico Escuela de Arquitectura, FAAD, Universidad Diego Portales. Autor y coautor de artículos y capítulos de libros sobre arquitectura moderna en Chile. Actualmente dicta los cursos Arquitectura de América en el programa de magister en arquitectura de la PUC e Historia, teoría y crítica 3, la arquitectura del siglo XX en América Latina y Chile, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales. Miembro de Docomomo Chile. Investigador responsable del proyecto "Arquitectura moderna en la comuna de Santiago: registro de edificios residenciales de valor patrimonial".

ANDRÉS TÉLLEZ Graduated in architecture from the University of Los Andes, in Bogotá, in 1987. He earned his Master's in Architecture from the Catholic University of Chile (PUC) in 1995. He is the academic secretary of the School of Architecture, FAAD, of the Diego Portales University (UDP) and has authored or co-authored articles and book chapters about architects and Chile's modern architecture. Tellez Tavera currently teaches the following courses: "Latin America's Architecture," in PUC's Master's of Architecture program, and "History, Theory and Critique III – 20th Century Architecture in Latin America and Chile", at the UDP School of Architecture. He is also a member of Docomomo Chile and is the primary researcher of the project, "Modern architecture in the municipality of Santiago: registers on residential buildings."

resumen\_ A 50 años de la fundación de Brasilia, se confrontan aquí la imagen mental del autor construida por años a partir de imágenes impresas, y la de viajeros-arquitectos que la han visitado recientemente. A partir de impresiones críticas expuestas en conversaciones surgidas a raíz de una exposición de fotografías y dibujos de estos viajeros, se traza un nexo entre palabra crítica e imagen fotográfica en la que la ciudad reconocible a nivel global, sigue ocultando su lado más "local": paradógicamente el de una ciudad que comienza a parecerse más a sus pares globales del Tercer Mundo

palabras claves\_Brasilia | ciudad | fotografía | utopía

Quem vai a Brasilia, vai olhar os palácios, pode gostar o não. Mais nunca deve ter visto outra coisa parecida.

Oscar Niemeyer

PRELUDIO\_Una cruz en el suelo, unos prístinos edificios posados sobre él, unos puntos pueblan su paisaje indefinido. Al lado de estas imágenes de arquitectura en blanco y negro, una tarjeta postal a todo color ilustra un extraño edificio formado por unas costillas unidas en su punto más alto. En algún momento de mi edad de escolar, se me pidió una serie de trabajos sobre tres ciudades que me gustaban. Nueva York y París fueron mis primeras elegidas; Brasilia la tercera. De las tres era la única sobre la cual no tenía mayor conocimiento y era la única que no había visitado. El material de base para mi trabajo, descrito al comienzo del artículo, era lo poco que había sobre esta enigmática ciudad en la biblioteca de casa. Un viejo número de L'Architecture d'Aujourd Hui y un catálogo fotográfico de una exposición que la Embajada de Brasil había organizado en Bogotá, mi ciudad natal. La postal de la catedral de Niemeyer había sido introducida en el catálogo de manera fortuita por una mano desconocida.

Enfrentado a la hoja en blanco de mi escritorio, Brasilia se resistía a darme el suficiente aire de inspiración necesario para acometer mi tarea. Los nombres de Costa y Niemeyer, de Kubitschek, las palabras utopía, supercuadra, alvorada y plan piloto fueron apareciendo lentamente en el papel cuadriculado. Por primera vez debía dar cuenta de un lugar que no conocía, que jamás había pasado ante mis ojos, cuyo clima ignoraba, cuyas referencias geográficas me era difícil precisar. Pero había hecho la elección: la profesora de geografía me había propuesto un trabajo sobre una ciudad que no hubiese visitado. Nada más extraño a mis otras dos elecciones que esta: la ciudad más nueva del mundo, utopía universal posible solo en el momento y el lugar en que fue construida.

visiones\_A 35 años de aquella primera tarea, se agolpan en mi congestionado escritorio el catálogo de una exposición de fotografías y dibujos de Brasilia realizados por un grupo de arquitec-



Museo Honestino Guimaraes, Brasilia. Foto: Mathias Klotz

abstract\_50 years after the founding of Brasilia, the mental image of this author, built up over the years by looking at printed images, confronts that of traveler-architects who have been there recently. From a grounding of critical impressions expounded in conversations inspired by a recent exhibition of photographs and drawings by these travelers, a connection is drawn between critical words and photographic images in which the city, recognized on a worldwide level, continues to hide its more "local" side: paradoxically that of a city that is starting to look like many other places in the Third World.

### keywords\_Brasilia | city | photography | utopia

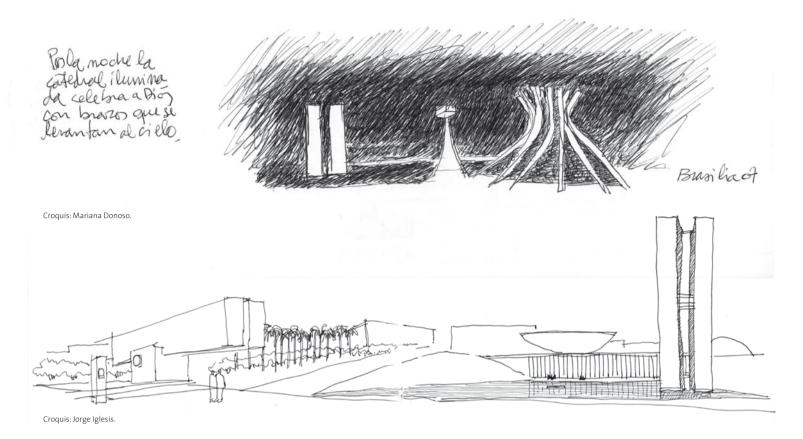
tos en un reciente viaje por el país de la bossa nova, una torre de revistas y libros sobre la arquitectura moderna en Brasil, y el viejo número de la revista francesa de marras. Reaparecen los mismos dibujos, fotografías de maquetas, la misma cruz curvada de su traza urbana, los mismos edificios y unos cuantos más añadidos en años posteriores a su inauguración. Los edificios siguen allí, Niemeyer cumple 100 años de vida, Brasilia 50 desde su fundación. Y yo sigo sin visitarla. Mucha tinta se ha derramado sobre esta ciudad sin que los ánimos se hayan aplacado. Se ha dicho que el balance crítico hoy tiende a ser favorable. Que los edificios del eje monumental son interesantes, pero que no hay piedad con el peatón que pretenda ir de uno a otro. Que a pesar de su hostilidad hacia el turista, el brasileiro no lo pasa tan mal. Que la vegetación ha amortiguado la rigidez de sus sectores residenciales. Que al fin de cuentas es una ciudad muy joven y que resulta prematuro y hasta ocioso someterla a los mismos parámetros de juicio con que se cualifican Sao Paulo o Río de Janeiro. Se habla incluso de una cultura de Brasilia en plena maduración y expansión, que reclama su lugar al lado de otras ciudades del país.

Pero no hay unanimidad. Para Ricardo Abuauad, Brasilia sigue siendo la utopía que ha sido siempre. Es una ciudad imposible de asimilar bajo los códigos de la ciudad concebida como hecho colectivo producto de la acumulación del tiempo. Y hace una precisión: "Existe una dicotomía entre la existencia de una laguna artificial y el eje de edificios institucionales que parecen ignorarla". Para Hugo Mondragón, hay que abordarla con total falta de prejuicios y pedirle tan sólo lo que es capaz de dar al visitante: una experiencia extrema de urbanismo moderno irrepetible, de exquisitos edificios dispuestos sobre un descampado convenientemente preparado para su lucimiento. Umberto Bonomi prefiere el "lado B" de Brasilia: los barrios periféricos, lo que no sale en la postal ni en las revistas de arquitectura, la ciudad del intercambio social.

Para Mathias Klotz, "es inconcebible que los bloques residenciales carezcan de balcones, y que la ciudad no tenga un proyecto de paisajismo, como el de la antigua capital del país". Le resulta insoportable la idea de visitar una ciudad Patrimonio de la Humanidad cuyos edificios más significativos estén a cientos de metros unos de otros, en medio de autopistas y superficies completamente desoladas.

Horacio Torrent argumenta que Brasilia hoy no es la de las fotografías tomadas en el año de su inauguración, la de los blancos edificios y paisajes poblados apenas por grupos de visitantes traídos expresamente para completar el escenario. Es más bien una ciudad que progresivamente ha adquirido características más urbanas y culturales, sobre todo allí donde no existe la férrea defensa del eje monumental como "centro histórico".

Humberto Eliash celebra la oportunidad que tuvo un solo arquitecto de hacerse cargo de la casi totalidad de los edificios del plan piloto y de trabajar con su amigo Costa, autor del plan urbano: la aspiración ideal del arquitecto moderno.



LAS JOYAS EN EL DESCAMPADO\_Las fotografías de la exposición, seleccionadas entre las que fueron tomadas por los viajeros, revelan la extraña belleza de los edificios. Manipulados por el encuadre, siguen pareciendo tan nuevos y prístinos como el día de su inauguración. Parecen detenidos en el tiempo, dispuestos sobre un delgado tapiz vegetal, acuático o pétreo. Son las joyas de Niemeyer, su aventura que parece no querer terminar nunca.

El Palácio do Planalto, registrado por Alex Brahm en medio de la noche, extrema esta idea de una pieza de orfebrería dispuesta en una elegante caja con terciopelo negro.

A la misma hora, Pedro Gubbins encuadra el Congreso con las torres de oficinas a un costado y un bosque de palmeras al otro. Decididamente la noche parece ser la mejor amiga del eje monumental.

Duplicado por un espejo de agua (con un oportuno barquinho al centro de la foto), el Museo Honestino Guimaraês, una de las joyas más recientes de Niemeyer, fue enmarcado por Mathias Klotz con los edificios del Congreso en la distancia (a 1,5 kilómetros).

Catalina Imboden construye un resumen con el museo, la catedral y los ministerios acercados por el efecto de la profundidad de campo, un ejercicio que incrementa el surrealismo de estas piezas, distantes en tiempo y espacio, y sin embargo imposibles de imaginar juntas en otro lugar.

A pesar de la creciente cantidad de edificios que han aparecido en el eje monumental, el gran descampado central de 300 metros de ancho por 2 kilómetros de largo (entre el Congreso y el rodoviario) sigue siendo un territorio vacío a veces ocupado por las multitudes para las que fue ideado. Las marcas en el suelo señalan el aleato-

rio recorrido de funcionarios que se aventuran a cruzarlo entre un ministerio y otro.

Ricardo Abuauad prefirió la frescura "árabe" de las bandejas de agua de la fachada del Palacio Itamaraty, una de las joyas más reconocibles de la ciudad. En otra de sus fotografías, la "bandeja" semienterrada del Congreso aparece enfatizada por el encuadre sobre la línea de la cubierta lisa, base de las bóvedas de las cámaras legislativas. Los casi doscientos metros de largo del edificio se distorsionan sicológicamente del mismo modo que lo hacen las distancias en las zonas residenciales. Abuauad insiste en la racionalidad extrema del plano de las supercuadras, impuesta a sus habitantes. El problema está en el esquema de Costa, convertido en estructura de vida. El resultado no son "joyas" (no podía serlo si estamos hablando de una estructura que se repite cuantas veces pareció necesario), sino bloques dispuestos sobre un tapis verde neutro, que el peatón puede recorrer con libertad, pasando bajo la infinita secuencia de "pilotis" de los edificios.

Una solitaria joya de Niemeyer aparece en una de las primeras supercuadras construidas: la iglesia de Nuestra Señora de Fátima. Las fotografías de Catalina Imboden destacan su "urbanidad" en medio de árboles y edificios próximos, y la delicadeza de los mosaicos de Athos Bulçao en la fachada.

Mi tarea de 2007 termina aquí. Los testimonios de jóvenes arquitectos que recorrieron la ciudad se suma ahora a mis libros, revistas y postales. Sus fotografías, técnica y visualmente mejores que las del catálogo oficial de los años sesenta, persisten en retratar el rostro más reconocible de Brasilia, el más universal. Están ausentes de la selección las caras más "locales": la Brasilia más tercermundista, más corriente, la de las supercuadras y los barrios periféricos, paradógicamente la más "global", por ser la que ha evolucionado

más como acto colectivo que como imposición arquitectónica de una estructura social. Aún no puedo decir si esta ciudad me agrada o no, pero como ha dicho tantas veces Oscar Niemeyer, no hemos visto nunca una cosa parecida.

NOTA: La empresa Hunter Douglas invitó, en mayo de 2007 entre otros, a los arquitectos Ricardo Abuauad, Alex Brahm, Pedro Gubbins, Cristina Imboden y Mathias Klotz, autores de las fotografías que se comentan aquí. Las opiniones sobre Brasilia fueron recogidas por el autor en conversaciones informales a propósito de la exposición Sao Paulo, Brasilia y Río de Jameiro, historias de un viaje, realizada por Hunter Douglas Chile y la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Adicionalmente, se han incluido comentarios de otros arquitectos que han visitado Brasilia recientemente.

- Para Hugo Segawa, el planteo de Brasilia como una "capital" se transformó hoy en una "ciudad" con un "centro histórico" relativamente pequeño en relación con su tamaño total (conversación informal sostenida con el autor en 2006). Lucio Costa reconoce que "la vida de las capitales se cuenta por centurias [...]. Lo importante es que Brasilia exista y fuera concebida y consolidada en la escala del Brasil definitivo", en oposición a la posibilidad de haberla planteado bajo las restricciones de cualquier país tercermundista. Véase Lucio Costa: Documentos de trabalho / José Pessoa (coord), Ediçoes do Patrimônio. IPHAN Ministerio da Cultura, Rio de Janeiro, 1999. p. 291.
   El músico Alceu Valença, en "Te Amo Brasilia": "...Agora conheço sua
- 2. El músico Alceu Valença, en "Te Amo Brasilia": "...Agora conheço sua geografía / Teu sexo, teu lago / Tua simetría / Até qualquer dia / Te amo Brasilia..." Alceu Valença. Andar, Andar, 1990), EMI (Brasil). Véase la página web http://letras.terra.com.br/alceu-valenca/44017/ (consultada en noviembre de 2007). Véase también en la misma página web las canciones Surfista do lago Paranoá y Presente de um beija flor, del grupo Natiruts, surgido en los barrios bohemios de Brasilia.
- Para Abuauad, en la misma línea, "es una reunión de edificios y funciones sobre un plano que actúa como soporte más que una ciudad".
- 4. Hugo Mondragón recuerda haber visto muchas "varandas", balcones semicerrados tras una celosía con una única abertura central. Véanse los edificios del Parque Guinle, de Lúcio Costa, o los bloques del Pedregulho, de Reidy, ambos en Rio de Janeiro.
- Torrent desarrolla su idea en "Mitos de habitar: utopías de la acción / A-temporalidades de la crítica". Mirta Halpert (ed.), Otros modos de habitar-Reflexiones, Ediciones Universidad Central, FAUP, Escuela de Arquitectura, Santiago, 2004, p. 119 y siguientes.
   El día de la inauguración, los tri y tetra-campeonatos mundiales de
- 6. El día de la inauguración, los tri y tetra-campeonatos mundiales de fútbol, la salida de Collor de Mello o la asunción de Lula da Silva a la Presidencia, son apenas algunos de estos momentos.
- Costa ideó un plan en el que cada grupo de cuatro supercuadras tendría su propio núcleo de servicios y equipamientos. La distancia que se recorre entre una vivienda y éstos oscila entre 100 metros y 2 kilómetros.

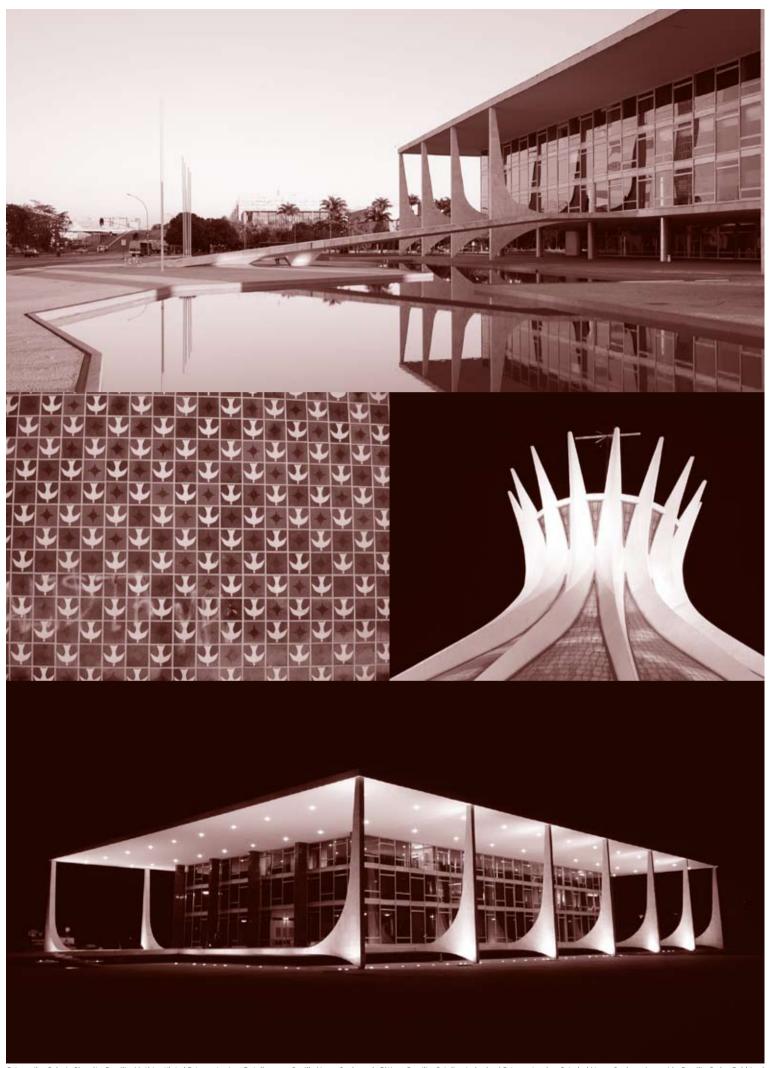


Foto arriba: Palacio Planalto, Brasilia. Mathias Klotz | Foto centro izq.: Detalle muro Capilla Nossa Senhora de Fátima, Brasilia. Catalina Imboden | Foto centro der.: Catedral Nossa Senhora Aparecida, Brasilia. Pedro Gubbins | Foto abajo: Palacio Planalto, Brasilia. Alex Brahm.

### | Cristián González

Profesor Escuela de Diseño Universidad Diego Portales

### Daniel Berczeller

Director de Escuela de Diseño Universidad del Desarrollo, sede Concepción

# THE DEMO CLARA PROJECT, AN UNPUBLISHED TYPOGRAPHIC GAME]



resumen\_ El nombre nació de Andreu Balius. La idea de bautizar a la tipografía como Clara, uniendo las siglas Cl y Ar de Chile y Argentina, daba cuenta de la envergadura del proyecto. No solo se trató de un formato novedoso para la creación de una fuente, sino que fue un proyecto donde el trabajo en equipo y el constante viaje por internet de los archivos entre Chile, Argentina y España, derivó en una tipografía de carácter latino, con todos los detalles sabrosos de un partido de fútbol. Dingbats, ligaduras y glifos alternativos, son solo una pequeña lista de lo que Clara despliega entre sus letras.

palabras claves tipografía | Chile | Argentina | fútbol

Desde su primera versión el 2005 Proyecto Demo buscó sacar al diseño tipográfico de su aislamiento, para dar cuenta primero de su existencia y luego de su relevancia. Ese año la justificación para realizar el proyecto fue celebrar a Australis, la tipografía ganadora del Golden Prize Morizawa en Japón, diseñada por el chileno Francisco Gálvez Pizarro. En esa ocasión se logró reunir a una cantidad de gente importante para que participara en el proyecto y la respuesta a la convocatoria internacional fue de altísimo nivel. Con 124 diseñadores chilenos y 16 renombrados diseñadores de nivel mundial, Proyecto Demo Australis logró el objetivo de fotografíar la realidad del diseño gráfico chileno creando un escenario en donde personajes de la talla de Matthew Carter, Milton Glasser, Akira Kobayashi, Nick Shynn, Alejandro Paul, Underware, Ellen Lupton, Gabriel Martínez Meave, Xavier Dupré y Christian Schwartz, entre otros, intervenían en una publicación de casi 200 páginas, en la que además participarían con exponentes del diseño gráfico nacional. Una vez editado el libro, el proyecto culminó con su lanzamiento, en donde cada diseñador recibió una copia personalizada.

A dos años del lanzamiento del primer Demo, y ante la carencia de una conmemoración tan relevante como la tipografía diseñada por Francisco Gálvez, pero continuando con la idea de fomentar el intercambio internacional entre diseñadores, se ideó un formato lúdico en donde la complejidad de la disciplina tipográfica se enriquecía aún más con las pasiones y el entusiasmo futbolero. De esta manera la segunda versión de Demo no solo llamaría la atención de fanáticos del diseño tipográfico, sino que de la "afición deportiva" también.

El formato de un partido tipográfico entre las selecciones de Chile y Argentina era atractivo a todas luces. Para ello fue necesario el referato de alguien neutral, con la autoridad para diferir y argumentar quién sería el ganador y también con la disposición de llevar a un escenario imaginario algo que muchas veces cae en lo metódico y meticuloso. La persona indicada fue Andreu Balius,



## Los equipos están en la cancha







abstract\_The idea for the name came from Andreu Balius. The idea of naming a font Clara, uniting the signs of Cl and Ar for Chile and Argentina makes you realize the scope of the project. This was not just a novel way of creating a font, but it was also a project where teamwork and the constant internet journey by the files between Chile, Argentina and Spain ended up in a font with a Latin character with all the juicy details of a football match. Dingbats, ligatures and alternative glyphs is just a short list of what Clara deploys between its letters.

keywirds\_typography | Chile | Argentina | football

diseñador catalán, fundador en los años noventa de García Fonts, representante de ATyPi en España y ahora cabeza de Type Republic. Obviamente que el Proyecto Demo se mantendría al margen de la contienda como institución organizadora, elaborando un reglamento en el cual se especificaría la duración del partido, la manera que cada equipo tendría para anotar y como el resultado se traduciría en una tipografía.

Para la convocatoria de ambos equipos se designó a dos referentes del diseño tipográfico en ambos países como directores técnicos. Por Argentina estaría Alejandro Paul, reconocido diseñador de fuentes digitales, quien comercializa sus tipografías a través de Veer y FontShop, y por Chile a Francisco Gálvez, a quien homenajeáramos el 2005 con la primera versión del Proyecto Demo. Prontamente ambos entrenadores convocaron a sus jugadores. Argentina alineó a Alejandro Lo Celso, Eduardo Tunni, Eduardo Manso, José Scaglione y Pablo Cosgaya. Por Chile el equipo quedó constituido por Rodrigo Ramírez, José Soto, Luis Rojas, Luciano Vergara y Felipe Cáceres.

Una vez convocados los participantes, Andreu Balius dio los primeros indicios de cuál sería el diseño, entregando los caracteres H, j, i, y l. Con esas cuatro letras, estableció las bases para una tipografía de itálica y con serif. A este primer pitazo inicial, ambos equipos debían responder en una semana como cada uno seguiría la línea de diseño.

Cada semana ambos equipos debían entregar 10 caracteres que pertenecieran a la tabla ISO dada por Demo previo al partido. Ninguno de los dos equipos sabía qué letras iba a entregar su rival. Una vez que Balius recibía las 10 letras de cada equipo, determinaba qué glifos puntuaban con uno o dos goles, dependiendo de su complejidad. En caso de que ambos equipos entregaran el mismo carácter, Balius dirimía quién se llevaba los puntos.

El reglamento contaba con diferentes jugadas. A las 10 jugadas base que cada equipo debía entregar semana a semana, se sumaba un "contraataque" con el que cada equipo podía quitarle un punto ganado al rival mediante la corrección o evolución de la letra aceptada por Balius. Cada equipo podía responder a un "contraataque" con un "robo de pase", recuperando así el punto ganado en un principio, previa aceptación del árbitro.

La primera respuesta de los equipos a la pauta entregada por Balius, fue ganada por Chile. Una propuesta más vernacular y display, como parte de una tradición caligráfica moderna, frente a una fuente de texto, de carácter clásico y contenido entregada por Argentina, hizo que el árbitro optara por favorecer a los chilenos ante la cantidad de posibilidades que ese camino insinuaba. De ahí en adelante, el partido fue de ida y vuelta. Mientras Argentina optó por un juego técnico, utilizando muy bien el reglamento para puntuar la mayor cantidad de letras posibles, Chile propuso un desarrollo meticuloso de caracteres claves, que mantenía muy bien las primeras líneas de diseño para así asegurar los puntos.

Con el correr de las semanas, ambos equipos entendieron las estrategias de su rival y realizaron cambios en la manera de entregar semana a CLARA

ABCDEGHIJK
LMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdeghijk
lmnopqrs
tuvwxyz
1234567890

;?;![(+)]&/% ® † ¥ ø μ ß ©

∫ ÷ ÷ ♦ ™ ° ′ "" > < @ ¶



→Proyecto Demo~



semana. La gran cantidad de letras que se fueron acumulando, hizo que el trabajo de Balius y Demo fuera cada vez más complejo. Las que en un momento eran jugadas, pasaron a ser contraataques, los que eran contraataques, robo de pase, y así interminablemente.

Luego de desmenuzar la octava y última entrega con más de 300 caracteres por cada equipo, la organización y el árbitro dieron como resultado final el triunfo para Chile con un marcador de 228 a 222. Tras la silbatina argentina y la alegría chilena, se calmaron los ánimos y los directores técnicos dieron sus declaraciones para la revista Visual de España.

Francisco Gálvez comenta: "Fue un aprendizaje potente. Entramos en contacto con la mano, ideas, técnica e imaginería de cada uno (...). Lo pasamos bien al pensar en cada jugada. Las reglas tuvieron sus traspiés, pero el proceso se dio natural. Destaco la experiencia colectiva y transnacional de hacer una fuente, porque se cruzan criterios que permiten una mirada más profunda a nuestro trabajo y evita que nos quedemos en la inmediatez del resultado".

Alejandro Paul comenta: "La idea es genial, única y bien latina. La competencia, los egos, las pasiones, las gambetas, las picardías, todos componentes de nuestra idiosincrasia a flor de piel. Otro ejemplo de que en estas tierras con muy poco hacemos mucho".

Terminado el partido comienza la segunda etapa de Proyecto Demo Clara. Al igual que en la versión 2005, el partido y la colaboración de destacados diseñadores de Chile, Argentina y el mundo, van a ser editados en un libro mediante una inscripción previa de los participantes. Para ello cada participante va a recibir la tipografía realizada para crear una pieza gráfica. Proyectado para el primer semestre de 2008, este libro va a culminar con un lanzamiento en ambos lados de la cordillera.

Para mayor información del partido y futuras inscripciones, ingresa a www.proyectodemo.cl.

CRISTIÁN GONZÁLEZ SÁIZ\_Diseñador gráfico y tipógrafo, estudió diseño gráfico en la Universidad Finis Terræ, graduándose el 2001. Ese mismo año cursa el diplomado de tipografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde profundizó en el diseño tipográfico de manera independiente, vendiendo sus fuentes en Europa a través de la fundición tipográfica británica UnionFonts. Luego de estar vinculado durante cinco años (1996 2001) a la prestigiosa oficina Diseñadores Asociados, es designado director de arte en la agencia Perro Bravo. Posteriormente trabajó para la viña Concha y Toro, y más adelante forma parte de Ce Diseña, entre 2003 y 2004. Luego de un breve paso por Imax, se independiza y se integra a Buena Cepa como socio y director creativo. En octubre de 2005, la oficina de diseño y estrategia comunicacional Brandi, donde actualmente es el director creativo Como proyectos independientes editó y diseñó en 2005 junto a Daniel Berczeller, el libro Provecto Demo en el que participaron alrededor de 150 diseñadores de todo el mundo. También diseñó y participó en la creación de *Díaz de espera*, fotografías de Alexis Díaz, en 2003. En 2006 forma Goliat, junto a los músicos Sebastián Vergara y Juan Pablo Abalo, en donde exploran la integración de diversas disciplinas artísticas. Ha diseñado las fuentes Origen, El Chino, Tosca, Rótula y Yein Fonda. Además de dictar charlas en las últimas dos bienales de tipografias, realiza workshops independientes en el desarrollo del área tipográfica. También es docente en su especialidad en las universidades Diego Portales y Mayor.

cristián gonzález sáiz\_Graphic designer and typographer, Cristián studied graphic design at the Universidad Finis Terræ, graduating in 2001. Also in 2001, he obtained post-graduate certification in typography at the Pontificia Universidad Católica de Chile. While there, he independently delved deeper into typographic design, selling his fonts in Europe through the British typographic foundry UnionFonts. After being associated for five years (1996-2001) with the prestigious office Diseñadores Asociados, he was appointed art director at the Perro Bravo agency. He later worked for Concha y Toro winery, and later formed part of Ce Diseña, between 2003 and 2004. Then, after a brief stay at Imax, he went freelance and entered Buena Cepa as partner and creative director. In October 2005 he set up the design and strategic communication office Brandi, where he is now creative director. He worked on an independent project with Daniel Berczeller in 2005, editing and designing the book Proyecto Demo (Demo Project), involving the participation of some 150 designers from around the world. In 2003, he also designed and participated in the creation of Diaz de espera, fotografias de Alexis Diaz (Diaz/days in waiting – a play on words in Spanish, photographs). In 2006, he joined together with musicians Sebastián Vergara and Juan Pablo Abalo (¿'¡'!!1) to form Goliat, through which they explored the integration of different artistic disciplines. He designed the fonts Origen, El Chino, Tosca, Rótula and Yein Fonda. In addition to speaking at recent typographical biennials, he holds independent workshops in the area of typographic development. He also lectures in his field at the Universidad Diego Portales and Universidad Mayor.

DANY BERCZELLER\_ Diseñador de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomado en administración cultural de la misma universidad. Integrante del Departamento de Estudios Tipográficos de la PUC. Máster en diseño periodístico, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Director de la Escuela de Diseño de la Universidad del Desarrollo, sede Concepción. Ha organizado diversos seminarios, exposiciones y publicaciones, destacándose El afiche chileno: expresión gráfica de un país (1999), Proyecto Elemental (2001), IndoSans, libreta de familia (2002), Muestras tipográficas: por la razón o la fuerza (2002) y Proyecto Demo: Australis, con Cristián González (2005). Ha coordinado publicaciones tales como Chile: diseñando pero no mucho, de Guillermo Tejeda (1998) y la edición argentina del libro Educación tipográfica, de Francisco Gálvez (2005).

DANY BERCZELLER\_Dany has a degree in Design and a Diploma in Cultural Management from the Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). He holds a Masters in Journalism Design from the Universidad Pompeu Fabra, Spain. He is a member of the Typographic Studies Department of the PUC. He is Director of the Faculty of Design at the Concepción branch of the Universidad del Desarrollo.

Dany has organized various seminars and exhibitions, amonst the most notable being "El afiche chileno: expression gráfica de un país" (The Chilean poster: graphic expression of a country) (1999), "Proyecto Elemental" (Elemental Project) (2001), "IndoSans, libreta de familia" (Indosans, family booklet) (2002), "Muestras tipográficas: por la razón o la fuerza" (Typographic samples: for might or right - Chile's motto) (2002). He has coordinated a number of publications, such as "Chile: diseñando pero no mucho" (Chile: designing, but not a lot), by Guillermo Tejeda (1998); the Argentinian edition of the book "Educación Tipográfica" (Typographic education), by Francisco Gálvez (2005) and he has cooperated on a number of design publications in Chile, Argentina, Mexico and Spain.

In 2005, he and Cristián González Saiz carried out "Proyecto Demo: Australis" (Demo Project: Australis), announcement+book+party which was awarded Chilediseño 2007, in the category country identity.

### José Balmes

Director
Museo de la Solidaridad Salvador Allende



## MANIFIESTO GRAFICO DE ROBERTO MALTA EL VERBO MIRAR

THE WORD LOOK



Hablar sobre la obra de Roberto Matta remite a ensueños y paisajes, es imaginar los procesos de transformación morfológica y psicológica, el despertar de la materia, la conciencia y la humanidad. Su travesía nos lleva al instante preciso donde emerge la voluntad creadora en su estado de revolución, no de aquella adherida exclusivamente al acontecimiento, sino a la de un "extremo posible". La imaginación subversiva que permite lo que en algún momento el artista denominó "guerrilla interior", donde se debe consignar la pugna contra nuestros propios prejuicios e ideas convencionales. El arte es la vía para volver a mirar, sobrepasando las apariencias, restableciendo la poesía, la capacidad de verbalizar hasta conseguir la extrañeza, como un extranjero que intenta aprender de nuevo su propia lengua.

La prolija producción de Matta, considerando especialmente sus provocadoras argumentaciones, podría hacernos caer en un cierto pesimismo respecto a la interpretación de su obra; la imposibilidad cierta de dar cuenta de las formas, locuciones y representaciones del artista, pero a pesar de nuestro desánimo, podríamos recurrir paradójicamente a una sola expresión: El Verbo. La obra de Matta consiste en la capacidad de enunciar y en ese acto creador, inventar un nuevo alfabeto, otorgando otros sentidos a la mirada y la palabra. La necesidad de verbalizar o poetizar no se reduce al habla o la escritura, es fundamentalmente mirar. pero siempre antes "agitar el ojo antes de mirar". La mirada indica al mismo tiempo compromiso, porque la transformación matérica implica transformación social, lo universal nos induce siempre

Las obras reunidas para esta exposición tienen esta impronta, la mayor parte de ellas aluden a un ámbito poético y literario, mención de ciertos textos emblemáticos de la lengua latina, perteneciente a locuciones preferidas del propio Matta. Verbo América reúne una parte importante de la poesía latinoamericana, prosa que sirve para señalar el despertar de un nuevo continente, el anuncio de otro verbo, el gran manifiesto pictórico de América del Sur, obra además anticipadora de la celebración de los 500 años, con el propósito de crear un nuevo idioma, permitiendo "reorganizar todos los pretéritos", el encuentro de la cultura mediterránea y latinoamericana. En este caso en particular podemos incluso sostener una analogía: si Miguel de Cervantes es el origen de la lengua castellana, Matta es la proclamación del verbo continental del Nuevo Mundo.

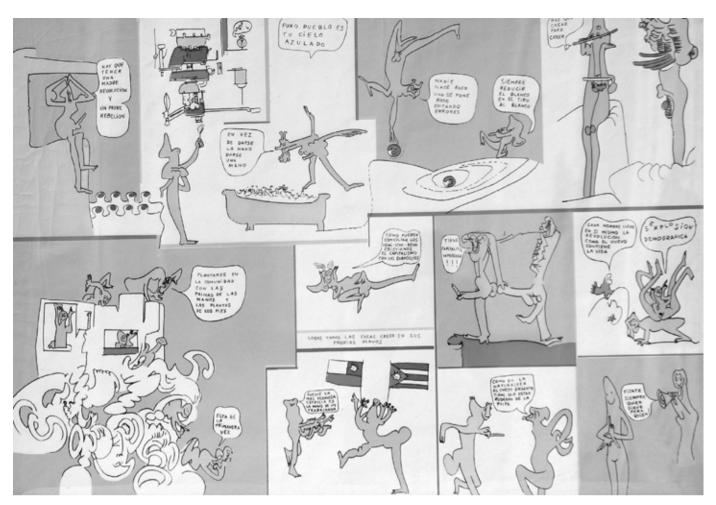
"Don Quí?" y "Don Quijote" responden al deseo de homenaje que Matta rinde al forjador de la lengua materna. También un deferencia al personaje de aventuras, una de sus figuras preferidas, admiración y reconocimiento dejan ver cierto ideario personal cercano a aquella figura de caballero andante, un transeúnte del inconsciente, el idealista en continuo combate, defensor contemporáneo de las causas justas y promotor de un hombre integral.

Sin duda, Matta vivió una época tumultuosa, llena de acontecimientos conmovedores, su notorio compromiso, más que la obediencia ciega de una ideología, fue una metodología crítica activa. Acostumbrado a indisponerse frente a lo que consideraba retrógrado e involutivo respecto al "ser", su lenguaje, a veces sarcástico, proclamaba un nuevo humanismo, reivindicado ahora desde la propia esfera del arte: "Una vez que tengamos el idioma, que lo hayamos trabajado y recuperado, podremos mirar el mundo a nuestro alrededor e interpretarlo, hablar de nuestros problemas, decir lo que nos pasa".

No es casual entonces, su última estadía a principios de los setenta en nuestro país, donde participa en distintas actividades de apoyo al nuevo proceso constitucional, algunas de ellas con la Brigada Ramona Parra, realizando el mural de La Granja, alegoría al fútbol y la participación popular en el nuevo gobierno. A este mismo periodo pertenece Puro pueblo es tu cielo azulado, una serie gráfica realizada a modo de bienvenida, efectuada con ocasión del cambio de mando, que nos recuerda las conocidas tiras gráficas de los talleres, otra forma de hacer pedagogía popular. La acción del artista no se reduce a su elocuencia estética, trasunta la circunstancia que le toca vivir, invocando lo que él mismo denominó como "poética de las revoluciones".

Difícilmente Matta podía prever lo que vino más adelante, la serie "El gran Burundún-Burunbunda ha muerto" realizado en 1975, cita de la novela de Jorge Zalamea, escritor colombiano que narra la dramática historia de un dictador. Ficción y realidad se conjugan para recrear un personaje fatídico que casi sin excepción rondará todo el continente, narración que le servirá para realizar un acto de protesta por los crímenes contra la humanidad ejecutados en Chile luego del golpe militar de 1973.

El reencuentro con nuestro país coincide con su última etapa pictórica, donde reaparecen sus seres enigmáticos, abandonando los acoplamientos mecánicos, la materia orgánica y las explosiones cósmicas. Ensoñaciones poéticas más apegadas a lo terrenal, con un inconfundible despliegue matérico acentuado por la técnica del carborundum que resalta la expresión gráfica de su pintura. A pesar del carácter dramático de su última obra, se observa una señal de optimismo creciente, donde prevalece *Eros*, una buena ocasión para el reencuentro y la complacencia.



Puro Pueblo es tu cielo azulado, 1971. Serigrafía a 5 colores, 75x108.5 cms Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende

To talk about the work of Roberto Matta is to talk about dreams and landscapes, to imagine the processes of morphological and psychological transformation, the awakening of material, consciousness and humanity. His voyage takes us to the precise instant where creative will emerges in its state of revolution, not that which adheres exclusively to the event, but that of a "possible extreme". The subversive imagination that permits the thing that the artist once called the "interior guerilla", where the struggle must be fought against our own prejudices and conventional ideas. Art is the way to look again, to supersede appearances, to reestablish poetry, the capacity to verbalize until strangeness is achieved, like a foreigner who tries to learn his own language again.

Matta's prolific production, especially considering his provoking arguments, could make us fall into a certain way of thinking with respect to the interpretation of his work; the certain impossibility of interpreting the artist's forms, idioms and representations. In spite of our discouragement, we can paradoxically resort to a single expression: The WORD. Matta's work consists of the capacity to express and, with this creative act, invent a new alphabet that gives a different meaning to the look and to the word. The necessity of verbalizing or turning into poetry is not confined to what is spoken or written, it is fundamentally looking, but you should always "shake your eye before looking". The look indicates a commitment at the same time, because the material transformation implies social transformation, the universal always leads us to the personal.

The pieces that have been brought together for this exhibition have this trait, most of them allude to a poetic and literary field. Certain emblematic texts in the Latin language that belong to Matta's favorite idioms can be mentioned. "Verbo América" (American Word) brings an important part of Latin American poetry together. This prose serves as a signal for the awakening of a new continent, the announcement of another word, the great pictorial manifesto of South America. This work also anticipates the celebration of 500 years with the intention of creating a new language allowing the "reorganization of all the preterits", the meeting of Mediterranean and Latin American culture. In this particular case we can even make an analogy: if Miguel de Cervantes is the origin of the Spanish language, Matta is the proclamation of the continental word of the New World.

"Don Qui?" and "Don Quijote" (Don Who? And Don Quixote) respond to the desire for homage that Matta pays to the forger of the mother tongue. It is also a nod to the character of adventures, one of his favorite figures. Admiration and recognition allow a certain idea of a personal figure to be seen, close to that figure of a wandering knight, a transient of the subconscious, the idealist in never-ending combat, contemporary defender of just causes and promoter of an integral man.

Matta doubtlessly lived through a tumultuous time, full of moving events. His notorious commitment that surpassed the blind obedience of an ideology was an active critical methodology. Accustomed to falling out with what he considered to be reactionary and regressive with regards to the "being", his language, sarcastic at times, proclaimed a new humanism that has now been restored from the sphere of art: "Once we have the language that we have worked on and recuperated, we can look at the world around us and interpret it, talk about out problems, tell what is happening to us".

His last visit to our country at the start of the 70s was, therefore, not a coincidence. On this visit he participated in different activities in support of the new constitutional process, some of them with the Ramona Parra Brigade, creating the "La Granja" mural, allegory of football and popular participation in the new government. "Puro Pueblo es tu cielo azulado" (Pure People is your blue sky) is from this same period, a graphic series made as a form of welcome, created for the occasion of the change of president. This reminds us of the well known graphic strips of the workshops, another way of doing popular teaching. The artist's action is not confined to his aesthetic eloquence, he imitates the circumstances that he finds himself living in, invoking what he himself called "poetic of the revolutions".

Little could Matta foresee what was to come: the series "El gran Burundún-Burunbunda ha muerto" (The great Burundún-Burunbunda has died), created in 1975. This quotes from the novel of Jorge Zalamea, a Colombian writer who narrated the dramatic history of a dictator. Fiction and reality came together to recreate a fateful character who could be found throughout the continent almost without exception. This narrative allowed him to create an act of protest against the crimes against humanity committed in Chile after the military coup of 1973.

His reunion with our country coincides with his last pictorial phase where his enigmatic beings reappear and he abandons the mechanical couplings, organic material and cosmic explosions. Poetic dreamings more connected to terrestrial themes, with an unmistakable material deployment accentuated by the carborundum technique that enhances his painting's graphic expression. In spite of the dramatic character of his last work, a sign of rising optimism can be observed where "Eros" prevails, a good occasion for reunions and complacency.

### ► FE DE ERRATAS

Por error involuntario, en la Revista 180 N° 19 " Vivir la Ciudad", fueron omitidos los siguientes nombres del comité editorial:

Ricardo Abuauad Director Escuela de Arquitectura Universidad Diego Portales/Chile

Hernán Garfias Director Escuela de Arte Universidad Diego Portales/Chile

Federico Sánchez. Director Escuela de Diseño Universidad Diego Portales/Chile

Andrés Téllez Secretario Académico Escuela de Arquitectura Universidad Diego Portales/Chile

Dany Berczeller Director de Escuela de Diseño Universidad del Desarrollo, sede Concepción/ Chile

### PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS

Si deseas colaborar en la Revista 180, envíanos tu(s) artículo(s) e imágenes a **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, editorial, ciudad de publicación y año de publicación.
- > Cada autor debe adjuntar un breve currículo 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

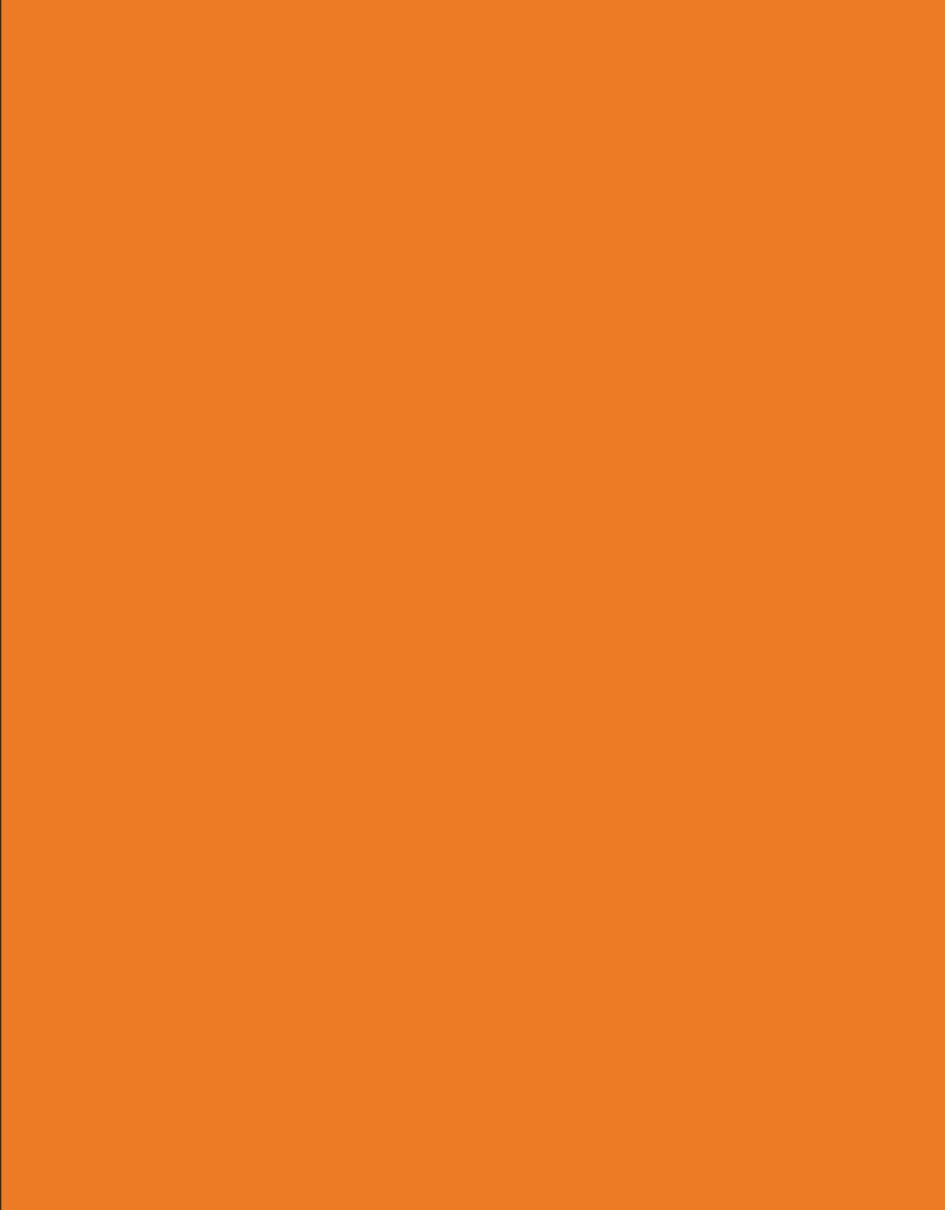
- > Deben incluir memoria y ficha técnica con una extensión máxima de 1.500 palabras, considerando abstract de 300 palabras.
- > Incluir hasta cuatro palabras claves.
- > Presentar hasta seis imágenes y seis planimetrías para seleccionar.

### ► 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 estas.
- > 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.



MARÍA INÉS ARRIBAS FELIPE ASSADI JOSÉ BALMES DANIEL BERCZELLER PABLO BRANDAN CAROLINA BRIONES ANA PAULA COHEN MARCELA CUEVAS PABLO GARRETÓN CRISTIÁN GONZÁLEZ MATHIAS KLOTZ JOSÉ TOMÁS OLIVARES FRANCISCA PULIDO ANDRÉS TÉLLEZ ROSE VIGGIANO