

revista_180 | #21 | 06_2008



7 804612 190004

 **udp** | facultad de
arquitectura,
arte y diseño
UNIVERSIDAD DE LOS RÍOS PORTALES

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL_ Nº 148.814 | ISSN_ 0718-2309

21

ESPACIO Y TIEMPO

revista **180** | #21 | arquitectura_arte_diseño

01 ▶	Marcelo Vizcaíno EDITORIAL ESPACIO Y TIEMPO EN LATINOAMÉRICA [SPACE AND TIME IN LATIN AMERICA]
02/05 ▶	Bernardita Mandiola UNA VISIÓN ESTRATÉGICA PARA EL ARTE: LOS MUSEOS DE HOY [THE DEVELOPMENT OF MUSEUMS AROUND THE WORLD: A STRATEGIC VISION FOR THE ART]
06/09 ▶	Alfredo Hidalgo TIEMPO DE DECISIÓN URBANA, ENTRE LO VIRTUAL Y LO REAL: GUADALAJARA 2011 [URBAN DECISION TIME, VIRTUAL VERSUS REALITY: GUADALAJARA 2011]
10/11 ▶	Juan Palazuelos DEL CIELO A LA TIERRA, UN NUEVO ESPACIO PARA LA MARCA CORPORATIVA [FROM THE SKY TO THE EARTH, A NEW SPACE FOR THE CORPORATE BRAND]
12/15 ▶	Norma Elena Taber ESPACIO URBANO Y TIEMPO. LA TRAZA DE LA EX AU3: HISTORIA DE UNA HERIDA ABIERTA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES [URBAN SPACE AND TIME. THE FORMER PLAN OF EX AU3: HISTORY OF AN OPEN WOUND IN THE CITY OF BUENOS AIRES]
16/21 ▶	Felipe Uribe ESPACIO/TIEMPO [SPACE/TIME]
22/25 ▶	Felipe Uribe BIBLIOTECA PÚBLICA EPM. MEDELLÍN, ANTIOQUIA, COLOMBIA, 2005 [EPM PUBLIC LIBRARY. MEDELLÍN, ANTIOQUIA, COLOMBIA, 2005]
26/31 ▶	Paula Montebruno ENTREVISTA A MÓNICA BENGUA: REFLEXIONES SOBRE LA SITUACIÓN DEL ARTE EN CHILE [A CONVERSATION WITH AND VARIOUS QUESTIONS FOR MONICA BENGUA]
32/33 ▶	Manuel Figueroa CRÓNICA VISUAL DE NUESTRA UTOPIA CRIOLLA [VISUAL CHRONICLE OF OUR HOMETOWN UTOPIA]
34/37 ▶	Gustavo Munizaga MATCH POINT PROJECT [MATCH POINT PROJECT]
38/41 ▶	Fernando Jiménez ESPACIO Y SOCIEDAD: DE LA CIUDAD TRIZADA A LA CIUDAD QUEBRADA [SPACE AND SOCIETY: FROM A SHATTERED TO A BROKEN CITY]
42/43 ▶	Macarena Cortés, Alfonso Gómez y Francisca Saelzer PROYECTO DISEÑO SUSTENTABLE PARQUE PEÑALOLÉN [PROJECT: SUSTAINABLE DESIGN PEÑALOLÉN PARK]
44/45 ▶	Dalia Haymann EL MERCADO DEL ARTE LOCAL Y LA GESTIÓN CULTURAL® [THE LOCAL ART MARKET AND CULTURAL MANAGEMENT®]
46/47 ▶	Luisa Ulibarri RESEÑA: “EL LUGAR DEL ARTISTA”, UNA BÚSQUEDA NECESARIA [REVIEW: “THE ARTIST’S SPACE”, A NECESSARY SEARCH]

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
REVISTA 180 | Santiago | Chile
www.180.cl

INSCRIPCIÓN REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL_ N° 148.814
SN_ 0718-2309

DIRECTOR EDITORIAL_
Matthias Klotz

EDITOR_
Marcelo Vizcaino

DIRECTORA EJECUTIVA_
Mirko Turu

COMITÉ EDITORIAL_
Matthias Klotz
Profesor de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales, Chile
Matthias Rivas
Director de Extensión y Publicaciones
Universidad Diego Portales, Chile
Diego Adria
Universidad de Anahuac, México
Marcelo Fontana
Profesor de Diseño, Argentina
Roberto Gallanti
Profesor Academia de Bellas Artes, Italia
Francesca Insulza
Frederi Studio, Italia
Diego Pelta
Universidad Rey Juan Carlos, España
Roberto Abuaud
Director Escuela de Arquitectura
Universidad Diego Portales, Chile
Roberto Garfias
Director Escuela de Arte
Universidad Diego Portales, Chile
Roberto Sánchez
Director Escuela de Diseño
Universidad Diego Portales, Chile
Roberto Téllez
Secretario Académico Escuela de Arquitectura
Universidad Diego Portales, Chile

COORDINACIÓN EDITORIAL_
Marcela Cuevas

DISEÑO_
Alejandra Amenábar | Cristián González | Felipe Pimentel

IMÁGENES_
Cristián Silva-Avaria (portada y páginas 34, 35, 36 y 37)
Museo Guggenheim NY (página 3)
Francisco Brugnoli (página 4)
Freddo Hidalgo (páginas 7, 8 y 9)
Roberto Abuaud (página 9)
José Antonio de Pablo (página 11)
Norma Elena Taber (página 15)
Diego Uribe (páginas 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25)
Leticia Bengoa (páginas 28, 29, 30 y 31)
Diego Recabarren (páginas 32 y 33)
Roberto Jiménez (páginas 39, 40 y 41)
Jacarena Cortés, Alfonso Gómez y Francisca Saelzer (páginas 42 y 43)
Roberto Jiménez (página 46)
Universidad Diego Portales (página 47)

DIRECCIÓN DE ESTILO_
Carlos Decap

ADUCCION AL INGLÉS_
Diego Durán

DESCRIPCION_
Mirko Turu revista180@udp.cl

ESPACIOS Y DISTRIBUCION_
Norma Ormazabal

CONTACTO_
revista180@udp.cl

IMPRESION_
Alviat

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 variantes.

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 433 C y Pantone 4 Metálico 8500.

La imagen de portada corresponde al artista visual Cristián Silva-Avaria ("Border crossing # 8", Fotografía, Lambda Print, Edición 1 / 3, 15X110 cms., 2007)

CRÉDITOS E INDEXACIONES_
Thomson ISI: Arts and Humanities Citation Index, ISI Alerting Services, Current Contents / Arts and Humanities.

EDITORIAL_
ESPACIO Y TIEMPO EN LATINOAMÉRICA
SPACE AND TIME IN LATIN AMERICA

Espacio y tiempo obsesionaron a pensadores, se amalgamaron en teorías y lograron encenderse en notables creaciones visuales durante la denominada modernidad. Dos conceptos entramados en manifiestos siempre cambiantes, arquitectura, escultura, pintura.

A fines del siglo XIX, la nueva comunidad urbana adhirió a una movilidad creciente entre nuevos espacios y tiempos recorridos y el transitar, como proceso creciente e irreversible de la humanidad.

Así entre otros, el cine se constituyó en la tácita y unívoca representación de ambos, para mostrar como ningún otro arte al hombre y la sociedad en el siglo XX. Mucho después la incipiente virtualidad delineó nuevos horizontes de espacio y tiempo, como otro umbral de cambio, en las vísperas del siglo XXI.

En el presente, envuelto en un clima entre incierto y expectante, elegimos reflexionar en este número de la revista sobre esta relación que permanece inherente a la condición humana, acontecida entre el espacio que habitamos y el tiempo que marca a la creación, en su forma y trascendencia.

Para este número 21 fue necesario volver a definir ambos conceptos. El espacio es entendido y se circunscribe al territorio latinoamericano, afianzando la mirada de publicación comprometida con nuestro entorno inmediato; el tiempo está revelado en las distancias con las cuales miramos a la obra presente del continente, y su reflexión con la cual la identidad americana evoca su pasado y se proyecta al futuro.

Esta es en esencia la idea editorial que reúne pensamientos y obras de la arquitectura, arte y diseño en América Latina. El vínculo del espacio y el tiempo en Latinoamérica se muestra múltiple, reclamándose siempre incompleto, a veces incongruente, pero encontrándose en promisorias travesías creativas.

Revista 180, como un recorrido multidisciplinario pretende unir tres vértices creativos, encerrando y acotando un universo particular. Guadalajara, Buenos Aires, Medellín, Sao Paulo y Santiago componen el espacio de contenidos. Una geografía temática donde sus distancias comienzan a reducirse ante los avances tecnológicos, devolviéndose a veces en respuestas formales similares. Nuestro tiempo nos designa como un continente joven, donde aún queda mucho camino por ser transitado en un transcurrir incierto.

Estas son algunas muestras de cómo se empiezan a delinear las posibilidades para consolidar un horizonte plural.

Marcelo Vizcaino
Profesor e investigador
Escuela de Arquitectura/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile
Editor Revista 180

Space and time obsessed thinkers - individuals who were intensely preoccupied with theories and who managed to stimulate remarkable visual creations during modernism. Two concepts wove ever changing manifestos in architecture, sculpture and painting.

By the end of the XIX century a new urban community became increasingly interconnected with mobility between new spaces and former times, along with transit as an increasing and irreversible process of humanity.

Thus among others, Cinema was tacitly constituted a singular voice representing both, demonstrating like no other art form, man and society in the XX century. Much later, new horizons of space and time were delineated virtually as another threshold of change as the XXI century approached.

Currently, in a climate of uncertainty and anticipation, we choose in this issue to reflect on a relationship inherent to the human condition and taking place in both the space in which we live and the time which marks creation in form and importance.

For this 21st issue, it was necessary to once again define both concepts. Space is understood as being confined to Latin American territory, with the publication's greater focus on our immediate surroundings, in as much as time is revealed in the distances in which we observe present work on the continent, along with its reflection through which the Latin identity evokes its past and projects the future.

This is, in essence, the editorial which unites thought with works of Architecture, Art and Design in Latin America. The relationships between space and time in Latin America are manifold - sometimes incomplete, at times incongruous, but many times reflecting their desire for creative journeys.

Revista 180 as a route to multi-disciplines attempts to reunite three creative concepts, locking up and limiting a particular universe. Guadalajara, Buenos Aires, Medellin, Sao Paulo and Santiago make up the contained space - a topography where distances are reduced due to technological advances, sometimes returning as similar and formal answers. Our brief existence designates us as a young continent, having many roads with uncertain footing.

These are just a sampling of works and their potential to consolidate a plural horizon.

UNA VISIÓN ESTRATÉGICA PARA EL ARTE: LOS MUSEOS DE HOY

[THE DEVELOPMENT OF MUSEUMS AROUND THE WORLD: A STRATEGIC VISION FOR THE ART]

resumen _ Este artículo presenta la necesidad de establecer relaciones profesionales entre el curador y/o director de un museo y los grupos de coleccionistas, universidades, galerías, comerciantes privados, casas de remate y empresas, y cómo esta red de contactos trae beneficios a todos los involucrados. Cabe hacer notar que la mayoría de los ejemplos citados vienen de mi experiencia personal y profesional en los Estados Unidos. Y no planteo estas ideas para copiarlas exactamente en Chile, sino más bien como una ilustración, para que nos inspiremos y tomemos algunos aspectos que se puedan combinar con nuestra identidad nacional.

Hago un gran énfasis en el desarrollo de una relación de larga duración con los jóvenes coleccionistas y cómo el personal del museo puede jugar un rol clave en asistirlos en las compras de sus colecciones. A medida que se va estableciendo la relación, la probabilidad de que el coleccionista haga una donación monetaria o para la colección del museo, crece en posibilidades.

Un caso en particular es el del Museo Guggenheim en Nueva York, que trabaja con el Comité de Adquisiciones del Consejo de Jóvenes Coleccionistas y los miembros de este grupo, y las variadas formas en que el museo atiende a los futuros coleccionistas. Algunas de estas maneras son dándoles la posibilidad de votar por obras (preaprobadas por el curador) de artistas emergentes para enriquecer la colección de arte contemporáneo del Museo Guggenheim, así como invitándolos a todos los eventos sociales y académicos de arte contemporáneo, sean dentro del museo o ferias de arte o bienales.

Los museos deben entrenar a sus empleados en cómo hacer buenos contactos y relaciones públicas, porque es una parte tan importante dentro del talento de un curador como lo es su trabajo curatorial y de investigación. Estas cualidades combinadas ayudarán a mantener el museo financieramente en el presente y en el futuro cercano.

palabras claves _ red de contactos | empresas | museos | galerías

abstract _ This article presents the need for the establishment of professional business relationships between museum curators and/or museum directors with the following groups: young collectors or future collectors, universities, galleries, private art dealers, auction houses, and businesses and how this network brings benefits to all involved. It is important to note that the majority of the examples noted come from my personal and professional experience in the United States, and that this is not meant to be an exact model for Chile, but rather, an illustration, so that we can be inspired and take aspects that can be combined with our national identity.

There is great emphasis put on developing a long-term relationship with young collectors and how museum personnel can be key players in assisting collectors with the purchase of their collections, and how with time and as the relationship establishes itself, the likelihood that the collector will make monetary or collection based donations to the museum grows in probability with time.

A case in point is made establishing how the Guggenheim Museum in New York works with the ycc (Young Collector's Council) Acquisitions Committee members and the various ways that they cater to young/or future collectors; such as giving them the possibility to vote for pre-approved works of art from emerging artists to enrich the contemporary art collection of the Guggenheim Museum, as well inviting them to all of the important social and academic events on contemporary art, be it within the museum or art fairs and biennials.

In conclusion, museums must train their staff in networking and public relations, because it is as an important a part of the curator's talent as his curatorial and research skills, and these combined skills will help maintain the museum financially now and in the near future.

keywords _ networking | business | museums | art galleries



Exposición "Zidane, un retrato para el siglo XXI". Foto: Gentileza Museo Guggenheim Nueva York.

Las relaciones profesionales interpersonales son uno de los fundamentos del marketing, y este tipo de relación dentro del ambiente de la gestión cultural es esencial para que un museo pueda conseguir sus fines; es decir, donaciones y patrocinio de privados y empresas.

Los curadores y directores deben desarrollar redes de contactos con los grupos de coleccionistas jóvenes, con los galeristas, casas de remate, comerciantes privados, universidades y empresas, y los beneficios de estas relaciones a largo plazo serán beneficiosas para todos.

Este artículo presentará un modelo de relaciones basado en mi experiencia personal y profesional en Estados Unidos, y no pretende que todas estas prácticas se desarrollen de la misma forma en Chile. Solo lo plantea como un modelo del cual podemos inspirarnos para desarrollar una mejor gestión en los museos del país.

En los últimos veinte años, ha habido grandes cambios en los museos extranjeros, en especial en Estados Unidos y Europa. Uno de estos grandes cambios evidentes han sido los recortes de presupuesto, en que estas instituciones se han tenido que poner cada vez más creativas para conseguir los fondos necesarios para su mantención y los programas de exhibición. Para estos fines, los museos han entendido que los grandes coleccionistas, las galerías destacadas, las casas de remate, las grandes empresas y las universidades son hoy importantes aliados. La economía es cada día más fluida, y el desarrollo de relaciones con estos dis-

tintos grupos es muy fundamental para la futura sustentación financiera de un museo.

En general, los museos tienen un presupuesto financiero fijo al que se tienen que adaptar. Aun en los casos de museos privados con grandes filántropos detrás, de todas formas hay que sustentar el presupuesto y desarrollar las relaciones exteriores para que el museo y la colección puedan crecer y mantenerse en el futuro.

Para ello es importante despertar el interés del público e involucrar cercanamente a los antiguos coleccionistas y a los nuevos, y ofrecerles distintos tipos de eventos de alta importancia. Hay que tener en claro que estos no son un grupo homogéneo, sino más bien uno que cambia constantemente y donde aparecen nuevas generaciones de coleccionistas con ideas y tendencias distintas.

Un museo que establece muy bien este tipo de relación es el Guggenheim de Nueva York. Este museo tiene una forma particular de involucrar a los jóvenes profesionales interesados en el arte contemporáneo, un grupo basado no tanto en edad (aunque en general son menores de 45 años), pero sí en el sentido de que son personas o parejas que están recién empezando una colección de arte, o tienen un gran interés por aprender sobre arte contemporáneo. Para eso se les cobra una membresía medianamente cara, 500 dólares por persona o 900 por pareja (lo suficiente para que sientan que es algo exclusivo), y se les ofrecen visitas VIP de las muestras con el curador, aperturas exclusivas, exhibiciones previas a la inauguración

de distintas ferias de arte, guiadas por alguien del museo (en general un curador), charlas con expositores especiales, visitas a talleres de artistas, invitación mensual a reuniones con el grupo YCC Acquisitions Committee (Young Collectors Council),¹ y visitas a colecciones privadas. Una parte de la membresía va directamente para la compra de obras de artistas emergentes de la colección del museo.

Es importante recalcar que una de las ventajas de pertenecer a este grupo es que le permite al miembro participar en votaciones para las adquisiciones de obras de arte preseleccionadas por los curadores. Es decir, no es un grupo al cual solo se le invita a cócteles sociales. Dos veces al año se les envía una enorme carpeta sobre el trabajo de los distintos artistas que el museo ha evaluado para adquirirles alguna obra y se les requiere que lean la carpeta antes de ir a la reunión y votar. Algunos miembros optan por no ir a estas reuniones, pero el hecho de que se les ofrezca esta participación, hace que los jóvenes coleccionistas estén más informados de las nuevas tendencias y a la vez se sientan involucrados y comprometidos con el museo.

De hecho, entrevisté telefónicamente a Daisy Nam,² a cargo del Comité de Adquisiciones de Jóvenes Coleccionistas, y le pregunté si los votos contaban, y me dijo que todos los votos después tienen que ser aprobados por el Comité de Arte, pero que hasta la fecha no había habido votaciones que hubiesen sido rechazadas. El museo se rige por lo que el Comité vota, y ha habido incluso veces donde un miembro en particular se siente



Fotos: Francisco Brugnoli

tan enamorado de la obra de algún artista que no obtiene la mayoría de votos, y en esos casos, muchas veces el coleccionista privado hace una compra para su donación individual.

Lo interesante es que cuando el Guggenheim exhibe las piezas, colocan los nombres de los coleccionistas o ponen, “adquirido a través de los fondos del Comité de Adquisiciones de Jóvenes Coleccionistas”. Un ejemplo de esto se puede ver en las dos fotos adjuntas, donde con los fondos del Comité se compró una película de estilo semidocumental, titulada *Zidane, un retrato para el siglo xxi*; al adquirir la obra, se exhibió y se hizo un cóctel de arte y deporte con los miembros del Comité de Adquisiciones de Jóvenes Coleccionistas.

Este también es el caso de la exhibición en el Guggenheim de Nueva York, *The shapes of space* (estuvo abierta desde el 14 de abril al 5 de septiembre de 2007). En esta exhibición, que se puede ver en la red <http://www.guggenheim.org/exhibitions/shapes/index.html>, hay varias piezas que se compraron con fondos de privados y del Comité de Adquisiciones de Jóvenes Coleccionistas ³.

Todo este trabajo de relaciones exteriores del museo con los futuros coleccionistas desarrolla lazos afectivos entre el joven y el museo, y cuando los miembros o coleccionistas tengan mayor poder adquisitivo, les pedirán ayuda a los mismos curadores para sus adquisiciones personales o que los acompañen en sus visitas a las ferias de arte. Estos a la vez se sentirán cada vez más comprometidos con el museo, eventualmente dejarán obras al museo como legado y también prestarán obras en forma permanente o semipermanente. Un ejemplo de esto es el caso de una de las colecciones impresionista y post-impresionista más importante del Museo Metropolitano en Nueva York, que es la colección Annenberg, ⁴ que se facilita anualmente

al museo por un periodo de seis meses y los otros seis está en la casa del coleccionista.

El regalo prometido al museo no es una excepción, sino una norma dentro de muchos museos extranjeros. Hay muchas formas en que los privados hacen sus donaciones a los museos; entre ellas, están los fondos decretados para enriquecer un área específica de la colección, los fondos para manutención, para marketing y publicidad, y para la recaudación de fondos.

Otras maneras en que los privados donan al museo es que eligen una obra u obras en particular que son prometidas al museo cuando el donador estipule, sea después de su muerte o en una fecha en particular, y a veces con la condición de que durante el tiempo que el museo requiera esa pieza para una exhibición, el donante la facilite.

También hay donaciones de obras, en las que es tan exhaustivo el material sobre un artista, que el museo a través del tiempo va vendiendo parte de la obra, para el mantenimiento o para la adquisición de otras obras más relevantes para la colección del museo. Este es el caso de la colección de Edith and Bernard Lewin Center for Latin American Art and Modern and Contemporary Art, ⁵ del Museo del Condado de Los Angeles (Lacma). Los Lewin fueron grandes amantes del arte latinoamericano y su colección, que fue donada casi en su totalidad al Lacma, es una de las más importantes de arte de Latinoamérica en el mundo. Dentro de la donación para el museo, se encontraron más de dos mil obras de uno de los pintores mexicanos más relevantes del siglo XX, Rufino Tamayo. A través de un trabajo exhaustivo de parte del departamento de curatoria del Lacma, se han vendido algunas piezas de Tamayo en subastas públicas de Christie's y Sotheby's, ya que un cuadro puede financiar mucho para el museo. ⁶

Esto es algo que estaba decretado en la donación, y el museo tiene claro que su primer objetivo es mantener la colección y cuidarla en la mejor forma posible. Obviamente, todas estas estipulaciones se establecen a través de la buena relación entre el director y/o curador con el privado, pero después se hace un contrato que protege a ambos de desacuerdos futuros. También existen casos en los que el museo no tiene los fondos para adquirir alguna pieza para la colección, y el privado la adquiere y la dona inmediatamente o lo hace póstumamente.

Aparte de desarrollar una relación con el coleccionista, el museo debe mantener un contacto a largo plazo con los galeristas y asesores de coleccionistas. En esta instancia el museo tiene la posibilidad de compartir conocimientos con los galeristas. Una forma de hacer esto es generando charlas e invitando a los galeristas a algunos de los eventos con los coleccionistas, ya que de esta forma ellos también tienen la opción de crear relaciones con el museo y con los coleccionistas.

El museo tiene un rol destacado en desarrollar el mercado del artista, aunque esto aparentemente vaya en contra del concepto sin fines de lucro de estas entidades. El director o curador de un museo debe estar siempre al tanto de las últimas tendencias de artistas que son representados por las galerías, y mantenerse atento a lo que está pasando en el mercado del arte, tanto en la parte comercial como en el conocimiento, para saber qué piezas están disponibles para una potencial adquisición, visitando las grandes ferias internacionales de arte, las bienales, los remates, las galerías y las universidades.

Al mantener una buena relación con el galerista, este mantendrá al curador informado de los distintos logros y exposiciones de sus artistas. Al galerista le va a interesar que el museo tenga

dentro de su colección obras de los artistas representados por él, y hará todo lo posible para que un artista done una pieza al museo o se lo venda en un precio módico. En algunos casos el galerista mismo donará la pieza al museo, ya que esto también le sirve a la galería para su imagen. Esto demuestra cómo este tipo de relación pueden ser beneficiosas tanto para el galerista como para el museo, ya que el museo enriquece sus colecciones a precios más bajos, al estar informado sabrán cuándo un artista ha sido seleccionado para un premio, para una bienal o para una futura exhibición; y si mantiene buenas relaciones con el galerista, el galerista le dará la oportunidad de que el museo adquiera obras antes de que los precios suban en el mercado a causa de la publicidad generada después del premio o la exhibición.

Al artista se le eleva el precio al estar en la colección de un museo, y en esta forma se muestra cómo un museo también tiene un rol en el mercado del arte. Esta es la razón por qué es importante que los galeristas y los museos tengan una relación abierta, y lo mismo se debe decir de los anticuarios y las casas de remate, ya que si todos estos tienen una buena relación con los curadores de museos, ellos llamarán y pedirán las opiniones de los curadores para examinar algunas piezas en duda. Por ejemplo, si un comerciante tiene un cuadro de Matta y está dudoso, llamará al curador para pedirle su opinión profesional y este le dirá que cree que es falso y le da las herramientas para averiguarlo con certeza (contactar a la viuda de Matta, Germana Matta, para un certificado oficial). Con esto el curador está compartiendo información y si después resulta que la viuda dijo que el cuadro es falso, también está ayudando a impedir una transacción de una falsificación, ya que luego que una obra es catalogada como falsa, se hace muy difícil la transacción.

La otra razón importante para mantener una buena relación con las casas de remate, y en este caso me refiero tanto a las casas de remate locales como a las internacionales, es porque los museos que tienen colecciones de cuadros antiguos, artes decorativas y en algunos casos ciencias naturales, verán piezas que tengan relevancia para la colección del museo. Aquí se puede nuevamente ocupar la relación con los coleccionistas, ya que ellos son los principales clientes de las casas de remate, y a la vez también requieren del *expertise* del curador. Si el curador hace esta parte de su trabajo, podrá conocer a futuros donantes para el museo. A través de su presencia en los remates, el curador se enterará dónde están las colecciones de arte o artes decorativas que le interesan, ya que en algún momento necesitará reunir obras para las próximas exhibiciones.

Las universidades también deben ser un aliado constante del museo. Esta es una forma de ligarse directamente al área académica y a la vez de ampliar la relación del museo con el público joven. En el caso del arte contemporáneo, los museos deben estar absolutamente al tanto de lo que sucede en las escuelas de arte y aprovechar para desarrollar relaciones con la nueva generación de artistas. Es muy importante tener relaciones con las universidades porque el museo debe estar informado de los últimos estudios académicos y teorías que puedan aportarle conocimientos nuevos. Los museos deben mantener una relación muy fluida con las universidades, e incluso en el mejor de los casos debieran tener profesionales que también trabajen en docencia, y así mantenerse vigentes en su área. En adición, los museos deben tener un buen programa de pasantía, para conocer las futuras generaciones que serán sus próximas fuentes.

En el caso de abrir las puertas del museo a un grupo joven, quisiera expresar directamente sobre mi experiencia en el Museo de la Moda, una entidad que la gente mira con cierto resguardo porque lo consideran elitista, pero en el momento en que el Departamento de Curatoría junto con Extensión y Difusión del Museo de la Moda, empezamos a visitar a las universidades y hablar con los directores de carrera (en nuestro caso diseño textil y vestuario), se abrió la muralla que nos separaba, y dentro de poco tiempo recibimos grandes grupos de estudiantes extremadamente entusiastas, y es irónico porque son estudiantes de moda, pero por las razones ya mencionadas, ellos no habían visitado el museo, y eso es a pesar de la extensa publicidad que tuvimos en la prensa. Fue nuestro acercamiento, al ir a valorar sus carreras, lo que hizo que ellos nos visitaran.

Los museos deben establecer redes con todos los grupos ya mencionados en una forma positiva y especialmente con las empresas. Es decir, las empresas educan a sus trabajadores (universidades), muchas veces tienen coleccionistas dentro de su directorio y algunas tienen colecciones corporativas que se las compraron a algún *dealer*. Si las relaciones se establecen bien, las empresas pueden ser el motor financiero detrás de muchos museos. Las empresas en Chile están cada día más presentes y desean desarrollar un vínculo cultural para que el público las perciba en otra faceta: la del benefactor social. Esto es algo que ciertas entidades empresariales en Chile han logrado a niveles muy importantes. Pero la realidad es que hay muchas empresas en Chile, y muy pocas que han decidido dar auspicios para el arte y la cultura. O más bien, muy pocos museos han desarrollado estos lazos y no han solicitado los fondos. Para estas empresas es favorable donar no solo por imagen, sino también por los beneficios tributarios que ofrece la Ley de Donaciones Culturales, N° 18.985, de 1990, más conocida como Ley Valdés.⁷ Dado que nuestro gobierno no tiene altos presupuestos para la cultura comparado con los países desarrollados y dada la importancia que tiene la cultura y la identidad nacional en un país en desarrollo como es Chile, la inversión en la industria cultural debería ser de suma importancia para la empresa privada. Porque demuestra a la sociedad que esta puede ser una entidad que no sólo busca el lucro financiero, sino que también puede ser benefactora, y esto crea una imagen corporativa positiva, que tiene un valor enorme para la misma empresa. De esta forma, al comprar el producto de una empresa, habrá un plus con ese producto, y esto es la cultura. Una empresa que tiene una fuerte presencia en la cultura es Minera Escondida (operada por BHP Billiton); ellos han auspiciado al Museo Chileno de Arte Precolombino en diversas exposiciones.

Este tipo de relación a largo plazo sólo se puede desarrollar con un gran esfuerzo de parte del personal del museo, ya que las empresas no van a ir al museo a ofrecer su financiamiento sin que se las persiga. En otras palabras, es responsabilidad del museo el hacer los contactos iniciales con las entidades.

Todas estas relaciones se establecen a través del importante trabajo de relaciones públicas y marketing a nivel institucional e individual. A nivel individual en el sentido de que el trabajo de un director o un curador de un museo se desarrolla integralmente, sea cuando es invitado a comer o cuando está de vacaciones; es decir, un museo debe capacitar a su personal para que pueda hacer este tipo de trabajo de relaciones públicas. Al implicar un trabajo sin horarios, los empleadores del museo deben estar abiertos a que la persona

mantenga ciertos aspectos de su vida personal, y esto en general se establece con una política más flexible de horarios.

Una parte importante del trabajo de un buen director y curador no son sólo sus conocimientos de arte, historia y cultura, sino también sus capacidades de relacionarse con gente para el futuro del museo; tanto para conseguir fondos, crear lazos académicos y empresariales como para préstamos para exhibiciones y donaciones.

Todos ganarán con estas relaciones. Las universidades, los empresarios, el coleccionista y el galerista adquieren reconocimiento y sus colecciones y sus imágenes se valorarán mejor a través de su relación con el museo. El museo también gana, ya que gracias a estas relaciones tendrá muchos beneficios para el público; por ejemplo, exhibiciones de alta calidad, mejores condiciones de conservación para la colección y para los espacios de exhibición, entre otros.

Al establecer estas relaciones entre el museo y las distintas entidades, se potencian entre sí y se produce una sinergia que hace que todos terminen recibiendo un beneficio positivo, y así la cultura se hace cada vez más accesible, engrandeciendo a nuestros países.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Comité de Adquisiciones del Consejo de Jóvenes Coleccionistas.
2. Entrevista telefónica y por correo electrónico durante noviembre de 2007 a Daisy Nam, a cargo de vcc y vcc Acquisitions Committee, Guggenheim Museum, de Nueva York.
3. *Zidane* fue comprado con fondos contruibuidos por el Comité de Adquisiciones de Jóvenes Coleccionistas: Jacqueline Sackler, Geoffrey Fontaigne, Younghee Kim-Wait, Kipton Cronkite, Celeste Hughey, y Dawne Marie Grannum, y con fondos adicionales contruibuidos por Adidas.
4. Para ver más información sobre la colección Annenberg, visite: http://www.metmuseum.org/special/Annenberg_01/annenberg_images.htm
5. Para más información sobre la colección de Edith and Bernard Lewin, sírvase consultar: <http://www.lacma.org/press/releases/riverajul2002pr.htm>
6. Un óleo de Rufino Tamayo puede llegar fácilmente entre los 100.000 a 600.000 dólares, dependiendo del tema, año, tamaño y condición.
7. Para más información sobre la Ley de Donaciones Culturales, remítase a http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/ley_donaciones.htm

BERNARDITA MANDIOLA es Titulada en historia del arte de la Universidad de Los Angeles, California, y posee un certificado en tasación y evaluación de obras de arte y antigüedades de New York University. Tiene cerca de veinte años trabajando en el mundo del arte, en entidades como el J. Paul Getty Museum, en Los Angeles, en Aperture Foundation, Sotheby's, y Christie's, en Nueva York, para abrir posteriormente su propia empresa en el 2002, Mandiola Arts, que opera en Santiago y Nueva York. LLC., dedicándose a asesorar a clientes latinoamericanos en sus inversiones en el mercado del arte, los cuales tienen un presupuesto anual para adquisiciones de arte sobre los 500.000 dólares. Ha vivido más de treinta años en Estados Unidos y a partir de 2005 se radica en Santiago de Chile. Durante el 2006-2007 ejerció como jefa de curaduría, registro y centro de documentación en el Museo de la Moda, en Santiago de Chile.

BERNARDITA MANDIOLA *Bachelor's degree in Art History from the University of California, Los Angeles (UCLA) and a certificate in Fine Art and Antique Appraisal Studies Certificate from New York University. She has nearly twenty years experience in the art world, having worked at such entities as the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, Aperture Foundation, Sotheby's, and Christie's in New York, to later open her own company in 2002, Mandiola Arts, LLC., that operates in Santiago and NY, advising clients in Latin America in their art market investments, most of these clients have an annual acquisitions budget of over US\$500,000. She has lived for over 30 years in the United States and resides in Santiago, Chile since 2005. During 2006-2007 she practiced as chief of curatoría, record and documentation center in the Museo de la Moda, in Santiago, Chile.*

TIEMPO DE DECISIÓN URBANA, ENTRE LO VIRTUAL Y LO REAL: GUADALAJARA 2011

[URBAN DECISION TIME - VIRTUAL VERSUS REALITY: GUADALAJARA 2011]

resumen _ Guadalajara se enfrenta en los próximos tres años a un importante reto: aprovechar su condición de sede para los Juegos Panamericanos –con el entusiasmo y derrame de recursos que un evento de esta naturaleza conlleva–, para llevar a cabo una serie de acciones urbanas urgentes y tener como resultado una mejor ciudad para sus habitantes. La posibilidad de pasar de los proyectos a través de los medios de comunicación a los proyectos reales se convierte en un asunto de credibilidad. La relación que para el logro de estos planes se puede establecer con ciudades en situaciones equivalentes, compartiendo experiencias, esfuerzos y capacidades, puede instalar una adecuada coyuntura en el uso de la relación tiempo y espacio.

palabras claves _ espacio público | mediatización | cooperación | tiempo y espacio

abstract _ For the next three years the City of Guadalajara has an important challenge to meet: to rise to the occasion of its being chosen as the venue for the Pan-American Games, enthusiastically committing and showcasing appropriate resources an event of this magnitude demands, while also carrying out a series of urgent urban projects resulting in an improved city for its residents. Transitioning from discussing and promoting through the media to the realization of a concrete project is a matter of credibility. The relationship established between Guadalajara and other cities which have had similar experiences in achieving these objectives, along with the sharing of these experiences and the effort and capabilities needed may contribute to the adequate use of time and space.

keywords _ urban space | dissemination | cooperation | time and space

INTRODUCCIÓN _ Hacer espacio público se ha constituido como el gran reto para las ciudades que en un “descuido” a finales del siglo XX, se dejaron conquistar por el embrujo despiadado de un neoliberalismo urbano, que en términos de ciudad tiene que ver con la manera en que los operadores financieros rigen las decisiones inmobiliarias al margen de los proyectos de ciudad. Alain Touraine refiere esto a la pérdida del control por parte del Estado y menciona cómo ha avanzado la desintegración de las ciudades, incluso afirmando que “la historia moderna es la historia de la decadencia de las ciudades”,¹ lo cual es asociado a efectivas propuestas publicitarias que venden “el vivir en la ciudad fuera de la ciudad” (es decir, en lugares que no son los que estratégicamente la urbe propone), pareciendo muy plausible la idea de que “la ciudad se construye a imagen y semejanza del capital que se adueña del territorio”.²

CONTEXTO _ Guadalajara es una de esas ciudades que actualmente ejemplifican este tipo de condiciones. Ser referente de las tradiciones mexicanas y de algunos de los más conocidos productos exportables de la “mexicanidad”, contar con una historia que se remonta a 466 años y una población que supera los cuatro millones de habitantes, son parte de una serie de particularidades históricas de la segunda ciudad de México. Una herencia que la sitúa en el concierto turístico internacional, mucho más a partir de estas referencias “folclóricas” que de su condición actual de post-metrópolis, término utilizado por el geógrafo E. Soja, al estudiar grandes conglomeraciones urbanas y plantear que ante la globalización, estas ciudades se caracterizan por las condiciones complejas que ellas mismas han creado.³

¿PROYECTOS PARA LOS MEDIOS? _ Para ubicar este salto entre una ciudad de tradiciones y una post-metrópolis, es importante señalar que Guadalajara ha dejado pendiente su desarrollo urbano planificado en los últimos 30 años, que su crecimiento

ha sido tratando de defenderse de un desarrollo inmobiliario depredador y donde sus más representativos actos y posibles referentes urbanos de los últimos 10 años, han sido proyectos mediatizados con un bajo nivel de concreción, de los que cito como ejemplos:

- JVC, proyecto desarrollado por un inversionista privado, con la participación de arquitectos miembros del *star system*, dado a conocer a través de los medios de comunicación en 1998 y del que sólo hay excavaciones de lo que será un estadio –que no formaba parte del proyecto publicitado por los medios–, de lo demás no hay nada.⁴
- Arcos del Milenio, una escultura de gran escala que prometía ser un nuevo hito urbano metropolitano. Esta pieza de cinco arcos como referencia a la entrada al nuevo milenio, se inauguraría en el 2000, pero ocho años después no alcanza aún la meta.⁵

Y así como estos referentes podemos hablar también del Museo Guggenheim, del Centro Cultural, del Tren Ligero, del teleférico, tren de alta velocidad México-Guadalajara y de muchos otros proyectos, que fortalecen un principio especulativo que parece ser el principal insumo de desarrollo de una “ciudad de comerciantes”, donde se dice lo que se quiere hacer a través de los medios de comunicación, pero no necesariamente se hace.

LA CIUDAD Y LOS JUEGOS PANAMERICANOS _ En medio de estas visiones generalmente contrarias, la estrategia de “lo circunstancial”, de ir construyendo la ciudad –sin hacerlo–, se viene a sumar a este enredado escenario.

La nueva circunstancia para Guadalajara es que será sede de los Juegos Panamericanos del 2011. Un evento importante para cualquier ciudad latinoamericana en términos de convocatoria y



Vista Satelital Ciudad de Guadalajara. Fotos: Gentileza Alfredo Hidalgo

audiencia –el segundo de su tipo a nivel mundial después de los Juegos Olímpicos–, puede ser la oportunidad que muchas urbes esperan para acelerar su desarrollo, su infraestructura y sus espacios públicos, todo bajo la idea de un proyecto que mejore la ciudad.

La idea planteada por las autoridades de que en los próximos cuatro años deben hacer lo que no han hecho en quince, tiene que ver con la esperanza en que la presión logre lo que la necesidad no ha hecho. Guallart si bien menciona que la condición no es la ideal, dice que es posible “porque las ciudades demuestran que en ocasiones sí saben operar según la velocidad del mundo contemporáneo, cuando las circunstancias lo requieren”.⁶

Tratar de lograr a “imagen y semejanza” de lo ocurrido en Barcelona, en 1992, un cambio significativo en la ciudad, pone de manifiesto un ánimo institucional y empresarial que permite imaginar lo que significaría esta oportunidad para que tal como la urbe española recuperó su frente marino y estableció un parte aguas en el tratamiento del espacio público, Guadalajara recupere frente a sus ciudadanos temas olvidados como los siguientes: reconstruir su centro histórico, mirar al norte (la majestuosa barranca de Huentitán), actuar en el oriente (un gran territorio con la mayor cantidad de parques y espacios deportivos, pero también con los mayores índices de delincuencia y pobreza), romper franjas históricas de separación y segregación (la Calzada Independencia), así como hacer del espacio público un centro de acción y de atención, recuperando ideas como las de esfera y opinión pública, con las implicaciones que estos términos tienen en la condición que otorgan al ciudadano para opinar y expresarse frente a las posibilidades que generan los medios.⁷

Sin embargo, en Guadalajara la “mediatización” de los proyectos ha cambiado la ecuación en la

que el tiempo y el espacio determinan la arquitectura y el estado de lo urbano, haciendo del espacio real uno virtual y operando sin *deadline* en una situación en que la arquitectura no sucede. La ciudad está entonces más a expensas de una decisión apresurada que de una visión de futuro, la cual coincide con la siguiente afirmación de Rafael Moneo: “Me parece que las ciudades debieran aspirar a construirse de un modo más reposado, más reflexionado y no buscando lo mediático”.⁸

Hoy al ser sede para los Juegos Panamericanos la condición es diferente, el espacio es real y el tiempo sí tiene límites; sin embargo, esta situación no elimina la participación del proceso mediatizador. La inexperiencia de actuar en escenarios reales viene a ser el gran reto; tal vez no sea la condición ideal, pero es una que sugiere acciones y surgirán reacciones.

Tenemos que involucrar estas condiciones para resolver cómo presentarnos ante una ciudad que no materializa o que por tratar de hacerlo en espacios de tiempo reducido, lo hace sin nitidez. Por ejemplo, durante mucho tiempo no se ha hecho ningún proyecto o intervención significativa en su centro. Ahora uno de los proyectos troncales de la ciudad de cara a los juegos tiene que ver con la Villa Panamericana. La edificación de un complejo para albergar a más de ocho mil atletas, es una de las demandas a la sede. La posibilidad de hacer de este proyecto un buen pretexto para intervenir en el centro es real, pero hay poco espacio –en términos de libertad e inclusión– para actuar, cuando realmente hay mucho espacio de acción, en términos territoriales y de necesidades. Sin embargo, aún es posible si tomamos como referencia algunos ejemplos externos, donde el tiempo no ha sido un impedimento para lograr intervenciones urbanas significativas. Cito como ejemplos los proyectos urbanos integrales en Medellín, Colombia,⁹ y el Barrio Universitario en Santiago de Chile.¹⁰

ALFREDO HIDALGO RASMUSSEN Es Arquitecto por la Universidad de Guadalajara (1992), actualmente cursa un doctorado en territorio, desarrollo y cooperación por la Universidad de Oviedo. Dirige la oficina de Arquitectura S2 y el Centro de Infotectura y Tecnología Aplicada (CITA). Es profesor titular en el Iteeso y ha sido profesor invitado y conferencista en distintas universidades de México, así como en Nueva York, Santiago y Milán. Sus obras han sido reconocidas en las bienales de México y han aparecido en numerosas publicaciones. Es consultor en temas de ciudad para el gobierno de Guadalajara.

ALFREDO HIDALGO RASMUSSEN Architect, Guadalajara University (1992), currently pursuing a Doctorate Degree in Land, Development and Cooperation at Oviedo University – Director, Office of Architecture S2 – Director, Infotectura Center and Applied Technologies (CITA) – Professor, Iteeso. Guest Professor and Lecturer at various Universities in Mexico, New York, Santiago (Chile) and Milan. Mr. Hidalgo's works have been exhibited in renowned Biennals throughout Mexico and have been featured in numerous publications. He also serves as consultant for city issues in Guadalajara City Government.

EVENTOS Y REALIDADES En Guadalajara se probará si efectos como la festivalización o la tematización, que han sido conceptos efectivos a la hora de hablar del desarrollo de ciudades contemporáneas, puede operar bajo las condiciones locales. Una particularidad es que los medios ya han participado en el papel de evidenciar distancia entre la promesa y el hecho. Lo importante es el “efecto”, el que resulta ser una manifestación del tiempo y el espacio. Aquí el efecto mediático mitiga o media entre el estado de “hacer” (futuro) y el “estar haciendo” (presente), o bien, entre el estado de realidad y el de especulación.

Cuando se habla de proyecto de ciudad, una cosa es la imagen mediática de lo que se quiere lograr –vía imágenes, medios y especulación– y otra cosa es concretamente lo que se llega a lograr, y con qué estado de fidelidad se logra. Ambas, la imagen y lo real, ocurren en tiempos y espacios determinados, sólo que en el caso de los espacios, estos pueden ser virtuales o reales: “Sabemos que a este lado del primer mundo, en esta sociedad de principios del siglo XXI que ha venido en llamarse Sociedad de la Información y del Conocimiento, importa más la percepción que se genera de la realidad, que la realidad misma”.¹¹

En una operación con tiempo límite y falta de práctica, indudablemente se trata de un juego contra reloj, donde la víctima inmediata será la arquitectura y la permanente, la ciudad y sus ciudadanos. Bajo estas condiciones es poco probable alcanzar la resolución y nitidez necesarias, por lo cual dependerán nuevamente de los medios para disminuir la falta de consistencia en las soluciones. Los medios son el nuevo interlocutor entre el espacio real y el espacio especulativo. Guadalajara es una ciudad que por desgracia coquetea habitualmente con lo virtual –hablando de la construcción de la ciudad– y usa los medios como proceso de legitimación. Al Gore dice que “los



Ciudad de Guadalajara. Fotos: Alfredo Hidalgo

medios son la apariencia del consenso”.¹² En Guadalajara los medios son el interlocutor del nuevo tiempo-espacio. El encuentro ciudadano de cara a los Panamericanos se da en la esfera mediática. Esto ya está ocurriendo.

¿Cómo operar ante esta situación con las cinco realidades a partir de los hechos urbanos comentados? Esos hechos para Guadalajara son:

1. Un desarrollo inmobiliario que opera con bandera propia.
2. Una política de Estado que no ha logrado planificar y controlar el crecimiento de la ciudad en base a las necesidades sociales consensuadas.
3. Una mediatización de proyectos que ha sido un efectivo sistema para dar a conocer, para desear y aun especular, pero no para hacer.
4. Una inteligencia académica profesional posible para conjugar propuestas significativas.
5. Una circunstancia estimuladora de los Juegos Panamericanos en pocos años.

COMPROMISOS Para tratar de generar alternativas y propuestas ante la situación actual de la ciudad, tenemos que considerar que la intención de aprovechar el evento no tiene solo que ver con la posibilidad de recuperar el tiempo perdido, en términos de desarrollo de la ciudad y particularmente su aplicación en el espacio público. También es la posibilidad y necesidad contemporánea de posesionar a Guadalajara dentro del círculo de ciudades que en el esquema de redes e información pueda ser alternativa adecuada como destino. Ciudades amables, seguras y accesibles se convierten en la oferta deseada de aquellas conglomeraciones que no quieren perder a sus ciudadanos que emigran en busca de mejores oportunidades,

ni quedar fuera del circuito de una inmigración temporal o aun definitiva de buen nivel, que permita mejoras en los estándares de calidad de vida.

El reto para las generaciones que nos tocará estar en este proceso es ver cómo aprovechamos el “tiempo” y logramos un mejor “espacio”. En esta época, la comunicación y la información nos permiten reducir distancias y tiempos, y compartir trabajo e ideas. Bajo esta idea y con el principio de la cooperación para el desarrollo¹³ como oportunidad y corresponsabilidad que deben afrontar las ciudades, las propuestas urbanas que se puedan generar sobre Guadalajara trabajadas desde experiencias tan distantes como Santiago en Chile u otras, es una estrategia ineludible. Hoy no solo se llevan a cabo en Guadalajara eventos, que como el foro de arquitectura COM:PLOT,¹⁴ traen expertos –de ciudades como Medellín, Santiago, Berlín, Tokio, Nueva York, entre otras– a dialogar e intercambiar ideas en torno al proceso local con la experiencia global, sino también se generan redes de colaboración como la que se establece con la Universidad Diego Portales, a fin de ir sumando estas visiones de ciudad al caso particular de Guadalajara. Pues como dice Castells, “la importancia relativa de la relación ciudad-región parece disminuir con respecto a la importancia de las relaciones que interconectan varias ciudades de diferentes regiones y países... Las nuevas actividades se concentran en polos específicos y ello implica el incremento de disparidades entre los polos urbanos y sus respectivos entornos”.¹⁵

Para quienes confiamos en un futuro mejor para Guadalajara, tener la opción de “arreglarse” para los Juegos Panamericanos es una verdadera oferta, que no debería terminar implorando solucio-

nes mágicas de último momento al más puro estilo del cuento de Charles Perrault “La Cenicienta”, por no tener una ciudad lista, ni adecuada, ni a tiempo.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. A. Touraine, “La transformación de las metrópolis”, *La Factoría* N° 6, junio-septiembre de 1998. Recuperado el 10 de enero del 2008 de <http://www.lafactoriaweb.com/articulos/touraine6.htm>
2. A. Carrasco y J. Roque, “La ciudad, su espacio y sus políticas”, *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, 1° de agosto de 2005. Recuperado el 10 de marzo del 2008 de http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-101.htm#_edn2
3. E. Soja, “Postmetrópolis. Critical studies of cities and regions”, *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, Vol. VIII, N° 431, 28 de febrero de 2003. Recuperado el 30 de agosto de 2007 de <http://www.ub.es/geocrit/b3w-431.htm>.
4. Ver www.centrojvc.com Recuperado el 25 de marzo del 2008.
5. Ver http://es.wikipedia.org/wiki/Arcos_del_milenio. Recuperado el 25 de marzo del 2008.
6. V. Guallart, “La velocidad del urbanismo”, *El País*, 28 de agosto de 2007.
7. R. Moneo, Entrevista de Macarena García. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 16 de marzo de 2008.
8. J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Editorial Gustavo Gili, México, 2006.
9. Ver http://www.medellin.gov.co/alcaldia/jsp/modulos/l_gestion/puinooriental.jsp. Recuperado el 20 de marzo del 2008.
10. Universidad Diego Portales. Facultad de Arquitectura Arte y Diseño, BUS Barrio Universitario Santiago. *Revista 180*, N°15, agosto, 2005.
11. F. Badia, “Empecemos a reconstruir el Forum Barcelona 2004”, *La Factoría*, N° 24, junio-septiembre de 2004. Recuperado el 20 de marzo del 2008 de www.lafactoriaweb.com/articulos/badia24.htm
12. A. Gore, *El ataque contra la razón*, Ed. Debate, noviembre de 2007.
13. A. Hidalgo, F. Rodríguez, A. Jiménez, P. Gómez, *Sobre el tema de la cooperación con base en los principios del artículos 1 y 2 de la Carta de las Naciones Unidas. Cooperación al Desarrollo y Bienestar Social. Universidad de Guadalajara, Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación*, Elkasia Ediciones, Oviedo, 2004.
14. Ver www.infotectura.org
15. M. Castells, “El surgimiento de la sociedad de redes”. Recuperado el 10 de noviembre del 2007 de <http://www.hipersociologia.org.ar/catedra/material/Castellscap6.html>



Foto superior: Ciudad de Guadalajara (Alfredo Hidalgo) | Foto centro izq.: Ciudad de Guadalajara (Alfredo Hidalgo) | Foto centro der.: Mercado General (Ricardo Abuauad) | Foto inferior izq.: Catedral Guadalajara (Ricardo Abuauad) | Foto inferior der.: Vista general Guadalajara (Ricardo Abuauad).

DEL CIELO A LA TIERRA, UN NUEVO ESPACIO PARA LA MARCA CORPORATIVA

[FROM THE SKY TO THE EARTH, A NEW SPACE FOR THE CORPORATE BRAND]

resumen_ Imaginar que la Iglesia Católica es una estudiada estructura de comunicación similar a las conocidas corporaciones multinacionales no es un sacrilegio, sobre todo si ha demostrado a través de la historia lo visionario de su estructura, lo actual de su metodología y lo flexible de su estrategia. Tanto es así, que no es difícil encontrar en los libros especializados de marcas, visión del marketing, estudios de mercados, así como en el discurso de sus ejecutivos, un paralelo en el empleo de los significantes de términos y conceptos. Donde encontramos expresiones como fidelidad, misión, imagen, comulgar, seguidores, amenazas, utilizados no en el sentido “católico”, sino en el recién mencionado.

Es interesante observar la similitud del lenguaje y metodologías usadas por la Iglesia y las estrategias de las transnacionales, para lograr el objetivo de evangelizar a esta sociedad global, predicándole que en el consumo de sus productos está la salvación de su identidad.

palabras claves_ iglesia | marca | globalización | imagen

Perseguidos por la experiencia terrible del viernes de Marlboro, las multinacionales se han subido al tren con un fervor que solo se puede calificar de religioso. El mundo de las empresas no habría de inclinarse nunca más para orar ante el altar del mercado de los artículos de consumo. En adelante, sólo veneraría las imágenes mediáticas.

Naomi Klein

Es interesante observar que en la formación de la Iglesia Católica, fueron usados elementos que están relacionados con las estrategias que las empresas emplean habitualmente en la actualidad. Por ejemplo, la utilización de un isotipo o marca por todos reconocible, con una excelente pregnancia y que evoca el sentido de la unión de su corporación. Hablamos de la cruz, que puede ser usada en dos condiciones: con Cristo incorporado o sin él, pero en ambos casos simbolizando lo mismo, el sacrificio de Jesús en la cruz. “Y mediante la cruz reconciliar con Dios a ambos en un solo cuerpo, matando en ella las enemistades”.¹

El signo de la cruz es la envidia de las marcas modernas, ya que tiene varias virtudes, como la de ser abstracta (sin Cristo) o figurativa (con Cristo), no posee exigencias técnicas en su ejecución, puede ser realizada con cualquier instrumento, dibujada por un niño o dibujada en el aire, y va a ser reconocible en el gesto. En ella están la mayoría de los contenidos binarios, como el arriba y abajo, horizontal y vertical, el cielo y la tierra, etcétera. Es razonable pensar en que el uso de la cruz, en su origen, no tenía la intención de difusión de la Iglesia. Lo más probable es que tuviera la voluntad de diferenciar los creyentes de los que no lo eran. Fue el zurdo Carlomagno (768-814), rey de los francos y emperador de los romanos, el primero que utilizó la cruz con un fin corporativo. Esto sucedió, como cuenta la historia, con la aparición de un ángel en un sueño que le dijo: *In hoc signo vincit* (“con este signo vencerás”), mostrándole la cruz. Él la incorpora en sus escudos, yelmos, espadas, en la vestimenta de su ejército y se lanza corporativamente a la guerra, ganándola.

Existe otro isotipo cristiano, el pez, que presenta una complejidad mayor respecto a su ejecución que la cruz, pero que claramente no es el que reconoce mayoritariamente su comunidad como la

marca que los representa. Hoy no se conoce una empresa que no tenga un isotipo, el cual intenta reflejar lo que ella es o aspira a ser, y que además se conserve en la memoria colectiva, que tenga pregnancia.

Otro término del léxico religioso que se transfiere es la palabra “misión”. Todas las empresas la tienen declarada o tácitamente, pero la tienen. “Nike”, anunciaba Phil Knight a finales de la década de 1980, “es ‘una empresa deportiva’; su misión no consiste en vender zapatillas, sino en ‘mejorar la vida de la gente y su estado físico’ y en ‘mantener viva la magia del deporte’”.²

En cada uno de los locales McDonald's en el mundo, se encuentra grabada su misión en una placa metálica a la vista del público, que sus empleados entienden, comparten e intentan día a día cumplir; en el caso de la Iglesia Católica, su misión es la salvación del hombre en la tierra. El cómo realizar esta labor se encuentra en los 10 mandamientos escritos sobre piedra, según la Biblia. Desde el nacimiento de la Iglesia a la fecha estos dos elementos –la cruz y la Biblia– están presentes e inmutables en su estructura.

Un punto interesante en la Iglesia Católica es que desde su origen, estaba y está el evangelizar al mundo: “1:28 Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra”.³

Si leemos este objetivo con los ojos de la modernidad, podríamos mirar esta institución con la pretensión de una multinacional, ser un proyecto global. La palabra de Dios tiene que escucharse, conocerse en toda la tierra. Podemos decir que en la actualidad esta es la misión de

abstract_ It is not sacrilege to imagine that the Roman Catholic Church has a planned communications framework not unlike well-known multinationals, especially considering that throughout history it has demonstrated a visionary framework, an up-to-date methodology, and a flexible strategy. Such is the case that it is easy to find specialized books about brands, marketing vision statements, and market studies, as well as a business discourse that parallels the use of terminology and concepts. These include expressions such as faithfulness, mission, image, communion, followers, threats, used not in a “Catholic” sense but in the business contexts already mentioned.

It is interesting to note the similarity between the language and methodologies used by the Church and the strategies employed by multinationals in order to evangelize this global society, preaching that consumption of certain products will save its identity.

keywords_ church | brand | globalization | image

un gran número de empresas, o por lo menos su máxima aspiración.

Mientras las empresas descubrían que el éxito estaba en su marca y no en su producto, la Iglesia Católica lo tenía absolutamente claro desde hacía muchísimos años. Si nos preguntamos qué es lo que producen en forma tangible, la verdad es que nada y a esto aspiran hoy las multinacionales. Veamos qué se dice de esta estrategia empresarial ahora, después de dos mil años de práctica. “Los teóricos de la gestión de empresas elucubrarón a mediados de la década de 1980: que las empresas de éxito deben producir ante todo marcas y no productos.

“Hasta entonces, aunque el mundo empresarial entendía la importancia que tiene dar lustre a las marcas, la principal preocupación de todos los empresarios serios era fabricar artículos. Esta idea era el Evangelio de la Era Industrial”.⁴

Es interesante prestar atención al término Evangelio utilizado en la cita.

Tal como sucede en otras disciplinas, vemos que gran parte de las nuevas propuestas son en realidad vistas o conocidas desde hace algunos miles de años. Este breve análisis naturalmente no pretende ser peyorativo ni descalificador con la Iglesia Católica; muy por el contrario, solo quiere mostrar que lo que por ella fue gestado, propuesto en sus inicios, como estrategia de comunicación, lo seguimos usando hoy con los mismos nombres o rebautizado apuntando a algo similar.

Está claro que cuando las transnacionales usan términos ligados a la Iglesia les calza como un guante a su objetivo de evangelizar a sus fieles sobre las virtudes de sus marcas. El uso reiterado de estos términos ligados al léxico católico no me parece casual; menos aún si visualizamos a la Iglesia como una compañía exitosa, que es el ideal de cualquier teórico de identidad de marcas en la actualidad. Es sabido que su patrimonio no está en el mundo de las cosas, sino en el mundo de lo intangible, la vida eterna representada en definitiva en su marca, la cruz.

Otra interesante relación que podemos hacer entre las transnacionales y las iglesias es el pa-

pel que juegan en el paisaje urbano. Las iglesias fueron primero protagonistas de las plazas fundacionales de los pueblos y ciudades, sobre todo sudamericanos, siendo el edificio más alto de su entorno. En la cúspide de su torre encontrábamos el campanario, que nos indicaba auditivamente su presencia, y coronando este campanario estaba el isotipo de la Iglesia, la cruz, vigilando, protegiendo y recordando a los habitantes que Dios está entre ellos. Esto llegó a su máximo esplendor con las catedrales góticas, que demoraban siglos en levantarse (la Sagrada Familia del arquitecto catalán Antoni Gaudí aún está en construcción) y que mientras más altas, más cerca de Dios se está, pero también el radio de visión que abarcaba, su “protección”, era mayor.

La imagen de marca por parte de la Iglesia Católica es contundente, es difícil visualizar un lugar donde no esté presente, explícitamente o no. En nuestro país es suficiente citar la costumbre popular del uso de las “animitas”, en nuestras calles, para dar cuenta de este uso del espacio público, ¿y por qué no hacerlo? “Si las marcas no son productos, sino ideas, actitudes, valores y experiencias”.⁵

Ahora cuando las iglesias empezaron a desaparecer visualmente por la proliferación de edificios en altura, se buscaron lugares que en las ciudades tuvieran protagonismo, relevancia visual gracias a su ubicación geográfica y que permitieran seguir con su presencia de marca, protección. De esta manera aparece el Cristo (en cruz) de Río de Janeiro o la última construcción de este tipo en nuestro país, la polémica Cruz del Tercer Milenio, de la ciudad de Coquimbo.

Las transnacionales han detectado oportunamente, adelantándose a muchas otras instituciones y gobiernos, las ventajas y oportunidades que le ofrece el fluido mundo actual para acrecentar la distancia entre el capital y el trabajo, concepto por muchos siglos unidos y que a mediados del siglo pasado resultó ser un lastre del cual tenían que deshacerse las industrias. Ahora con otros conceptos de identidad y de trabajo, otros conceptos del yo y de fronteras, las transnacionales han visto en el uso del lenguaje evangelizador la llave para vendernos en la tierra nuestro propio cielo.



Foto: José Antonio de Pablo

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. La Biblia. La epístola del apóstol San Pablo a los efesios.
2. Donald Kantz, *Just do it: The Nike Spirit in the corporate world*. Holbrook: Adams Media Corporation, 1994. Citado por Naomi Klein, en *NO-LOGO, el poder de las marcas*. p. 25.
3. La Biblia. Nuevo Testamento. Capítulo 1.
4. Naomi Klein, *NO-LOGO. El poder de las marcas*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 31.
5. *Ibid*, p. 58.

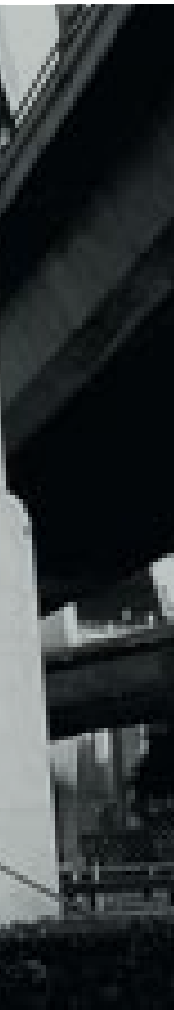
JUAN PALAZUELOS. Profesor titular de las asignaturas taller de introducción al diseño I y II (plan común). Diseñador industrial, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Premio al mejor egresado de su promoción. Ex director de las carreras diseño de muebles e industrial en Instituto Profesional Duoc uc. Crea el laboratorio de Maquetas y Prototipos con el apoyo de la empresa EMASA. Obtiene el primer lugar en Concurso Masisa con los alumnos de diseño de muebles. Primer director del Centro de Desarrollo de la FAAD. Responsable de los actuales programas de estudios de las carreras de diseño gráfico e industrial de la UDP. Ha escrito artículos en el ámbito del diseño en las revistas *180* y *Diseño ETC*. Actualmente es secretario académico de la Escuela de Diseño UDP.

JUAN PALAZUELOS. Full professor of the following courses: Introduction to Design Workshop I and II (common plan). Industrial designer, Pontifical Catholic University of Valparaíso. Prize for the top graduate. Former Director of Furniture and Industrial Design Programs at the Duoc-uc Professional Institute. Founder of the laboratory of models and prototypes, sponsored by the EMASA company. Earned grand prize in the Masisa Competition with Furniture Design students. First Director of the Development Center of the FAAD. In charge of the current students programs of degree in Graphic and Industrial Design at UDP. He has written articles on design in the *180* and *Diseño ETC* journal. He is currently the Academic Secretary of the UDP School of Design.

ESPACIO URBANO Y TIEMPO

LA TRAZA DE LA EX-AU3: HISTORIA DE UNA HERIDA ABIERTA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

[URBAN SPACE AND TIME. THE FORMER PLAN OF EX-AU3: HISTORY OF AN OPEN WOUND IN THE CITY OF BUENOS AIRES]



resumen_ En los años 1970, el intendente de la ciudad de Buenos Aires durante la dictadura militar impulsó un plan de autopistas que cortó sin anestesia el tejido edificado de la Capital Federal. La AU3 iba a atravesar la ciudad de norte a sur, se avanzó en la expropiación de un millar de inmuebles a lo largo de su traza, pero no se construyó. A partir de la recuperación del gobierno democrático y con el proyecto abandonado, los inmuebles expropiados comenzaron a ser objeto de ocupaciones. Recién en 1997, con la aprobación de la Constitución para la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (autónoma en virtud de la reforma de la Constitución Nacional de 1995), se instala el problema de la traza ex AU3 como tema de agenda de la ciudad. Como resultado de un proceso de participación y consenso, en 1999 se sanciona la Ley 324, cuyo fin es dar resolución a este problema ya histórico.

La historia de la traza ex AU3 y su problemática permite entender cómo “irrumpen” las políticas en los territorios dejando su impronta, su huella; la que permanece aun después de que pueda haber cambiado el modelo social, económico, espacial, que dio lugar a esas políticas.

En este caso esa huella es una herida, una fractura abierta en una ciudad, Buenos Aires, por una política territorial específica en un tiempo histórico concreto. Esa herida, después de casi 30 años y con todo un proceso puesto en marcha, aún no se ha podido restaurar.

A lo largo de todo este periodo las miradas sobre ella han sido diversas, acorde a los tiempos políticos, a los modelos de desarrollo que han prevalecido y, consecuentemente, las acciones o no acciones sobre esta franja urbana han dejado su impronta, generando nuevas apropiaciones y construyendo nuevas identidades.

palabras claves_ políticas territoriales | territorio | fractura urbana | hábitat popular

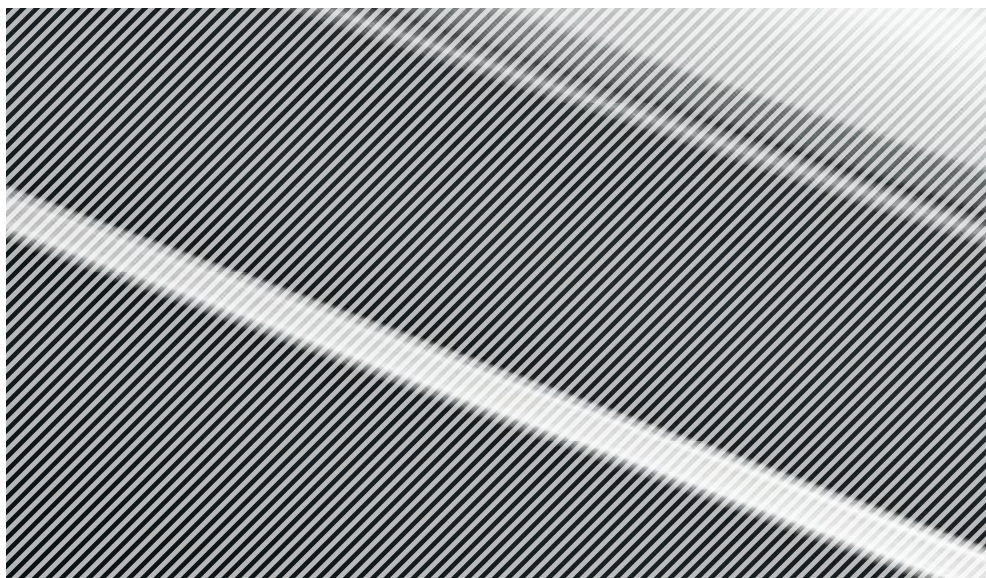
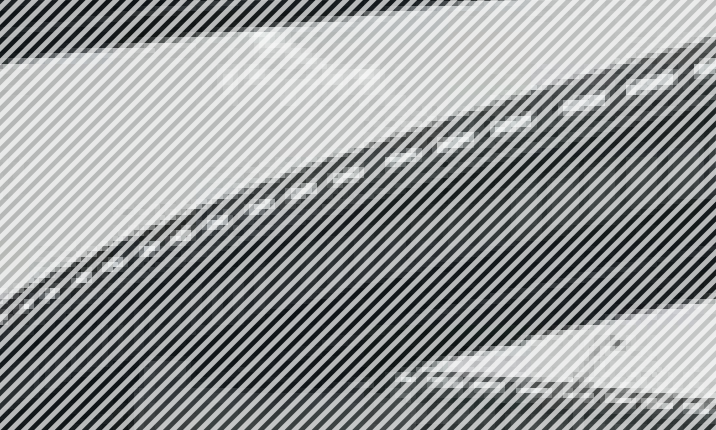
abstract_ During the 1970's and at the time of the military dictatorship, the mayor of the City of Buenos Aires initiated a plan for a highway that tore apart without consideration the closely knitted communities of the Federal Capital of Buenos Aires. The AU3 would run north to south through the city. Much advancement was made in seizing thousands of real estate properties throughout the area covered by the plan, but without any work being completed. With the return of the democratic government and with former projects long abandoned, expropriated real estate began to be unofficially occupied. Not until 1997, with the approval of the Constitution of the City of Buenos Aires (autonomous by virtue of the reformed National Constitution of 1995), did the AU3 plan as a city agenda item become a problem. In 1999, much deliberation and consensus resulted in an amendment to statute 324, which purpose was to resolve this now historical problem.

The history of the design of the former AU3 along with its attendant problems sheds light on our understanding of how governmental policy decisions leave a mark which can exist long after social, economic, and spatial location changes have replaced original policy decisions.

In this case the mark is in the way of a wound, an open fracture in a city – Buenos Aires, resulting from specific territorial policies in real historical time. Thirty years later, this wound, even with its recovery plan, has not yet been able to heal.

Throughout this long period, perspectives have been quite diverse, depending on the political climate, the prevailing development models, and activity and non-activity, leaving a legacy of new appropriations and building new identities.

keywords_ territorial policies | territory | urban fracture | popular habitat

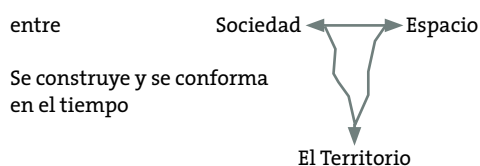


INTRODUCCIÓN El espacio, como dimensión de la totalidad en cada periodo histórico, adquiere una forma específica de acuerdo a las interacciones de los sistemas económico, ecológico y social. En cada momento histórico una sociedad concreta establece un cierto modelo de utilización de los recursos –lo que implica cierta racionalidad económica y política– y un cierto modelo de ocupación del espacio; es decir, una forma de apropiación del mismo.¹

Sin embargo, no puede decirse que existe una total transformación de una forma de organización del espacio en otra que le sucede. Estas formas no son excluyentes en el espacio ni en el tiempo, sus rasgos fundamentales no desaparecen; permanecen, se superponen, se entremezclan.

Así se va construyendo y conformando en cada momento histórico concreto el territorio. El territorio, espacio natural culturalmente apropiado y valorizado –simbólica y/o instrumentalmente– por los grupos humanos. El espacio, con una relación de anterioridad respecto al territorio, es un “campo de posibles”;² el territorio, como resultado de su apropiación y valorización mediante la representación y el trabajo es una construcción, inscrita en el campo del poder por las relaciones que pone en juego.

A partir de las relaciones



El concepto de territorio permite trascender las escalas –“viajar” entre lo global, lo nacional, lo local– e integrarlas comprensivamente. Territorio es un

país, un continente, una región, pero también un pueblo, una ciudad, el barrio, la calle. No obstante, podríamos distinguir dos tipos de territorios: los de la globalización que constituyen los más vastos, como los de los Estados-nación, los grupos regionales de países, el mundo; y los territorios próximos –la aldea, el pueblo, el barrio, el terruño, la ciudad– que conforman territorios identitarios en tanto dan cuenta de una identidad vívida, reflejo de la vida cotidiana, de los modos de vida del hoy, pero que contienen también la memoria, el patrimonio, las proyecciones.³

El tiempo de la ciudad no es el tiempo de la arquitectura: el tiempo de la ciudad es calibrado sobre el ritmo lento de la historia.

En ese ritmo lento, la política pública –en tanto “acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con alguna cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores”–⁴ juega un papel de gran impacto en el proceso de conformación de ese territorio, la ciudad. Esta intervención siempre supone cierta direccionalidad, una determinada orientación que será coherente con el modelo político, económico y social hegemónico en cada tiempo histórico, pero que afectará el futuro y dejará su impronta en la estructuración de la ciudad.

La historia de la traza ex AU₃ y su problemática permite entender cómo “irrumper” las políticas en los territorios, dejando su impronta, su huella; la que permanece aun después de que pueda haber cambiado el modelo social, económico, espacial que dio lugar a esas políticas.

En este caso esa huella es una herida, una fractura abierta en una ciudad, Buenos Aires, por una política territorial específica –el Plan de Autopistas del gobierno militar– en el marco general de los

estratos que provocó en toda la sociedad argentina el terrorismo de Estado.

Esa herida, después de casi 30 años y con todo un proceso puesto en marcha a partir de la recuperación de la democracia, aún no se ha podido restaurar. A lo largo de todo este tiempo las miradas sobre ella han sido diversas, acorde a los tiempos políticos, a los modelos de desarrollo que han prevalecido y, consecuentemente, las acciones o no acciones sobre esta franja urbana han dejado su impronta, generando nuevas apropiaciones y construyendo nuevas identidades.

LA HISTORIA: LOS MOMENTOS Y SUS POLÍTICAS

1977 | GOBIERNO MILITAR, PLAN DE AUTOPISTAS DE BUENOS AIRES En la política urbanística y territorial de la dictadura en la ciudad de Buenos Aires se pueden destacar tres dispositivos:

- El diseño de nuevas normas de ordenamiento del territorio, con la implementación en 1977 de un nuevo Código de Planeamiento para la Ciudad, absolutamente funcional a los intereses de la especulación inmobiliaria, y que hoy –aun con sucesivas modificaciones que no han revertido su concepción original– sigue vigente.
- El plan de erradicación de villas de emergencia, que redujo de manera violenta la población villera de la ciudad de 226.885 personas en 1976 (año del golpe de Estado) a 40.533 en 1981, y expulsó a la mayor parte de los erradicados a zonas marginales, sin condiciones ambientales mínimas de habitabilidad del conurbano bonaerense.
- El plan de construcción de autopistas, que preveía ocho autopistas elevadas que atravesarían la ciudad en todas las direcciones, apuntaba al uso progresivo del automóvil particular por sobre los sistemas del transporte público y favorecía el proceso de suburbanización de sectores de altos ingresos y revalorizaba el suelo urbano en determinadas áreas.

Estas medidas en conjunto provocaron el reordenamiento territorial en cuanto al uso y valorización del suelo urbano y la redistribución espacial de la población, con desplazamientos a peores condiciones de hábitat de los sectores populares. Implicaban un fuerte control social para imponer con toda la fuerza y la consiguiente violencia, el nuevo modelo de acumulación que el gobierno militar venía a instaurar. Más allá de los negocios vinculados a las faraónicas obras públicas y al renovado mercado inmobiliario, el objetivo del disciplinamiento social vino de la mano del control de la ciudad y del territorio. En ese sentido la ex AU3 es una muestra del modelo de ciudad excluyente y expulsiva que intentó implantar la dictadura.

La traza de la ex Autopista 3 recorría la ciudad de Buenos Aires de noroeste a sudeste, desde la avenida General Paz, en el barrio de Saavedra, hasta Puente Alsina en Pompeya, atravesando los barrios Belgrano, Villa Urquiza, Coghlan (de clase media y media alta), Chacarita, Villa Ortúzar, Colegiales, Palermo, Almagro, Villa Crespo, Balvanera (mayoritariamente sectores medios), Parque Patricios y Nueva Pompeya (barrios más populares al sur de la ciudad). Durante 1977, se expropió y desalojó una franja importante de inmuebles, terrenos y edificios enteros.

Las expropiaciones afectaron principalmente las zonas residenciales de sectores medios y medios altos en la zona norte señalada, lo que provocó una primera fractura física del tejido urbano (Sector 6 y Sector 5 en plano).

Luego del Mundial de Fútbol de 1978, y por problemas de distinto orden –políticos, económicos–, el gobierno discontinúa el Plan de Autopistas, habiendo concretado hasta el momento la construcción de dos de ellas: la AU Perito Moreno y la AU 25 de Mayo.

Como resultado del empeoramiento de las condiciones de vida de la mayor parte de la población, el deterioro del empleo e ingresos, los desalojos producidos, se estrechan también las posibilidades de acceso habitacional, creando así las condiciones para la generación de nuevas formas de hábitat popular, como la ocupación de inmuebles y los asentamientos de tierras.

1983 | RECUPERACIÓN DE LA DEMOCRACIA_ A partir de la recuperación del gobierno democrático y con el proyecto de la AU3 abandonado, los inmuebles expropiados de la traza comienzan a ser objeto de ocupaciones.

Casi mil familias ocuparon tierras y viviendas de la traza, en general de alto costo, pero en condiciones de absoluta precariedad y hacinamiento.

La mayor concentración de los inmuebles ocupados se registró en el tramo norte ya señalado, originando una mayor fragmentación de este territorio y configurando áreas de convivencia de zonas residenciales de medio y alto valor con zonas en deterioro progresivo, con precariedad habitacional y pobreza extrema de la mayoría de las familias ocupantes. El deterioro que resulta de esta precariedad recae también sobre el espacio público, afecta las condiciones de vida de todos los vecinos y retrasa el desarrollo de los barrios que atraviesa.

Los pobladores comienzan a organizarse y en los años 1986-1987 cuentan ya con una instancia de organización como intermediaria entre el gobierno y las familias.

La estrategia de intervención del municipio en esta etapa fue la firma de convenios que permitían a los ocupantes permanecer por un año pagando un canon. Estos convenios se fueron prorrogando en el transcurso de la década.

LOS '90 | EL MODELO NEOLIBERAL El modelo neoliberal de los '90 somete la dinámica urbana a la lógica del mercado especulativo de tierras y en definitiva profundiza el modelo anterior produciendo mayor fragmentación y exclusión con los fenómenos de gentrificación, los barrios cerrados, etcétera.

En este periodo el proceso de ocupación de la traza se expande, avanzando sobre los terrenos y lotes disponibles con viviendas precarias. Esta situación fue generando la reacción de los sectores medios y medios altos que si bien no habían manifestado mayor oposición al proceso anterior, no quieren la proliferación de villas en su barrio. Es en esta etapa que los vecinos (“frentistas” de la traza) empiezan también a darse algún grado de organización y a presionar sobre el gobierno municipal para que se dé solución al problema.

Las 15 cuadras del tramo norte de la traza correspondiente al denominado Sector 6 –las únicas que habían sido totalmente expropiadas y demolidas– son transformadas en la Avenida Parque, una avenida con un ancho bulevar y carriles de dos vías a ambos lados que penetra el ejido capitalino atravesando la avenida General Paz para concluir a los 1.500 metros en una vía urbana secundaria, lo que genera aún más conflictos de tránsito y rupturas en esa zona de ingreso a la ciudad.

En este periodo cierra un primer ciclo de este extenso y dinámico proceso de definición de la traza ex AU3 como “problema” de la ciudad. Un segundo momento se relaciona con el proceso de discusión de la Constitución de la Ciudad y hasta el año 2000 en que se sanciona la Ley 324 destinada a resolverlo.

1997 | BUENOS AIRES CIUDAD AUTÓNOMA - CONSTITUCIÓN DE LA CIUDAD. LA VIVIENDA COMO DERECHO. LEYES EN CONSONANCIA_ En virtud de la reforma de la Constitución Nacional de 1995 que otorga autonomía a la ciudad de Buenos Aires, en 1997 se aprueba la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; una Constitución moderna, progresista, explícita en el reconocimiento de los derechos ciudadanos y que en materia de hábitat consigna en su artículo 31: “La ciudad reconoce el derecho a una vivienda digna y a un hábitat adecuado”.

Se inicia un nuevo ciclo institucional y se abre una estructura de oportunidad política para la organización de la traza. Se instala el problema de la traza ex AU3 como tema de agenda de la ciudad de Buenos Aires con el compromiso de las diferentes bancadas legislativas, del gobierno de la ciudad y de los propios pobladores y vecinos en definir el problema y generar propuestas de intervención pública para solucionarlo.

En este marco político institucional, como resultado de este proceso y luego de instancias legales, organizativas e institucionales intermedias, en 1999 se sanciona la Ley 324, cuyo fin es dar solución al problema histórico de la traza.

La ley delinea el Programa de Recuperación de la traza de la ex AU3 y crea una unidad ejecutora integrada por distintos organismos para su implementación. Con una concepción integral de abordaje del problema, los objetivos del programa son garantizar viviendas definitivas a los beneficia-

rios, reconstruir el tejido social y urbano, y recuperar el patrimonio de los inmuebles que comprenden la ex AU3, a través de tres componentes:

- Un Plan de Desarrollo y Recuperación Urbana para valorizar el espacio público y la calidad barrial, por el que establecía un plazo de 180 días al Poder Ejecutivo para elaborar y presentar para su aprobación un Plan de Refuncionalización y Rezonificación Urbana de las 15 manzanas totalmente expropiadas del denominado Sector 5 de la traza, verdadera fractura urbana y social en la zona norte de la ciudad.
- También define instancias de audiencias públicas y consultas previas con el objetivo de lograr un proyecto consensuado entre los diversos sectores y actores involucrados.
- Un plan de soluciones habitacionales para garantizar la reinserción urbana y acompañar el desarrollo social de las familias que habitan en la traza, las que censadas se constituyen en beneficiarias del programa.

Contempla cuatro alternativas diferenciadas de solución habitacional, entre las que las familias beneficiarias deben optar: una línea de créditos sociales para comprar inmuebles fuera de la traza; la posibilidad de comprar el inmueble que habían ocupado (también con créditos a 25 ó 30 años), la construcción de vivienda nueva, ya sea llave en mano construida por el Estado o por el sistema de autogestión; y la autoconstrucción para familias de extrema pobreza, con cesión gratuita de terrenos y subsidio de materiales.

Un plan de recuperación patrimonial para movilizar los recursos que representan las propiedades públicas y así garantizar la viabilidad de todo el programa.

La Ley 324 se aprueba en 1999 y se promulga en el 2000. Se conforma la Unidad Ejecutora del Programa y comienzan a construirse algunos instrumentos para su ejecución. Pero la profunda crisis nacional que estalla con los acontecimientos de fines de 2001 y principios de 2002, condicionan a que el programa recién empiece a implementarse prácticamente cercano al 2003.

Un tercer momento se inicia entonces con la puesta en ejecución del Programa de Recuperación de la traza ex AU3 y se extiende hasta el presente, en que se abre un nuevo interrogante a partir del cambio de gobierno de la ciudad luego de las elecciones de fines de 2007.

2003 | IMPLEMENTACIÓN EFECTIVA DEL PROGRAMA A LA PAR DE LA CRISIS POLÍTICA EN LA CABA COMPONENTE URBANO_ El plazo de 180 días para la presentación ante la Legislatura del Proyecto de Rezonificación y Refuncionalización Urbana del Sector 5 de la traza ex AU3 nunca se cumplió.

A lo largo de todos estos años hubo diversos proyectos urbanos para el sector con grados disímiles de avance en el proceso de aprobación de acuerdo a lo establecido en la ley, pero ninguno de ellos llegó a instancias de aprobación. Es así como hoy, a siete años de promulgada la ley, aún no hay un proyecto para la recuperación urbana y social de estas 15 manzanas.

Hubo un primer proyecto del Ejecutivo que proponía una intervención de alta densidad con una tira continua de edificios de seis pisos de altura, que rompía con la trama barrial existente. Este proyecto fue rechazado y modificado en las instancias participativas y concluyó en un nuevo proyecto consensuado por los distintos actores,



Emprendimientos habitacionales manzanas ex-AU3
Fotos: Gentileza Norma Elena Taber

logrando estado legislativo con despacho de comisiones, pero la crisis política que afectó al gobierno de la ciudad a partir de la tragedia de Cromagnon, impidió que llegara a tratarse en el Recinto.

Proponía diversos dispositivos para “suturar” la fractura urbana y lograr la transversalidad del sector: completamiento de tejido, incorporando una nueva vialidad en estrecha relación con el tejido existente; tratamiento del espacio público, apoyando la transversalidad con un sector dedicado a equipamiento educativo y cultural, ritmo morfológico a partir de la repetición de distintas variantes relacionadas con las condiciones de tejido y lo que consideraba “oportunidades propias del sector”, concepto por el que se propone englobamiento de terrenos y tipologías en torre en algunas esquinas paradigmáticas, lo que también se traduce en densidades relativamente altas.

Hubo otros proyectos presentados en la Legislatura porteña, tales como una propuesta de parque lineal que atravesaba el conjunto de las manzanas afectadas en su tercio central, completado con parcelas destinadas a uso residencial, equipamiento educativo de escala comunal y reservas urbanas para actividades al aire libre de escuelas de la zona. O una propuesta de destinar integralmente estas tierras para la creación de un espacio verde de escala zonal.

Las diversas propuestas sobre estas valiosas tierras de la ciudad de Buenos Aires expresan una posición respecto a qué destino, qué usos y cómo deben ser usados estos terrenos, que constituyen el área vacante más importante en la zona norte por su extensión, son de muy alto valor inmobiliario y patrimonio de todos los habitantes de la ciudad; todo lo cual los convierte en una oportunidad urbana por excelencia. ¿Cómo se aprovechará esta oportunidad para liberar al mercado especulativo ocho hectáreas para emprendimientos en torres-country para sectores de altos ingresos como es tendencia hoy en la ciudad, para mejorar e incrementar espacio público urbano, para construir vivienda y hábitat popular, para proponer alternativas que armonicen los diversos intereses y potencialidades en una ciudad diversa y heterogénea? Esta interrogante aún no tiene respuesta y por lo tanto las diversas posibilidades están abiertas.

COMPONENTE HABITACIONAL_ En estos años el componente habitacional es el que alcanzó mayor grado de

implementación. Desde noviembre de 2001 en que comienza a implementarse el Plan de Soluciones Habitacionales y hasta fines de 2006, mediante las cuatro alternativas previstas en la ley, de las 938 familias beneficiarias que constituían el universo inicial de destino del programa, habían obtenido su solución habitacional definitiva 219 familias y estaban en proceso de ejecución (con distintos grados de avance) aproximadamente otras 500 familias. Esto significa que cerca del 80 por ciento de las familias beneficiarias tenía abordada la solución de su vivienda definitiva y más del 60 por ciento de ellas en alternativas dentro de la traza, preservando así el arraigo y la integración social. Lamentablemente en el último año y como efecto de la crisis política en la ciudad, este componente del programa también se ha visto frenado en su implementación.

No obstante los avatares y complejidades, la Ley 324 y el Programa ex AU3 expresan un intento de construcción de un modelo de ciudad inclusiva, diversa, heterogénea, en contraposición al modelo de ciudad fragmentada y expulsiva. Esto muestra que desde la dimensión local se pueden gestionar de forma articulada políticas de integración urbana, de mejoramiento del hábitat y de vivienda; superar concepciones limitadas en el abordaje del hábitat popular y apuntar integralmente a la “construcción de ciudad”, en el sentido de construir ciudadanía.

El hecho de que varias de las alternativas de solución habitacional que se accionan preservan el arraigo de los habitantes, la integración con la comunidad y las redes sociales construidas a lo largo de los años, implica un sustento de la defensa del derecho a la ciudad para todos los habitantes.

Asimismo resulta de interés la participación activa de los diferentes actores involucrados en la problemática: los pobladores, sus organizaciones y otras organizaciones de la sociedad civil vinculadas. Particularmente el hecho de que las familias beneficiarias participen en la gestión de sus soluciones de vivienda, ya sea en forma colectiva o individual, desde la propia opción expresada por alguna de las alternativas de la ley, y también del proceso general de ejecución del programa.

Un factor crítico en la posibilidad de integración urbana lo constituye el valor del suelo. Su permanente incremento producto de la especulación inmobiliaria, lo convierte en factor determinante

en la exclusión y estratificación social del territorio. Por eso resulta interesante que desde el programa, se opere sobre esta variable fijando valor fiscal y no especulativo de mercado del terreno en el precio final de venta a las familias beneficiarias de las unidades de vivienda.

2007 | ELECCIONES LOCALES. NUEVO JEFE DE GOBIERNO EN LA CIUDAD_ Desde que la ciudad de Buenos Aires deviene autónoma y sus ciudadanos eligen por voto directo su jefe de gobierno, ha sido gobernada por sectores políticos englobados en lo que suele llamarse “progresismo”.

NORMA ELENA TABER_ Especialista en planificación regional y urbana, de la Universidad Politécnica de Szczecin, Polonia. Arquitecta, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Juan (Argentina). Fue directora del Área Técnica de la Unidad Ejecutora del Programa de Recuperación de la traza de la ex AU3, Ministerio de Obras Públicas, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla tareas docentes e investigación en el área de urbanismo, en las universidades de Buenos Aires y San Juan, además de consultorías externas.

NORMA ELENA TABER_ Architect Specialist, Regional and Urban Planning, studied at Polytechnic University (Szczecin, Poland), School of Architecture (National University, San Juan, Argentina). Technical Director (formerly), AU3 Recovery Program Plan Implementing Unit (Ministry of Public Works, Buenos Aires (Argentina) City Management. Presently acting Professor and Researcher of Town Planning, Universities of Buenos Aires and San Juan -freelance consultant.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. D. Foguelman y A. Brailovsky, “Ambiente y fases de desarrollo en Argentina”, en revista económica IADE, N° 37, 1979, Buenos Aires, Argentina.
2. G. Giménez, “Territorio, cultura e identidades. La región cultural”, citado por L. M. Cuervo en *Globalización y territorio*, Serie Gestión Pública N° 56, Cepal, julio de 2006, Santiago de Chile.
3. Es posible establecer paralelos entre estos conceptos de “territorios de la globalización” y “territorios identitarios” (también de G. Giménez en el artículo citado) con los conceptos de “espacio de los flujos” y “espacio de los lugares” de Manuel Castells en su ya clásico libro *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano regional*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
4. O’Donell y Oszlak (1984).

resumen_ A través de un análisis filosófico de los conceptos tiempo y espacio, el autor los relaciona con la cultura urbana contemporánea y con las ciudades actuales, con sus traumas más temidos –inseguridad– y sus problemas de falta de lugares que permitan la convivencia ciudadana. El espacio civil público, entendido como el lugar por excelencia para convivir con los otros y consigo mismo, debería ser la gran preocupación de diseñadores urbanos y políticos de la mayoría de las ciudades en Latinoamérica.

palabras claves_ espacio público | cultura urbana | espacio participativo | segregación

abstract_ Through a philosophical analysis of the concepts of time and [living] space, the author relates these ideas to contemporaneous urban culture and modern existing cities, with their major concern for security and the problem of lack of space allowing for coexistence. Public spaces, understood as places to live coexisting with others, should be of great concern to urban designers and politicians in most Latin American cities.

keywords_ public space | urban culture | participative space | segregation

Hoy todo parece indicar que no hay espacio para el tiempo, ni tiempo para el espacio. La noción contemporánea de lo instantáneo parece haber fusionado el tiempo y el espacio en experiencias vivenciales, momentos incuantificables en distancia y en duración; la experiencia como valor relativo, ausente de dimensiones métricas e inducida por simultáneos registros sensoriales. “La instantaneidad traduce una satisfacción en el acto, inmediata”;¹ que por su intensidad se corre el riesgo de una saturación sensitiva y de la posible desaparición en el acto del interés.

Es evidente que esto puede ocurrir por el abuso indiscriminado de mecanismos sobreestimulantes o sobrediseñados. Equipamientos públicos que aniquilan la reinterpretación por estar sobrecargados de semántica o sintaxis, llegando a ser tan efectivos en una experiencia de choque que anulan una posterior etapa de reflexión y meditación, pasos necesarios para el verdadero goce espiritual profundo que da cabida a lo aspiracional. Un dispositivo diseñado para provocar fuertes experiencias físicas, acelerando los procesos naturales, puede alcanzar a divertir solo en un instante, inhibiendo el verdadero sentido de la recreación, que debe ser prolongada por un estado de autoinducción. De la misma forma que un espacio vacío residual, ausente de significado y diseño, acaba por evitar su aprovechamiento como lugar de acontecimiento.

Tanto el espacio público colectivo como su amobla-

miento deben apartarse por medio de la abstracción de un código figurativo reconocible, para que el condicionamiento utilitario pueda posicionarse dentro de una red de posibilidades en vez de paralizar el usuario en un trabajo o acción en particular. Los rastros de un estudio ergonómico conductivista preliminar deben desaparecer para permitirle al usuario borrar lo que el mismo ha actuado o creado, según las exigencias del momento inmediato. Este usuario se expande entonces en medio de la dislocación sin la necesidad de desarrollar vínculos duraderos con nada, incluyendo sus propias recreaciones. Este desarraigo da paso a la indiferencia por la programación a largo plazo o la duración eterna. “Esta indiferencia a la larga duración transforma la inmortalidad de idea en experiencia”,² convirtiéndola en objeto de consumo inmediato: la intensidad con que se vive ese instante transforma ese momento en una experiencia de gran recordación, siempre vivida. El abanico ilimitado de las posibles sensaciones ocupa el espacio vacío que las aspiraciones de duración infinita dejaron. La inexistente resistencia del espacio y la desmaterialización de los objetos hacen que cada acontecimiento parezca desmesuradamente espacioso, aun dada su fugacidad.

Esta inmensa variedad de posibilidades despoja al tiempo de su poder de seducción; además, lo duradero que parece perder atractivo, es visto como desventaja. Esta condición es la que explica lo inoperantes en que se han convertido las plazas



Foto: Felipe Uribe

Today, everything seems to point to the fact that there is no space for time or time for space. The notion of 'instant' appears to have fused time and space in life experiences –incalculable moments in distance and duration with experience being relative– devoid of metric dimensions and induced by simultaneous sensory registries. "Instantaneous translates into immediate satisfaction"¹; due to intensity a person runs the risk of sensory overload and possible lost of interest.

It is evident that this can take place due to the wanton abuse of over-stimulating and excessively designed mechanisms. Public equipment, which inhibits re-interpretation by its being overly charged with meaning or synthesis, tends to be quite effective in creating a jolting experience which ceases to allow time for reflection and meditation - necessary for true spiritual joy leading to aspirations. A device designed to provoke strong physical experiences, accelerating natural processes, may provide instant gratification, thus inhibiting a real sense of recreation which must be prolonged by self inducement. Similarly an empty residual space, absent of significance and design, ends up with its use as the event.

Collective public space with its furnishings must be separated by means of the abstraction of a recognizable figurative code, so that a practical conditioning factor may position itself in a network of possibilities instead of hindering the user in a particular job or activity. Traces of a preliminary er-

gonomic study must disappear to allow the user to erase whatever he has created or accomplished according to the immediate requirement. The user is able to continue despite disruption without a need to develop long lasting connections with anything, including his own recreations. This rootlessness gives way to long term programming or everlasting duration. "This long lasting indifference transforms an idea's immortality in experience"², and makes it an object of instant consumption: the intensity with which that instant is experienced transforms that moment into a vivid experience, forever remembered. The unlimited ranges of possible sensations occupy the empty space that infinitely lasting aspirations left behind. The non-existent space resistance and dematerialization of objects make each event seem excessively spacious, considering its transitory nature.

The great variety of possibilities becomes a drawback, stripping time of its lasting seductive power and appeal. This condition reveals the ineffectiveness of Squares and Parks of the Colonial and Republican periods, as well as in the building of participative civil space. The dearth of interactive devices and a clear line of rigid pathways with surrounding vegetation inhibit interaction and discourage visiting due to sterile implications. The square and park are thought of as places to be seen. Its design is based on the 'noun' not in the 'verb' – human activity; they are designed completely geometrical, based on the logic of crossing or passing

FELIPE URIBE _ Arquitecto Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Profesor del taller de proyectos de la Facultad de Arquitectura de la U. Pontificia Bolivariana y miembro del Laboratorio de Urbanismo LAUR. En 1990, fundó el Estudio Uribe de Bedout Arquitectos y desde entonces sus proyectos participaron de los seleccionados en numerosas bienales de arquitectura de América Latina. Entre los galardones que recibió, figuran el premio Granitos y Mármoles 2005, a la excelencia en el manejo de la piedra. Su obra ha sido publicada en el *Internazionale Marmi e Macchine Carrara* s.p.a. (2001) y monografía *Felipe Uribe de Bedout, Copia*, Mesa Editores (2006).

Actualmente es uno de los profesionales que más colabora con la transformación urbana que está atravesando la ciudad de Medellín. Expone un concepto de la arquitectura como herramienta de integración social. Entre sus hechos destacados, está la construcción de espacios públicos para enfrentar los factores que son generadores de violencia. El Parque de los Pies Descalzos, El Parque de los Deseos y el Jardín Botánico son obras que representan ese pensamiento.

FELIPE URIBE _ Architect, Pontifical Bolivarian University Medellín, Colombia - Lecturer at Faculty of Architecture Project Workshop at Pontifical Bolivarian University - Member of LAUR (Urbanism Lab). In 1990 he founded the firm Uribe de Bedout, Architects. Since then his projects have been included in many selected Architecture Biennial Exhibitions throughout Latin America. Awards received include: "Granite and Marble Prize" (2005), for excellence in stone handling.

His works of art have been published in the *Internazionale Marmi e Macchine Carrara* s.p.a. (2001), and monograph *Felipe Uribe de Bedout*, Mesa Publishers (2006 copy).

He is one of the professionals most contributing to the urban transformation the City of Medellín currently experiences. He expounds on the concept of architecture as a tool for social integration. Among his outstanding works we find construction of public spaces confronting factors leading to violence, with works such as Barefoot Park, Wish Park and Botanical Garden representing that thought.



Foto: Felipe Uribe

o los parques heredados de los periodos colonial y republicano, en la construcción del espacio civil participativo. La inexistencia de dispositivos de interacción y el obvio trazo de sus senderos rígidos que circundan los corrales de vegetación, promueven una no interacción; invitan a una especie de visita ligera con connotaciones de asepsia. La plaza y el parque son pensados para ser vistos, el diseño se fundamenta en lo sustantivo y no en el verbo, en la acción o el acontecimiento humano; están compuestos bajo el absoluto rigor de una geometría totalizadora, nacida de una lógica de cruzar o de atravesar, y no de permanencia. Bajo una aproximación filosófica, es indispensable estar para poder ser, pertenecer para luego trascender. Son recintos de control y vigilancia con marcadas certidumbres, espacios públicos del poder casi dictatoriales, por su extremo conducente en sus recorridos como en las aglomeraciones en eventos politizados.

El libre albedrío se asocia con la cercanía a la incertidumbre, instancia bajo la cual las personas consiguen mantener sus actos en libertad. La abstracción y la renuncia a tipologías reconocibles, tanto en el diseño del mobiliario como en los recintos caracterizados, permiten la dominación del usuario por la utilización y el comportamiento de cierta forma impredecible. La posibilidad facilitadora de estos instrumentos públicos consiguen que los usuarios con sus actos experimenten una verdadera noción de libertad creadora o recreadora; la imaginación y la velocidad de actuación les posibilita moverse a su antojo con una falta de compromiso y una efusividad, que les facilita aparecer y desaparecer en cualquier momento. Si a las personas se les permite que se muevan y actúen más rápido, se tornan ellas en dominantes y no el espacio público. Por su capacidad de recreación y su velocidad de adaptación, los niños son sin duda los actores principales de esta transformación contemporánea del espacio civil, lúdico y educador; ellos son quienes parecen vivir más cómodos en esta época fluida de cambios constantes, de información global y mundos virtuales.

“Los hombres se parecen más a su época que a sus padres”.³

Se puede afirmar que hasta ahora, la memoria del pasado y la confianza en el futuro han sido las fundaciones sobre las que se asentaban los dilemas morales entre lo transitorio y lo duradero, entre la mortalidad humana y la inmortalidad de sus logros. El debate entre la trascendencia de sus actos de responsabilidad y la preferencia por vivir plenamente el momento o el instante visto desde la óptica contemporánea.

Podríamos entonces optar por entender el pasado como tiempo consumido, el futuro como tiempo a la espera de ser consumido o gastado, y el presente como vivir el momento como la noción más clara del espacio o lugar donde solo es posible consumir tiempo. Para poder gastar el tiempo hay que tener espacios libres, lugares donde se pueda evitar la redundancia de la interacción. Recintos abiertos y colectivos que difieran del espacio público contemporáneo y que se inscriban claramente en cuatro categorías: lugares mancomunados, transitorios, autistas y espacios residuales. En ellos se manifiesta la tendencia de alejarse del desequilibrador impacto de la pluralidad social y urbana, son refugios de la tipificación global, de la monotonía, que contribuyen a amplificar la resistencia ante la diferencia y a intensificar el horror ante los peligros representados por la extraña fobia urbana (el síndrome del miedo a los extraños entre nosotros).

Debemos aceptar que la esencia de la civilidad es la capacidad de interactuar con extraños sin agredirlos y sin presionarlos para que renuncien a rasgos que les confiere el carácter de ajenos. Los esfuerzos por mantener a distancia al extraño, al diferente, evidencian la malsana decisión de excluir la necesidad de comunicación, negociación y compromiso mutuo dentro del espacio civil. Esta actitud acelera y acentúa la actual fragilidad y fluidez de los vínculos sociales. “La política del miedo cotidiano”⁴ permea en los ciudadanos corroyendo la cultura públi-

ca y la civilidad. El autoencierro de las instituciones gubernamentales aumenta precipitadamente el perturbador fantasma de las calles inseguras y de inmediato aleja a la gente de los lugares públicos verdaderos y les impide poner en práctica las artes de la urbanidad, tan indispensables para compartir la vida pública y alcanzar una arraigada cultura urbana (una construcción cultural que supere la vida de los equipamientos que le permiten florecer). La arquitectura es a la cultura urbana lo que el encofrado es al hormigón armado, una estructura temporal con gran capacidad de direccionamiento y formalización.

El control se ejerce por medio de la rutinización del tiempo, la neutralización de su dinamismo interno, domesticándolo por medio de muros o cercas y puertas estrechamente vigiladas para proteger el lugar de posibles intrusos. La noción del extraño se eleva a la de mito urbano. Resulta incomprensible que quienes patrocinan un lugar con dichas características, no asimilen el hecho de que este autoaislamiento los priva de su propia libertad. Desde la mirada del transeúnte externo, esta extrañeza en el comportamiento se torna en sospecha de que algo esconden del escrutinio público y que ellos, externos al enclave, son a su vez considerados una amenaza. Instantáneamente se establece una relación delictiva enfermiza, que anula cualquier posibilidad de convivencia civilizada y automáticamente se pone en operación una segregación urbana, provocando la discontinuidad en la red de espacio cívico.

Esta creciente paranoia social urbana, de acechos y persecuciones, socava la credibilidad en la convivencia pacífica y acaba provocando gastos excesivos del dinero público en políticas de aseguramiento –lenguaje político– que no son más que miles de metros cuadrados en cercas, que terminan por acelerar la guetificación de la ciudad, al no permitir la continuidad física para un libre desplazamiento (que necesariamente consume espacio y tiempo) y que acaban por anular la existencia de las posibles perspectivas



Foto: Felipe Uribe

through. Under a philosophical proximity, is essential to be or to belong in order to transcend. There are surveillance areas with checkpoints with clear uncertainties, public spaces monitored with almost dictatorial power, shown by the extreme manner in which crowds are directed during public events.

Free will is closely associated with uncertainty, under which people are able to maintain their freedom of action. The abstraction and renouncing of recognizable ways of study, public furniture and fixture designs in characterized areas allow the user freedom of control and behavior in an unpredictable way. The possibilities of use of these public devices encourages users to experiment with the idea of creating or recreating freedom; imagination and speed of action allows for their whim with a lack of commitment and affection that tends to appear or disappear at any given time. If people are allowed movement and quick action, they become the dominant part - not the public space. Because of the capacity for change and speed of adaptation, children are without a doubt the main actors of this contemporaneous transformation of civil space, both recreational and educational. They seem to be the ones that live more comfortably in this time of constant change, with global information in a virtual world. "Men more closely reflect the age in which they live than their parents".³

It can be stated that up to this time, past memories and confidence in the future have been the foundations over which moral dilemmas settle, between the temporary and the lasting, between human mortality and the immortality of their achievements. The debate concerns the responsibility of one's actions versus the preference for fully living for the moment or instant, as seen from a contemporaneous point of view.

We may choose to understand the past as time spent, the future as time waiting to be used or spent, and the present as living in the moment with a clearer notion of space or place where only time can be consumed. To spend time we must have free

space - places where interaction redundancy must be avoided. Open and collective areas that expand contemporaneous public space can be clearly listed into four categories: connecting areas, transitory areas, autistic areas and residual areas. These spaces represent a tendency to move away from the negative impact of social and urban plurality, being refuges from global categories of monotony and which contribute to increased resistance to change and intensify the horror of dangers represented by the strange urban phobia (fear syndrome of strangers among us).

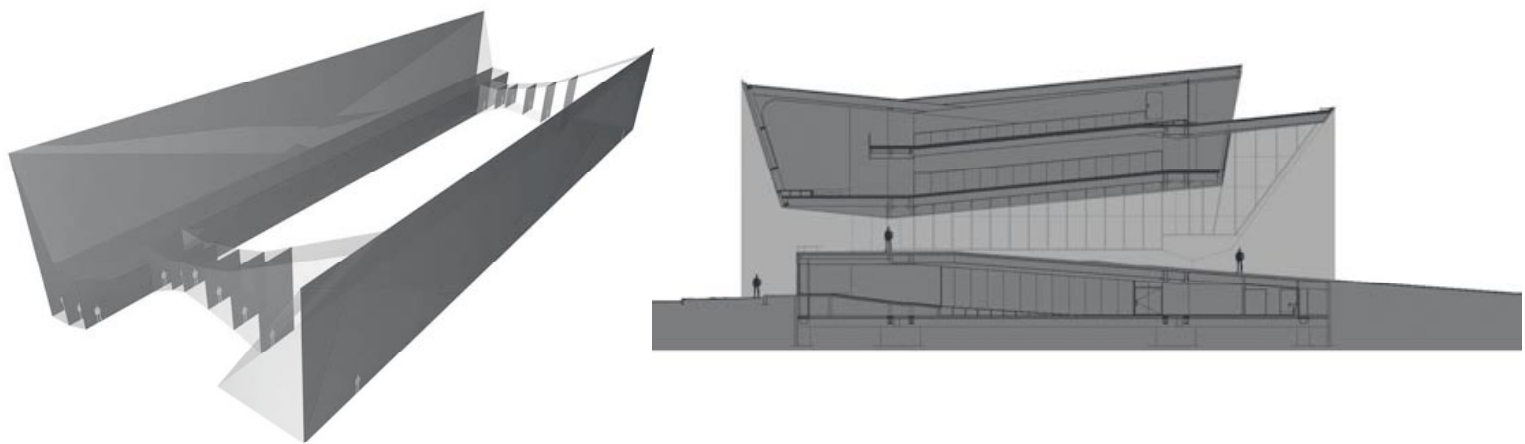
We must accept that the essence of civility is the ability to interact with strangers without hurting them or pressuring them to renounce their own characteristics as individuals. The effort made to keep strangers at a distance, as those that are different, is evidence of the unhealthy decision to reject the need for communication, negotiation and mutual commitment in civil space. This attitude intensifies and accentuates the real fragility and fluency of social links. "Daily fear policy"⁴ promotes a rotten public culture along with a lack of civility. The self-seclusion of governmental institutions rapidly increases the specter of unsafe streets, and immediately frightening people away from public places where courtesy is practiced, being much needed in sharing in public life and achieving a deep-rooted urban culture (a cultural construction superior to mere devices which allow them to thrive). Architecture is to urban culture what steel casing is to reinforced concrete, a temporary structure having great capacity for management and formal contracting.

Control is achieved through timing routines, neutralizing its internal dynamism and taming it with walls, fences and highly protected and monitored gates which protect it from possible intruders. The notion of the 'stranger' rises to an urban myth. It is difficult to understand how those sponsoring such a place do not recognize the fact that self-seclusion deprived them of their own freedom. From the point of view of an outsider or passer-by, this odd

behavior becomes a suspicion - that something is being hidden from the public and that their external enclave is at the same time considered a threat. Immediately a suspicion of criminality is established, nullifying any possibility of civil coexistence. And urban segregation so begins, causing discontinuity in the civic space network.

This increasing urban paranoia of threats and prosecutions undermines the validity of peaceful coexistence, eventually resulting in an excessive expenditure of public funds in policies of insuring (politically speaking) which are not much more than thousands of square miles of walls accelerating development of the ghetto community by not allowing physical continuity for freedom of movement (necessarily consuming space and time) and canceling any possibility of the existence of binding perspectives between urban structures as with landscape or land (instant and stable relationships which occupy space without consuming time). These binding perspectives are a factor of fundamental design when knitting urban circuits, which further increases the city's connectivity, making possible genuine interaction while preventing the appearance of islets that induce a detrimental social segregation which promotes violence as a broken channel of communication.

A common misperception is that wanderers and prowlers are associated with the fear of being chased or observed - a general feeling that permeates the social urban environment and at the same time empties collective space. What is more alarming is that vagrants or lazy people are blamed for being in places where they don't belong then disappearing, due to the fact that major contemporary cities create desirable conditions for itinerant persons to exchange information and consumer goods. For urban culture construction, strolling is an essential need and leisure time is indispensable. The concept of free time must be completely remove from the classic capitalist view, which translates in wasting time, meaning a lack of production or consumption of accumulated



Esquemas Proceso de diseño Biblioteca EPM, Medellín, Antioquía, Colombia. Imagen: Felipe Uribe

vinculantes entre estructuras urbanas, y de estas con el paisaje o el territorio (relaciones instantáneas sin desplazamiento que hacen uso del vacío sin consumir tiempo). Estas perspectivas vinculantes son un factor de diseño fundamental en el momento de tejer circuitos urbanos que facilitan la conectividad de la ciudad y posibilitan una verdadera interacción, evitando la aparición de islotes urbanos que inducen a una segregación social perjudicial que incentiva la aparición de la violencia como canal interrumpido de comunicación.

En una percepción equivocada, a los deambuladores o merodeadores se les asocia con el temor de ser perseguido u observado, sentimiento común que ha copado el ambiente social urbano y que a su vez desocupa el espacio colectivo. Lo que resulta preocupante es que ahora se inculpe a estos vagamundos u holgazanes, personajes que no pertenecen al sitio donde aparecen y desaparecen, ya que la urbe contemporánea estimula y posibilita la gente nómada como una condición deseable para el intercambio de información y bienes de consumo. Para la construcción de la cultura urbana el deambular es una condición esencial y el *leisure time* es indispensable. Este concepto de tiempo libre debe alejarse por completo de la mirada capitalista más clásica, que lo traduce en perder el tiempo, que significa dejar de producir o consumir bienes de acumulación y que está íntimamente ligado a la noción de la cadena de producción fordista, en la que la rutinización del tiempo mantenía el recinto sometido a una estricta lógica homogénea. Este es un tiempo “métrico”, un tiempo medible ajeno a lo relativo y a la experiencia sensorial.

Para vagar libremente entre los equipamientos urbanos y permitirse encuentros, reencuentros o desencuentros, con conocidos o extraños, objetivo esencial de la ciudad, se hace indispensable contar también con espacios libres escampados, lugares para una cómoda convivencia ciudadana. Estos deambulatorios vestibulares son los responsables de hacer utilitario el edificio público aun en horas que estén dentro de su horario de cierre. Deben operar como vitrinas culturales urbanas que permeen información y permitan convertir el edificio en un instrumento de comunicación efectiva permanente. Deben ser escenarios naturales para los acontecimientos públicos, ya sean espontáneos o programados dentro de agendas culturales públi-

cas. Despojan a la arquitectura de la necesidad del estilo y de representación del poder, dejan de ser escenografías codificadas para convertirse en instrumentos potentes de comportamiento humano, donde asuntos temáticos pueden ser potencializados como amalgama de cohesión social. Las oquedades o grietas profundas de estos deambulatorios vestibulares, a su vez que permiten el flujo ininterrumpido de transeúntes evitando represamientos y turbulencias, garantizan una fricción que alienta la permanencia e invitan a la curiosidad cultural. Si a estos espacios se les agrega el factor temporal de sus proyecciones sombrías o de escampamiento, dan cabida al surgimiento de recintos espectrales que operan de manera virtual, interactuando permanentemente con los transeúntes desprevenidos para la convivencia con extraños.

Alarmantemente, el conocido consejo para los niños: “No hables con extraños, se ha convertido ahora en un precepto estratégico de la conducta adulta”⁵ y en una consigna imperativa de la política. La desmedida atención que se presta a los extraños que se filtran en el vecindario y que despierta el deseo de expulsarlos, permite la aparición de la malsana necesidad de que cada entorno social o comunidad aplique estrategias racionales (muchas veces irracionales) particulares para enfrentar la genuina crisis contemporánea de la política, esa actividad humana cuyo hogar natural es precisamente el espacio público abierto de libre albedrío y cuyo objetivo principal es velar por el bienestar colectivo.

El entorno urbano más que comunitario, debe ser civil. Esto implica una ciudad que se ofrece a sus habitantes como bien colectivo y que no puede por ningún motivo ser reducido a un enunciado de propósitos de comunidades privilegiadas. Un lugar donde la gente pueda compartir como persona pública sin que se le presione a desenmascararse o a confesar sus sentimientos íntimos y preocupaciones más profundas. Para ello es crucial contar con recintos abiertos multiseccionales que garanticen variedad de proporciones y escalas humanas, donde el usuario se acerque desprevenidamente a consideraciones y acontecimientos colectivos e individuales. El espacio público civil debe ser el lugar por excelencia para convivir con los otros y consigo mismo.

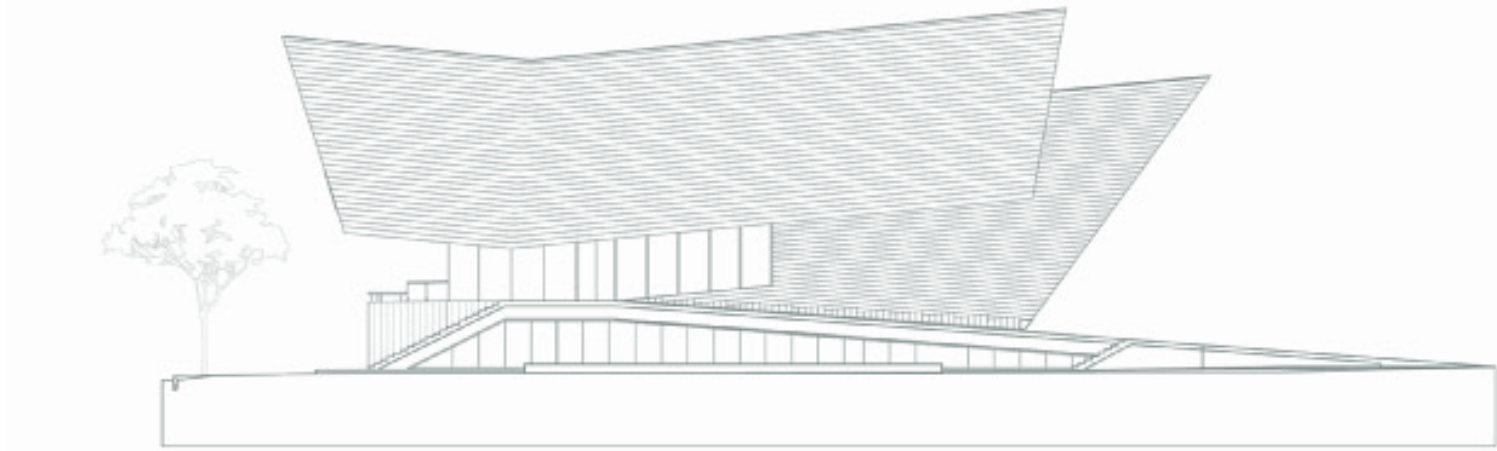
“La identidad como resultado de la ausencia de

diferencia, como noción de que todos opinamos lo mismo y que por lo tanto se hace innecesario negociar algo, es el objetivo más claro de la comunidad y su atractivo más seductor”⁶ “La trampa de esta percepción es que el sentimiento de identidad común es una falsificación de la experiencia individual”⁷, tan necesaria en la construcción de una cultura urbana perenne.

Buscar la seguridad en una identidad común, donde lo que cuenta es quién es cada uno y no lo que hace, en vez de buscarla en un pacto de intereses compartidos, se convierte aparentemente en la manera más efectiva de promover esta inseguridad inducida y publicitada. Cuando las comunidades buscan aislarse frenéticamente de la otra gente de la ciudad, los reclamos de ley y orden son más fuertes y el político se convierte en un obediente observador pasivo dispuesto a satisfacer los requerimientos paranoicos de las diferentes comunidades, abandonando la responsabilidad de gobernar buscando el bien colectivo. De esta forma los gobiernos se tornan impotentes para resolver de raíz la inseguridad y sucumben ante esta impositiva acción guetificadora exigida por los propios ciudadanos. El resultado es nefasto: cercar los espacios públicos.

Ya no se trata de un precepto de diseño de más o de menos, sino de lo indispensable para que los espacios y edificios públicos colectivos operen como verdaderos instrumentos de comportamiento humano civilizado. Los lugares desmonotizados, como lo debe ser el verdadero espacio civil y que sin duda debe estar exento de cerramiento, parecen atentar contra la obsesiva preocupación contemporánea por la pureza y su tendencia a identificar el peligro con la invasión de agentes o cuerpos extraños aparentemente descontrolados y excesivos.

Derribar cercas para permitir la pluralidad, puede convertirse en el principal precepto para la búsqueda del verdadero espacio colectivo y civil, tan necesario en la reestructuración social y urbana de la mayoría de las ciudades en Latinoamérica.



Esquemas de Corte y Elevación Sur de la Biblioteca EPM, Medellín, Antioquia, Colombia. Imagen: Felipe Uribe

goods which is closely related to the notion of the “Ford” assembly line, where routine kept the enclosure under a strict homogeneous logic. This is “metric” time, a measurable time foreign to relative and sensorial experience.

To freely wander through urban settings and with allowance for encounters, reunions and meetings with acquaintances or strangers – as is the city’s main objective, it is important to expect free and open spaces, areas for the citizen’s comfortable co-existence. These transient lobbies are responsible for making public buildings useful even after closing hours. They should operate as urban cultural showcases that dispense information and allow the building to become an effective and permanent communication tool. They must be natural stages for public events, either spontaneous or planned under public cultural agendas. They strip from architecture the need for style and representation of power; they stop being the staged scenery to become tools for human behavior, where thematic issues must be seen as amalgam of social cohesion. The holes or deep cracks of these transient lobbies, at the same time allow unimpeded pedestrian traffic, preventing repression and disorder, guaranteeing contact that encourages permanence and invite cultural curiosity. If to this space we add the temporary factor of a gloomy forecast or clear out such areas, the possibility is left for the virtual return of the urban specter, where there are no regular interactions between coexisting persons.

Alarmingly, the well known counsel for children “Do not speak to strangers” has become a strategic precept for adult behavior⁵ and imperative public policy. The excessive attention given to strangers who wonder into the neighborhood and which stimulates a desire to expel them, allows for the creation of unhealthy need for social environment or community to apply particular strategies (many times irrational) to confront the real and present public crisis: this human activity whose natural home is precisely open spaces for free and whose main objective is to monitor the collective well-being.

The urban environments even more than community concerns should be civil. This means that a city offers itself to its inhabitants as a collective good and in no way can it become a statement for those privileged in the community. A place where people may share as part of the general public without

fear of exposing their intimate feelings and profound concerns. It is imperative that we have multi-sectional open areas that guarantee a variety of proportions and fairness, where the user may be unaware to considerations and collective and individual events. Civil public areas must be by virtue of the need for a place to coexist with others.

“Identity as a result of the lack of differences, a notion that we all think alike and therefore it is not necessary to negotiate something, is the clearest community objective, and appears more tempting”⁶. “The trap of this perception is that this sense of common identity is a counterfeit individual experience”⁷, so necessary to the building of a constant culture.

The search for security is a common endeavor in which everyone counts, irrespective of his occupation; it is a common interest shared which becomes apparent in the most effective way of promoting public security. When communities seek to frantically to isolate themselves from others in the city, complaints become louder, and the politician becomes a passive and obedient observer ready to satisfy paranoid requirements of different neighborhoods, abandoning the responsibility of governing for the collective good. In this way governments become impotent in failing to solve the root problems of security and yield to the imposing ghetto action demanded by citizens. Closing public areas produces fatal results.

It is no longer a matter of a design, but is essential for public buildings and places to become real instruments for civil human behavior. Open spaces –as real public space should be, without fear of being closed– should exist as an attempt against contemporaneous obsessive concern for purity and its tendency to identify dangers through from the invasion of seemingly uncontrolled and excessive foreign agents or objects.

Therefore, pulling down fences to allow for plurality, may become the main precept in the search of real collective and civil space - so needed for the social and urban restructuring of the majority of cities in Latin America.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 127.
2. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 133
3. Guy Debord, *Comments on the society of the spectacle* (Traducción de Malcolm Imrie), Verso, Londres, 1990, pp. 13 y 16.
4. Sharon Zukin, *The culture of cities*, Blackwell, Oxford, 1995, pp. 38-39.
5. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 118.
6. Richard Senté, *The uses of disorder*, Faber & Faber, Londres, 1996, pp. 34-35.
7. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, p. 108.

Felipe Uribe

Profesor Universidad Pontificia Bolivariana
Medellín, Colombia

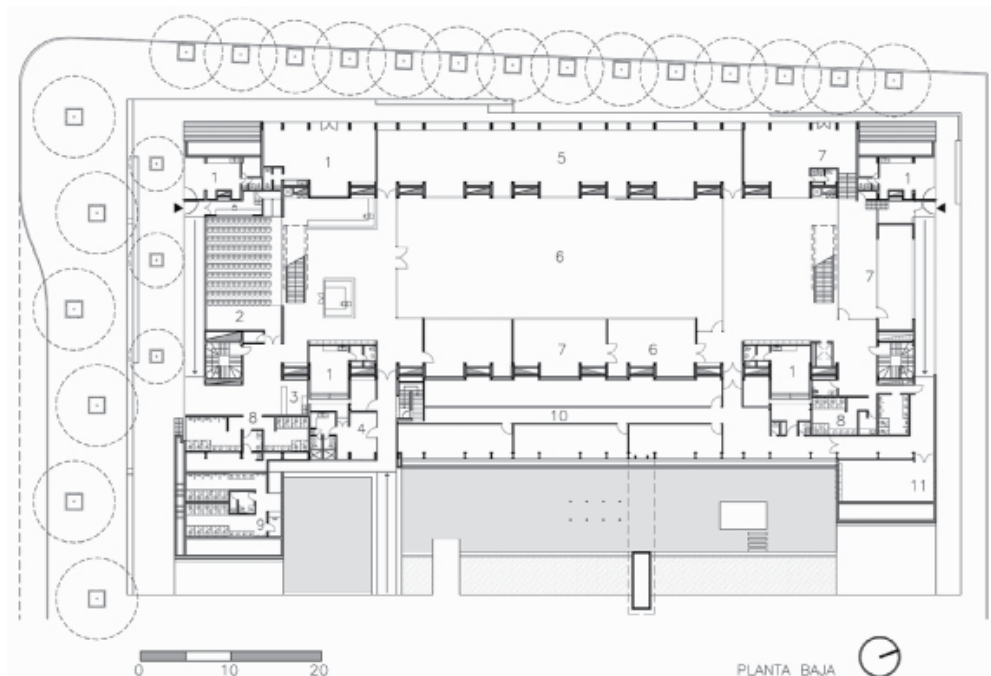
BIBLIOTECA PÚBLICA EPM

MEDELLÍN, ANTIOQUIA, COLOMBIA, 2005

[EPM PUBLIC LIBRARY, MEDELLÍN, ANTIOQUIA, COLOMBIA, 2005]



Elevación



1. Local comercial
2. Cinemateca
3. Café
4. Enfermería
5. Sala de niños
6. Sala de ciudad
7. Administración
8. Baños edificio
9. Baños plaza
10. Área técnica
11. Sala de descanso

La biblioteca EPM está ubicada en la ciudad de Medellín sobre la calle San Juan, en el sector de Guayaquil, que durante los últimos 35 años venía deteriorándose alarmantemente.

El volumen del edificio presenta oquedades en los costados norte y sur que operan como calles cubiertas que incorporan por medio de rampas la superficie del espacio público que se pliega desde la nueva Plaza de Cisneros. Esta operación permite recibir flujos peatonales desde los cuatro costados y evita que el edificio se convierta en una barrera para poder garantizar la renovación del sector del costado occidental. Por lo anterior se decidió ubicar los accesos principales en el balcón cubierto creado sobre este costado; era necesario evitar que el edificio le diera la espalda a este sector altamente deteriorado. Hacia la plaza se diseñó un espacio público más abierto, con zona verde, espejo de agua y un gran deck en madera que sirve de terraza para los locales comerciales y a su vez de escenario para eventos. Esta operación de elevar el nivel de la galería de acceso permitió que después de apenas un año de inaugurada la biblioteca, el sector presente una mejora sustancial. Esta estrategia urbana logró que las dos realidades culturales coexistieran sin entrar en conflicto, y esta decisión que parecía

contrariar la lógica de acceder desde la plaza, es la responsable del impacto positivo en su perímetro inmediato.

El proyecto aportó al ámbito público un deambulatorio vestibular de unos 1.600 metros cuadrados que protegen a los peatones del sol y de la lluvia, y asimismo proporciona un recinto ideal para el intercambio, la convivencia y la socialización del conocimiento. La función de la biblioteca se extiende al exterior, permitiendo la lectura y el estudio bajo el confort de este umbral sombrío (en Medellín la temperatura promedio es de 30 grados centígrados), complementado con seis locales comerciales, una galería de arte digital y una cinemateca. Para ampliar el área de protección del transeúnte en el perímetro del edificio, las fachadas se desplazan hacia el exterior con una inclinación aguda, logrando una proyección de sombra significativa sobre el espacio público. Esta operación, que a simple vista parece un capricho formal, es un instrumento de protección altamente efectivo que además evita la interrupción visual de las columnatas de una arcada convencional. Todos los ángulos de inclinación fueron el resultado de un estudio bioclimático y de confort ambiental. Esta decisión de cubrir el espacio público sin el empleo de marquesinas o pórticos, obligó a



Fotos: Felipe Uribe

FICHA TÉCNICA

PROYECTO: BIBLIOTECA EPM
UBICACIÓN: CALLE SAN JUAN (CENTRO ADMINISTRATIVO LA ALPUJARRA)
 MEDELLÍN, COLOMBIA
SUPERFICIE: 15.475 M
FECHA DE INAUGURACIÓN DE OBRA: 2006
MANDANTE: UNIDAD DE EDIFICIOS DE EMPRESAS PÚBLICAS DE MEDELLÍN

PROYECTISTAS: FELIPE URIBE DE DEDOUT
COLABORADORES: ARQ. GERARDO OLAVE TRIANA (COORDINADOR) ARQ. ÁLVARO CRIOLLO LÓPEZ (ENCARGADO), MANUEL VILLA LARGACHA, ANDRÉS CASTRO AMAYA, JHENY NIETO ROPERO, NÉSTOR RIASCOS

EPM public library located on San Juan St., sector of Guayaquil, City of Medellin, has been deteriorating at an alarming pace for the past 35 years.

The building has holes in the north and south sides which serve as covered streets, incorporating by means of ramps public space stemming from the new Cisneros Square. This arrangement permits pedestrian flow from all four sides of the building, preventing it from becoming a barrier to renovation of the western sector. Earlier, the decision was made locate the main accesses on the balcony side of the building; this was necessary to avoid having the rear of the building face this much deteriorated sector. Towards the Square a more open public space was designed with green areas, a water mirror, and a large wood deck which serves as a terrace for commercial establishments and a stage for events. This plan to increase gallery access was such a success that barely a year after the inauguration of the library and surrounding sector, gallery access has substantially improved. This urban strategy has resulted in the co-existing of two cultural realities without any conflict, and the decision for seemingly illogical access through the Square is responsible for the positive impact had in the immediate area.



The project contributed to the public scope of a pedestrian way of about 1600 square meters which provides protection from sun and rain as well as being an ideal place for the interchange, co-existence and socialization of knowledge. The library's function extends outside, allowing for reading and studying under the comfort of a shady canopy (in Medellin the average temperature is 30 degrees Celsius), complemented with six commercial establishments, a digital art gallery, and a film library. To extend the area for protection for the passersby at the perimeter of the building, the facades are position towards the outside at a sharp angle, providing significant shade for the public space. The idea, which at first seemed to be a whim, is a highly effective instrument for protection that also circumvents the interruption (visually speaking) of conventional arches and columns. All inclines were the result of a bio-climatic study on environmental comfort. The decision to cover the public space without the use of marquees or porches, forced the development of its interesting structural steel design, and met all expectations.

By its demanding urban location, it could not simply be a building turned inside out, avoiding



Fotos: Felipe Uribe

una exploración y a un diseño estructural en acero bastante interesante, capaz de resolver las altas exigencias de los grandes voladizos.

Por su complicada ubicación urbana no podía ser un edificio volcado a su interior, como tampoco obviar la necesidad de concentración y de intimidad exigida por una biblioteca. Se decidió entonces acristalar grandes superficies para lograr una transparencia que permitiera una relación directa entre el interior del edificio y el espacio público, servir de vitrina para una provocación cultural y de visor para una vigilancia ciudadana. También se proyecta como una lámpara urbana sobre el espacio público circundante, proveyendo suficiente iluminación para la lectura y generando asimismo una noción de seguridad. Desde todos los recintos de la biblioteca se puede percibir la ciudad y al deambular en su interior, se le rinde tributo constante al paisaje urbano y natural. La idea de diseñar la “gran caja flexible” exigida por los especialistas se descartó. Los libros no se ubican en anaqueles metálicos en medio del espacio; por el contrario, se adhieren a la estructura generando muros de libros: la biblioteca es sostenida por los libros. En el edificio, los cambios de escala y las conexiones espaciales, logrados por la riqueza de las secciones, contrastan con la racio-

nalidad de las plantas. Se establecen diferentes lugares de estancia no de paso, suficiente para garantizar que el usuario encuentre múltiples formas de habitar el espacio. De igual manera el amoblamiento genera una variedad de posiciones de lectura y estudio, que facilitan al usuario permanecer allí durante largos periodos de tiempo.

La distribución del programa se puede abstraer a modo de pirámide, con una base más pública y capacidad para muchas personas que permanecen poco tiempo. A medida que se asciende, la capacidad va disminuyendo y aumentan los niveles de concentración y el tiempo de permanencia.

La Biblioteca Temática EPM es un valioso aporte en el desarrollo de nuevas tipologías para los futuros centros integrales de comunicación, educación y cultura, apoyados principalmente en los medios de información virtual.

El mayor reto del proyecto era lograr una fusión entre el espacio íntimo del interior (lectura-estudio), sin perder nunca una relación directa con el exterior, y su importancia urbana en la ciudad. Gracias a esta determinante, para el diseño definitivo se abarcaron todas las condiciones de confort.

Conseguir resolver esta particularidad, posibilitó el estudio preciso de cada uno de los espacios, donde la característica que más se destaca es la generación de diferentes modos de aproximarse a la investigación en todos sus niveles. Como el usuario, ya sea común o especializado, encuentra distintas situaciones físicas de estudio, esta es la cualidad que más se gozó a la hora de proyectar.



Fotos: Felipe Uribe



the necessity of concentration and privacy demanded by a library. It was then decided to create large transparent areas (using windows) which highlighted a clear relationship between the interior of the building and the public space, while serving both as a cultural stimulus and viewfinder for citizen monitoring. It also serves as an urban lamp in the surrounding public area, providing sufficient illumination for reading and a sense of safety. From all enclosures of the library the city can be seen, and when walking in its interior, becomes a constant tribute to urban and natural landscaping. The idea of designing the "great flexible box" demanded by the specialist was discarded. Books are not located in metallic shelves in the middle of the space, on the contrary, book walls adhere to the structure - the library is supported by books. Within the building contrasts between spaces due to an overabundance of sections, are juxtaposed with the regularity of foliage. Different areas are established to settle into instead of merely passing through, thus guaranteeing that the user finds different ways of occupying space. In the same way the building supplies a variety of reading and studying positions that encourage the user to remain for extended periods.

The distribution of the project can be abstracted as a pyramid, with public place and capacity for many people who stay for short periods of time. As it ascends, the capacity diminishes and the level of concentration and time of stay increases.

The Thematic EPM Library is a valuable contribution to the development of new types of future centers of communication, education, and culture, primarily supported by means of virtual information.

The major challenge of the project was to obtain a fusion between the intimate space of the interior (reading-studying), without losing a direct relationship with the outside and its urban significance. Thanks to this determinant, the completed design included all conditions of comfort. Being able to solve this problem in particular demanded the precise study of each of the spaces, where the outstanding characteristics are the different ways to come closer to investigation at all levels. The user, common or specialized, finds different physical settings for study; this is the quality most enjoyed while designing the project.

| Paula Montebruno

Periodista y coordinadora de comunicaciones
American Corner/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

ENTREVISTA A MÓNICA BENGEO: REFLEXIONES SOBRE LA SITUACIÓN DEL ARTE EN CHILE

[A CONVERSATION WITH AND VARIOUS QUESTIONS FOR MÓNICA BENGEO]

resumen _Entrevista a Mónica Bengoa, artista visual de la Universidad Católica –donde es docente hace más de una década– que representó a Chile en la 52ª Bienal de Venecia. Elegida por la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC) como embajadora cultural para Chile en 2007. La conversación con Bengoa surge en torno a un café que se prolonga por más de dos horas. A medida que avanza el diálogo la artista explica cómo ha evolucionado el uso que le da a la fotografía en sus trabajos, a la vez que expone su mirada crítica frente al circuito del arte local: los problemas y la escasa asistencia legal que tienen los artistas nacionales y la falta de políticas que los favorezcan. Así como también la poca visión por parte de los organismos oficiales encargados de promover y fomentar la cultura. Reniega del esnobismo y del “arribismo intelectual” y sostiene que no le interesa el uso de un lenguaje críptico en sus trabajos, porque le parece mucho más interesante que los proyectos tengan varias lecturas.

palabras claves _ instalación | Bienal de Venecia | arte chileno contemporáneo | fotografía

La artista visual y docente, desde 1993, de la Escuela de Arte de la Universidad Católica fue seleccionada el año pasado por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores para representar a Chile en la 52ª Bienal de Venecia. El mismo organismo la nombró también embajadora cultural de Chile 2007. No por nada si se considera que Mónica Bengoa tiene una larga y reconocida trayectoria con un trabajo que ha estado marcado por la fotografía. De ahí provienen todas sus obras, que se caracterizan por el uso de distintas técnicas que pueden convivir al mismo tiempo en diferentes proyectos. Lo suyo, por cierto, es la innovación. Y en los últimos años ha experimentado con la traducción de imágenes fotográficas a medios manuales. A partir de estas imágenes ha creado murales de grandes dimensiones. Algunos compuestos por miles de servilletas de papel coloreadas; otros por bordados y flores de cardos. Precisamente fueron cardos -sometidos a un proceso de teñido- el soporte que utilizó en *Some aspects of color in general and red and black in particular*, instalación conformada por cuatro murales con imágenes de insectos que ocuparon una sala completa del Palacio Zenobia, durante la Bienal de Venecia 2007.

Ya desde la época en que egresó de la Escuela de Arte supo dimensionar la importancia de exponer en el extranjero como una estrategia de “irse para poder volver”. A partir de entonces ha participado en muestras individuales y colectivas en Latinoamérica, Europa, Asia, Estados Unidos y Australia. Y siempre le están surgiendo nuevos proyectos. Sin embargo, el éxito y la figuración mediática –sobre todo a raíz de la bienal– no han conseguido deslumbrarla. Incluso cuando se le pregunta por sus éxitos la artista, que recibió el Pollock-Krasner Foundation Grant (periodo 2003-2004), dice que prefiere hablar de logros. Aclarada la diferencia, cuenta que entre sus mayores logros están algunos de sus trabajos como *Sobrevigilancia* (2003), el primer mural que tuvo como origen una imagen fotográfica y que realizó con cardos. En esta entrevista Mónica Bengoa critica la forma cómo se ha gestionado el arte en Chile, habla de su experiencia en el extranjero, reniega del “arribismo intelectual” y reflexiona y da su visión sobre los principales problemas y complejidades que deben enfrentar los artistas nacionales. También comenta por qué la

Bienal de Venecia –contrariamente a lo que pensaba quien escribe– no le ha cambiado tanto la vida.

PAULA MONTEBRUNO _ ¿Cuáles son las diferencias entre las condiciones que hay fuera de Chile y el medio local para el desarrollo del arte?

MÓNICA BENGEO _ Hay que partir de la base de que afuera se entiende que lo que uno hace es una actividad profesional y acá no. Se sabe que no es un hobby, pero siempre se subentiende que uno no puede vivir de lo que hace y que tiene que hacer otra cosa. En cambio, fuera de Chile sí se puede vivir del arte. Depende también un poco del tipo de trabajo que se haga. A mí todavía me llegan un montón de requerimientos para que realice trabajos gratis. ¡A un abogado nadie le pide que haga una asesoría gratis! Entonces, ¿por qué uno tendría que hacerlo gratis? De a poco hay que ir marcando precedentes, dejar en claro cómo es la cosa. Uno ha estudiado, tiene experiencia. Acá estamos a años luz en cuanto a la valoración, a entender que este es un trabajo profesional y lamentablemente ese entendimiento no se da. Hay una distorsión no sólo del público en general, sino también de los estamentos más importantes. Por ejemplo, la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC), que es un organismo del Ministerio de Relaciones Exteriores. Se supone que la DIRAC tendría que tener un criterio al respecto porque de alguna manera ahí están en sincronía el Departamento de Cultura con el de Finanzas. Pues bueno, eso no se produce. Al final todo se soluciona por gestiones personales y eso no tendría que ser así. Tendría que haber un criterio. Es un tremendo problema que no exista la visión, que no exista una sincronía entre quienes entienden algo del mundo del arte y quienes tienen que financiar estos proyectos.

PM _ ¿Cómo ha sido la experiencia de exponer en el extranjero? ¿Ha sido más difícil hacerse un espacio dentro o fuera de Chile?

MB _ No sé qué ha sido más difícil. Lo que pasa es que yo llevo muchos años trabajando y pertenezco a una generación que empezó a exponer desde muy jóvenes, incluso fuera de Chile. Cuando estábamos en tercer año de la universidad ya mandá-

abstract_ Interview with Mónica Bengoa, a visual artist who graduated from Chile's Universidad Católica –where she has taught for more than a decade– and whose work represented Chile in the 52nd Venice Biennale. She was chosen by the Ministry of Foreign Relations' Office of Cultural Affairs (DIRAC) as Chile's 2007 Cultural Ambassador. The conversation with Bengoa occurred over coffee and lasted for more than two hours. As the dialogue progressed, the artist described how the use of photography in her work has evolved, while simultaneously turning a critical eye on the local art scene: the problems and the scarce legal expertise available to Chilean artists and the lack of policies benefiting them. Bengoa discussed the limited vision of government agencies responsible for cultural promotion and development. She also criticized snobbery and "intellectual pretension" and asserted that using cryptic language in her work is not interesting to her, because she prefers her work to be open to multiple interpretations.

keywords_ installation art | Biennale de Venezia | contemporary chilean art | photography

This visual artist, who has taught since 1993 at Universidad Católica's School of Art, was selected this year by the Office of Cultural Affairs of the Ministry of Foreign Relations (DIRAC) to represent Chile at the 52nd Venice Biennale. The same agency also named her Chile's Cultural Ambassador for 2007. The reasons are many, given her long and well-known trajectory and a body of work marked by photography. Photography is the basis of all of her work, which is also characterized by the use of different techniques that coexist with one another in various projects. She specializes, indeed, in innovation. And in recent years she has experimented with the transfer of photographic images to manual media. From these images, Bengoa has created large-dimension murals. Some are composed of thousands of colorful paper napkins, others by embroidery and thistle flowers. Specifically, she used thistle flowers –which had been dyed– as the medium in Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular, an installation of four murals with images of insects that occupied an entire gallery of the Zenobio Palace during the Venice Biennale.

From the time she graduated from the School of Art, Mónica Bengoa has understood the importance of exhibiting her work abroad as a way to "leave so that you can return". Since then, she has participated in individual and group exhibitions in Latin America, Europe, Asia, the United States and Australia, and new projects are coming up. However, the success and media exposure –due to the Biennale– have not dazzled her. When asked about her success, the artist, who was awarded the Pollock-Krasner Foundation Grant (2003-2004), says she prefers to talk in terms of achievements. Once the difference is clarified, she describes her greatest accomplishments as projects such as Sobrevigilancia (Over-vigilance, 2003), her first mural made of thistles and based on a photographic image. In this interview, Mónica Bengoa critiques the way the arts have been managed in Chile, talks about her experiences in other countries, rejects "intellectual pretension" and reflects on and gives us her perspective of the main problems and complexities facing Chilean artists. She also comments on why the Venice Biennale –contrary to what this author believed– has not changed her life all that much.

PAULA MONTEBRUNO_ What are the differences between conditions outside Chile and the local environment for development of the arts?

MÓNICA BENGOA_ You have to start with the idea that outside Chile art is considered a profession, whereas here it is not. People know it isn't a hobby, but there is always a tacit implication that it is impossible to make a living from art and that you have to do something else. Abroad, you can make a living from art. It also depends somewhat on the type of art you do. I still get a lot of requests to do work for free. No one asks a lawyer to provide free counsel. So why should an artist have to do it for free? Little by little you have to set precedents, make it clear how things work. You've studied, you have experience. Here, we are light years away in terms of valuing, understanding that this is professional work; unfortunately, that understanding isn't there. There is a distortion, not only among the general public, but also within important government agencies. For example there is the Office of Cultural Affairs, a part of the Ministry of Foreign Relations. Supposedly the DIRAC should have some criteria since the Cultural Department is to some extent in sync with the Finance Department, but that doesn't happen. In the end, everything has to be resolved through personal connections, but it doesn't need to be that way. There have to be criteria. It's a tremendous problem that there is no vision, no synchronization between those who understand the art world and those who finance these projects.

PM_ What has been your experience showing your work abroad? Has it been more difficult to carve out your space inside or outside Chile?

MB_ I don't know which has been more difficult. I have been working for many years and I belong to a generation where we started to show our work very young, including outside Chile. When we were in the third year of art school we were already sending things abroad. We made portfolios that everybody helped pay for, for shows in Finland, Argentina, and other places. So it has been a gradual process that has been growing and which I did not plan in advance. I think I've been building it up one step at a time with a lot of work. I am often asked: "How do you get to show in those places (Exhibit)?" And the

MÓNICA BENGOA_ (1969, Santiago-Chile). Licenciada en arte, Universidad Católica de Chile, 1993. Desde esa fecha se ha desempeñado como docente de la Escuela de Arte de esa misma universidad, en diversos talleres de producción de obra y del área gráfica. Magister en artes visuales, Universidad de Chile, tesis en curso. Entre 1999 y 2000 fue jefa de docencia y encargada de Publicaciones de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Durante 2000 y 2001 fue subdirectora académica de la Escuela de Arte de esa misma casa de estudios.

Por su trabajo ha sido premiada y reconocida en reiteradas ocasiones. Fue nombrada embajadora cultural 2007 por la DIRAC. Ha recibido en más de una oportunidad la Beca Fondart del Consejo de la Cultura de Chile, dos veces –entre 2002 y 2005– la Beca DIRAC del Ministerio de Relaciones Exteriores y el Pollock-Krasner Foundation Grant periodo 2003-2004. En 2005, además, fue nominada al Premio Altazor en la Categoría Video e Instalaciones.

PAULA MONTEBRUNO_ Periodista, bachiller en ciencias sociales de la Universidad Gabriela Mistral, titulada en 1996, y máster en relaciones internacionales y comunicación de la Universidad Complutense de Madrid, en 2001. Ha sido redactora en la agencia EFE, revista *Qué Pasa* y el diario *La Tercera*. Actualmente es coordinadora del American Corner de la Universidad Diego Portales, centro de información y difusión de la cultura norteamericana que surge a raíz de un convenio firmado entre esta casa de estudios y la Embajada de Estados Unidos. Paralelamente colabora de manera estable en revista *In*, de LAN Airlines, y eventualmente en otras publicaciones como la revista *Foco 76*, de ediciones Lo Castillo. Desde 2007, hace clases en la Escuela de Periodismo de la Universidad del Desarrollo.

MÓNICA BENGOA_ (1969, Santiago-Chile) Bachelors in Art, Universidad Católica de Chile, 1993. Since then, she has worked as a professor at the School of Art of the Universidad Católica de Chile in diverse workshops on art and graphic production. Masters in Visual Arts, Universidad de Chile, thesis underway. Between 1999 and 2000, she was Department Head and Publications Director for the School of Art, Universidad Católica de Chile. During 2000 and 2001, she was Academic Sub-Director of this School of Art. Her work has been awarded and acknowledged on many occasions. In 2007, she was named Cultural Ambassador by DIRAC. She received the FONDART grant from the Chilean Cultural Council on more than one occasion, the DIRAC grant from the Department of Foreign Affairs twice between 2002 and 2005, and the Pollock-Krasner Foundation Grant for 2003-2004. She was also nominated in 2005 for the Altazor Award in the Video and Installation Category.

PAULA MONTEBRUNO_ Is a journalist with a bachelor's degree in social sciences from Gabriela Mistral University (1996) and a master's degree in international relations and communication from the Universidad Complutense de Madrid (2001). She has worked as a journalist with the EFE news agency, *Qué Pasa* magazine and the newspaper *La Tercera*. She is the coordinator of the American Corner at Diego Portales University. The American Corner provides and disseminates information about U.S. culture on the university campus, and is the result of an agreement signed by the university and the U.S. Embassy. She is also a frequent contributor to *LAN Airlines' IN* magazine and other publications such as *Foco 76* magazine, published by Lo Castillo. Since 2007, she has taught journalism at the Universidad del Desarrollo (UDD) in Santiago.



W, that's the way I see it (or the notebook, a user's manual of an amateur who classifies things) (W, Así lo veo yo (o el gran cuaderno de instrucciones de uso de un aficionado a clasificar las cosas). "Poetics of the Handmade" (Poéticas de la manualidad). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA. 2007. Instalación de 2.112 servilletas de papel coloreadas a mano. 4,48 x 9,24 m. 2006-2007. Fotos: Gentileza Mónica Bengoa

bamos cosas para afuera. Hacíamos carpetas que pagábamos entre todos, para muestras en Finlandia, Argentina y en distintos lugares. Entonces ha sido un proceso paulatino, que ha ido *in crescendo* y que yo no me propuse de antemano. Creo que lo he ido construyendo paso a paso con mucho trabajo. Muchas veces me preguntan: "¿cómo te consigues esos lugares (para exponer)?" Y en realidad es como que una cosa llama a la otra. En la medida en que un proyecto se vea afuera y que alguien se interesa por él, te vuelven a llamar. Es algo que se va alimentando a sí mismo. En ese sentido, una de las decisiones más significativas fue cuando trabajé en un grupo que armamos con mis compañeros en 1993. Era una sociedad *de facto* llamada Jemmy Button Inc., que estaba conformada por Mario Navarro, Cristián Silva y Justo Pastor Mella. Los cuatro nos juntamos en torno a la figura de Jemmy Button, uno de los indígenas yaganes llevados a Inglaterra en la expedición del capitán Fitz Roy y que fue cambiado por un saquito de botones, de ahí su nombre. Lo tomamos como figura, como un personaje que sufre el desarraigo y a quien le intentan inculcar una nueva cultura. Tomando esa figura de la persona que viaja y vuelve, fue que nos propusimos trabajar fuera para poder volver. Salimos de la escuela en 1993 y a finales de ese año ya estábamos trabajando como Jemmy Button. En 1994, hicimos nuestra primera muestra en Holanda; en 1995, en Curitiba; en 1996, en Londres; y así empezamos a trabajar siempre pensando hacia fuera.

PM_ ¿Por qué les interesaba tanto exponer afuera?

MB_ Fue una estrategia en una época en que nadie nos conocía porque éramos estudiantes recién egresados. Hay que pensar en que fueron los primeros años de democracia. Estábamos abriendo pequeños espacios, trabajando con mucha autogestión y si miramos el panorama, aquí (en Chile) siempre se valora todo lo que vuelve. No importa si expusiste en el patio trasero de la casa de tu abuela que vive en Londres, pero es

Londres. Entonces, uno al volver siempre tiene un reconocimiento. Nosotros pensamos en que también era sin duda una manera de abrirnos un espacio aquí. Los primeros lugares donde expusimos afuera fueron escuelas de arte y galerías relacionadas con universidades. Pero en el fondo en un primer momento fue una estrategia: irse para poder volver.

PM_ ¿Qué tipo de trabajos exponían?

MB_ Cada uno trabajaba en su área. Yo tenía muchos trabajos relacionados con la fotografía, un poco más gráfico en esa época, con más técnicas del grabado, pero no tradicionales. Lo que nos unía era más bien una manera de entender el arte que una técnica en particular. Eran trabajos bien críticos y también teníamos una postura de hacerse cargo de lo que uno hace. Por lo tanto siempre estábamos preocupados de realizar conferencias y conversaciones con artistas en los museos y en los distintos lugares donde estábamos trabajando. A partir de esa experiencia el proceso ha sido ininterrumpido. Yo expongo mucho más afuera que en Chile. En 2007, expuse cinco veces fuera y ninguna en Chile.

PM_ Pero, ¿considera que eso ha ocurrido porque como artista ha tenido más oportunidades en el extranjero que en Chile?

MB_ No, yo creo que es igual. Creo que eso ha dependido un poco de las decisiones. No diría que expongo afuera porque no tengo espacio acá. Tengo las puertas abiertas en muchos lugares como para exponer en Chile, pero voy trabajando dependiendo del proyecto.

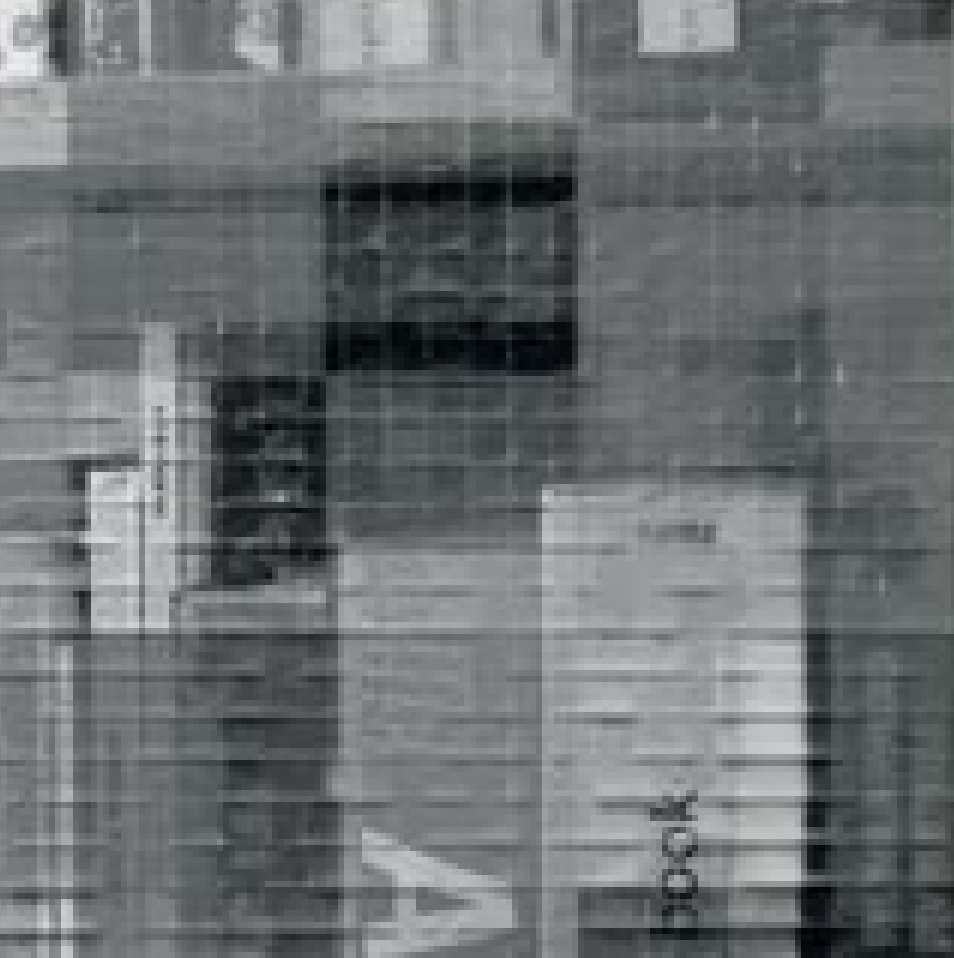
PM_ ¿Hubo un antes y un después de la Bienal de Venecia?

MB_ Yo tenía la firme convicción de que si iba a la Bienal de Venecia no iba a ir con un trabajo que pasara totalmente inadvertido. Sobre todo porque

Chile no tiene un pabellón propio, por lo tanto se va al Pabellón Latinoamericano que está organizado por el Instituto Ítalo-Latinoamericano de Cultura. Eso implica que no es de las instancias con mayor visibilidad en Venecia. Existen tres maneras de llegar a Venecia: la curatoría general, que en el fondo es un curador que invita a los artistas que a él le parecen representan su línea curatorial. Luego están las representaciones nacionales, que fue el caso mío, ya que me eligió y llevó mi país. Y, además, hay eventos colaterales donde hay una muestra paralela a la bienal. Así funciona más o menos la elección de un artista. Con respecto a si hubo un antes y un después de la bienal, la verdad es que no ha cambiado nada. Yo he seguido trabajando como siempre y se han ido dando otros proyectos, pero no sólo por la bienal. Lo que sí se hace en estos eventos son muchos contactos y en mi sitio web he seguido recibiendo e-mails de personas de distintos lugares que vieron mi trabajo en Venecia y que me felicitan y preguntan dónde pueden ver algo mío. Sí, no cabe duda de que hay una repercusión, pero eso no te cambia la vida. Uno sigue trabajando igual que siempre. Obviamente, la bienal es una carta de presentación, hay una mayor visibilidad y además en Chile hubo mucha prensa.

PM_ ¿Qué cree que le hace falta al mercado chileno del arte para lograr un mayor desarrollo?

MB_ Muchas cosas. En Chile se produce arte de muy buen nivel, pero creo que hay varios problemas. Uno es que geográficamente estamos muy lejos y es muy caro llegar a donde sea. Estamos a 10 o 12 horas de los lugares donde pasan tantas cosas. Y también tenemos el problema de que siempre estamos mirando hacia Estados Unidos o Europa y se nos olvidan nuestros vecinos. También pasan muchas cosas interesantes en Buenos Aires, en Lima, en Brasil. Por otra parte, tenemos problemas concretos en el tema de la asistencia legal. En Chile se derogó una ley que contemplaba la exención de impuestos para el tránsito de obras de arte. En-



reality is that one thing leads to another. Once a project has been seen abroad and it attracts someone's interest, you get called again. It is something that feeds itself. In that sense, a decisive moment for me was when I worked with a group that we formed in 1993. It was a de facto association called Jemmy Button Inc., comprising Mario Navarro, Cristián Silva, and Justo Pastor Mellado. The common thread for the four of us was the figure of Jemmy Button, one of the Yaghan indigenous people taken to England by Captain Fitzroy's expedition and traded for a little bag of buttons, thus his name. We adopted him as a figure, as a character that was uprooted and had a new culture imposed upon him. We used this figure of a man who travels and returns and proposed working abroad so that we could return. We graduated in 1993 and by the end of that year we were already working as Jemmy Button. We did our first show in Holland in 1994, in Curitiba in 1995, and in London in 1996, and from then on always worked looking outside Chile.

PM_ Why was the group so interested in showing work abroad?

MB_ It was a strategy at a time when no one knew us because we were students that had just graduated. You have to take into account that these were the first years of democracy. We were opening small spaces, working on our own and if we looked at the landscape here (in Chile), everything that returned from overseas was valued. It doesn't matter if you exhibited in your grandmother's back yard in London, its still London. So upon returning you always get recognition. We felt that it was also –without a doubt– a way to open more space for ourselves here. The first places we showed abroad were art schools and university galleries. But really, in the beginning that was a strategy: to leave so we could return.

PM_ What kinds of work did you show?

MB_ Each of us worked in his or her area. I had a lot of work related to photography, somewhat more

graphic at that time, with more printmaking techniques, but not traditional ones. What brought us together was our understanding of art rather than any particular technique. They were very critical artworks and we also felt strongly about taking responsibility for what we do. We were always trying to hold conferences and conversations with artists in museums and different places where we worked. After that initial experience, the process has been uninterrupted. I exhibit much more abroad than in Chile. In 2007 I had five shows abroad and none in Chile.

PM_ But do you think that has happened because as an artist, you have had more opportunities abroad than in Chile?

MB_ No, I think it's the same. I think it has depended somewhat on my decisions. I'm not saying that I show abroad because there's no space here for me. The doors are open to me in many places to show in Chile, but I choose my work depending on the project.

PM_ Was there a before and after the Venice Biennale?

MB_ I had the firm conviction that if I was going to the Venice Biennale, I wasn't going to go with something that would go completely unnoticed. Above all, because Chile doesn't have its own pavilion, so as a result it is included in the Latin American Pavilion that is organized by the Italian-Latin American Cultural Institute, IILA. This implies that it is not one of the exhibits with the greatest visibility in Venice. There are three ways to get to Venice: through the general curator, who invites artists who he or she believes represent his or her curatorial tendency. Then there are the country shows, which was my case since my country chose me and sent me there, and finally, there are related events with shows parallel to the Biennale. That is more or less how an artist can be chosen. With respect to whether there was a before and after the

Biennale, the truth is that nothing has changed. I continue working and other projects are emerging, but not only because of the Biennale. I made a lot of contacts and the truth is that even today I keep receiving e-mails on my web site from people from different places who saw my work in Venice and they congratulate me and ask where they can see something of mine. Yes, it definitely has its impact, but it doesn't change your life. You keep working the same as ever. Obviously, the Biennale is sort of a cover letter, it gives you greater visibility and there was a lot of press coverage in Chile.

PM_ What do you think Chile's art market needs in order to further its development?

MB_ Many things. Chile produces high-quality art, but it is not without problems. One is that geographically we are very far away and it is very expensive to get anywhere. We are 10 or 12 hours away from areas where many things are happening. And we also have the problem that we are always looking towards the United States or Europe and we forget about our neighbors. Many interesting things are happening in Buenos Aires, in Lima, in Brazil. On the other hand we also have concrete problems on the matter of legal assistance. In Chile, a law that exempted shipping artwork from taxes was repealed. Then, so we have to deal with this by telling little lies. For example, I have to pay taxes to send out or bring back one of my pieces. Everything that enters Chile is considered an import - it doesn't matter if it is my own work that was shipped to a show and then shipped back. These are very concrete problems. We have to put a maximum value of US\$500 on any artwork that comes back because if not, we have to pay taxes on it. What happens if the artwork is lost? You're screwed because the work isn't worth US\$500, it could be worth US\$20,000 but you have to declare \$500 because if not, you have to pay the tax. There are many of these kinds of ruses. On the other hand, the culture of contemporary art collection in Chile is very recent or incipient. In Chile, we are tremendously conservative, so



"Rodrigos y yo" (Rodrigos and me). White Box, Nueva York, 2007. Daniel López Show. 3 fotografías de 110x75 cms. c/u impresas a inyección de tinta. 2007. Fotos: Gentileza Mónica Bengoa.

tonces, tenemos que lidiar con las mentirillas. Por ejemplo, yo tengo que pagar impuestos para sacar y para volver a internar una obra mía. Todo lo que entra a Chile es una importación y da lo mismo si era mi propio trabajo que salió a una muestra y luego volvió. Esos son problemas muy concretos. Nosotros tenemos que poner como máximo US\$ 500 al precio de la obra que vuelve porque si no, tenemos que pagar impuestos. ¿Qué pasa si la obra se pierde? Te fregaste porque tu obra no vale US\$ 500, puede valer US\$ 20.000 pero tienes que declarar US\$ 500 porque si no, hay que pagar el impuesto. Estamos llenos de ese tipo de triquiñuelas. Por otro lado, la cultura de coleccionismo chileno de arte contemporáneo es muy reciente e incipiente. En Chile somos tremendamente conservadores, entonces el coleccionista te dice: "Pero esto, ¿dónde lo cuelgo?, ¿cuánto tiempo dura?, ¿cómo se conserva?". Está claro que no es lo mismo comprar un óleo sobre tela que un trabajo hecho con servilletas, no van a durar lo mismo. Pero en el arte contemporáneo no se puede pretender que la obra dure lo mismo y probablemente tampoco va a valer lo mismo. Hay que ir construyendo un criterio y educar a los nuevos coleccionistas. Tampoco se fomenta la idea de que hacer arte es una labor profesional. Nosotros somos profesionales en nuestra área. Entonces eso de que todo se haga más o menos y de que uno tiene que hacer todo gratis y por amor al arte, es lo peor.

PM_ ¿Qué se necesita en Chile para impulsar el arte, que pueda circular la información de manera amplia y llegue a todos quienes quieran conocerla, sin fronteras locales ni globales?

MB_ Educación en todo sentido. Desde las políticas que se adoptan en los colegios. También está lo de este nuevo coleccionismo que ojalá sea más instruido. Como artista creo que la responsabilidad está un poco en abrir los discursos a un lenguaje menos críptico. Me parece interesante y deseable que los trabajos tengan muchas lecturas,

INFLUENCIAS Y REFERENTES_ Mónica Bengoa reconoce que para su formación, tanto como artista visual y docente, ha sido fundamental la figura de Eduardo Vilches. De ahí proviene un trabajo que parte desde la observación de pequeños detalles y de la habilidad para afinar la mirada y ver más allá de lo evidente. El rigor y el método provienen del grabado. Por otra parte, sus trabajos se acercan más a la mirada que tienen ciertos escritores. Principalmente la de autores como Georges Perec y Agota Kristof. "Son dos modelos de mirada que a mí me interesan y que los he usado de distinta manera en mi trabajo".

¿Cómo puede llevar la mirada de un escritor a sus trabajos? "De Georges Perec me atrae su insistencia en ciertos temas, su mirada bien exhaustiva, el fijarse en detalles, pero de cosas absolutamente banales, común y corrientes. En el caso de Agota Kristof tiene que ver con tomar una distancia afectiva sobre las cosas cercanas. Cuando Kristof es capaz de escribir las cosas más crudas con esa distancia afectiva, a mí me sirve como un modelo en el sentido de poder trabajar con aspectos que han sido cercanos a mi espacio íntimo, pero con una distancia afectiva, de manera que el espectador se pueda sentir invitado a mi obra. No invitado como un intruso a mi autobiografía, sino para sentirse parte de donde hay un referente que les es común".

INFLUENCES AND REFERENCES_ Mónica Bengoa acknowledges that for her formation as a visual art and teacher, the figure of Eduardo Vilches has been fundamental. His influence shapes work that starts with the observation of small details and the ability to sharpen the eye and see beyond what is obvious. The rigor and method come from printmaking. On the other hand, her work is similar to the vision of certain writers, mainly authors such as Georges Perec and Agota Kristof. "They are two models of a vision that interests me and which I have used in different ways in my work".

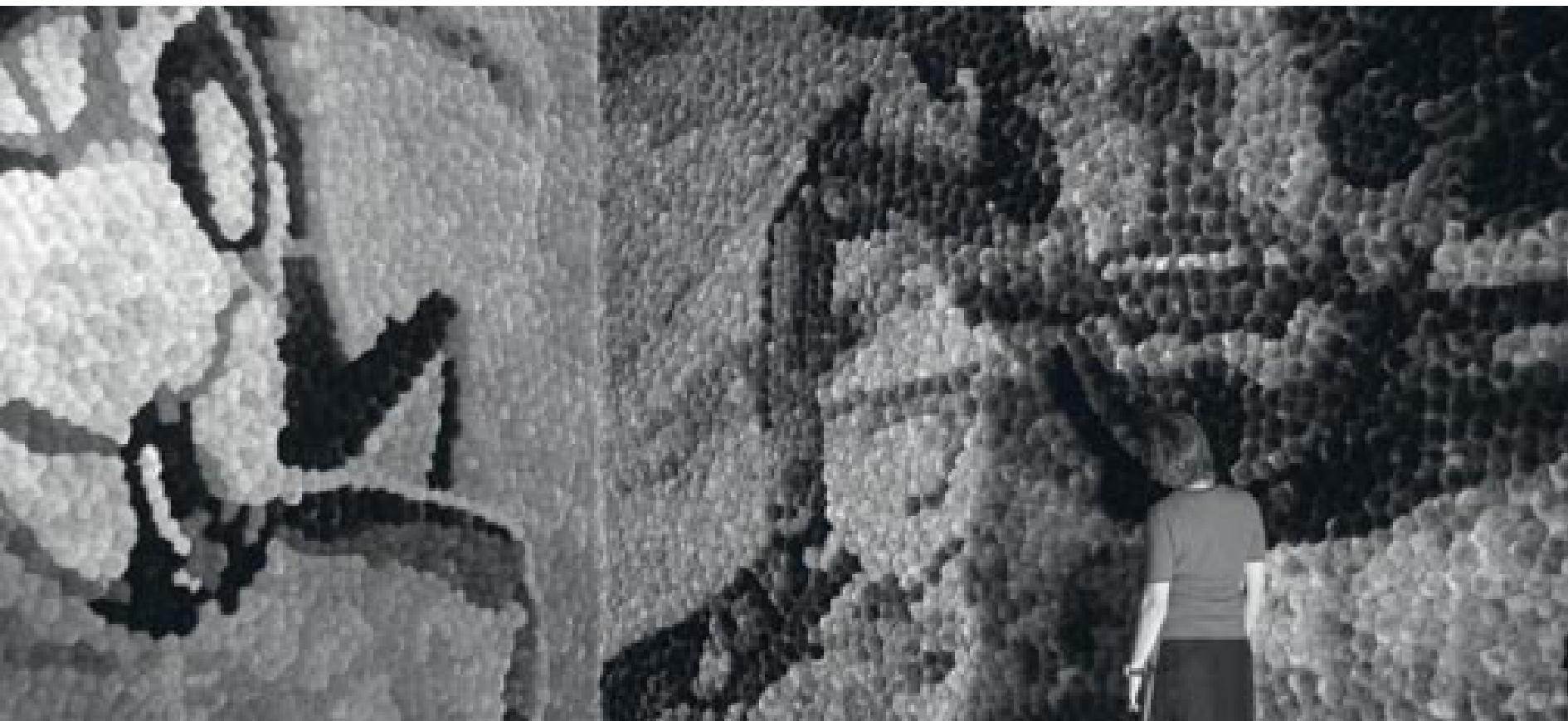
How do you bring a writer's vision to your work? "With Perec, it is his insistence on certain issues, his very exhaustive approach, focusing on the details, but of things which are absolutely banal, common and ordinary. In the case of Agota Kristof, it has to do with an emotional distance from intimate things. When Kristof is capable of writing the crudest things with that affective distance, it's like a model for me in the sense of being able to work with aspects that are part of my intimate space, but with sufficient emotional distance so that the spectator feels invited into my work. Not invited like an intruder peering into my autobiography, but feeling as part of a shared reference".

que tengan muchas entradas. Nosotros mismos tenemos que fomentar eso. A mí, por ejemplo, me aburre mucho la supuesta élite intelectual. Hay un arribismo intelectual y ese es uno de los graves problemas. Hay que abrir la mirada y ojalá ser capaz de situarse frente a un trabajo sin ser prepotentes, porque hay mucha gente que rechaza inmediatamente lo que no entiende. El arte contemporáneo requiere de un espectador más activo porque no sólo se trata de mirar, ver la superficie y captar el supuesto mensaje. Hoy es importante conocer el trabajo anterior del artista. Se tiene que contextualizar la obra que estás viendo, entender el proceso. Por otra parte, no existe el hábito de ir a los museos y galerías. La gente cree que en las galerías se paga, no saben que la entrada es gratuita. Y también está la contraparte porque hay muchos artistas poco interesados en comunicar y en conversar acerca de lo que hacen. Creo que la gente necesita y le interesa escuchar. El problema es que cuando uno expone en Santiago son pocas las personas que se te acercan a preguntarte cosas. En provincia o fuera de Chile eso no sucede. En otros lugares no existe esa barrera de lo que no entiendo lo rechazo. Acá hay personas que van a una exposición por el canapé o por una actitud esnob. Pero también está esa actitud de no querer parecer ignorante frente al artista.

PM_ ¿Las principales diferencias entre lo que se hace en el arte en Chile y en el extranjero?

MB_ Se van a enojar con lo que voy a decir. Pienso en que tenemos varios problemas. Por un lado tenemos una falta casi absoluta de humor. Creo que lamentablemente en ese sentido la dictadura nos sigue penando. Hay muchos artistas que todavía sienten el peso de tener que hacer un tipo de obra que toque los grandes temas, esas cosas importantes y trascendentes. Los artistas a veces no se sienten con mucha libertad para investigar lo que efectivamente son sus intereses más allá de lo que intuye. Sienten que hay una exigencia del medio.

Creo que hay un temor de hacer algo que parezca *light*. Es como que hacer un arte serio e importante es seguir hablando de la muerte, de los grandes temas. Creo que aquí hay una sobreintelectualización de las lecturas. Entonces, es necesario que el artista esté demostrando en cada momento que es muy inteligente y muy culto, y hay una falta de maduración de ciertas cosas que a mí me parecen que son fundamentales. Porque esto es arte visual, no es literatura, no es filosofía. Es fundamental que exista una valoración de la percepción de esa cosa tangible que tienes delante y eso no se valora como herramienta capaz de generar conocimiento. Ese es uno de los grandes problemas que tenemos y que no se da en otros lugares. Aquí se subvaloran esos trabajos. Y no estoy hablando de hacer un trabajo *light*, que no tenga contenido y que sea solamente decorativo. Me parece que para que un trabajo sea bueno no es necesario que tenga un manual para traducirlo y que la única forma en que uno se pueda conectar con este tenga que pasar necesariamente por entender al filósofo alemán o francés. Pienso en que un trabajo efectivamente puede tener esa capa de cultura, pero además tiene que tener una visualidad potente. En el más amplio sentido, tiene que ser atractivo visualmente, no bonito, simplemente atractivo. Tiene que sostenerse material y visualmente solo. Me parece tremendamente aburrido un trabajo que solo es interesante cuando te lees un instructivo. Nos caracterizamos por una falta de livianidad –en el buen sentido– y por trabajos que no van en línea recta, sino que tienen un sistema de construcción bastante más intrincado.



"Some aspects of color in general and red and black in particular" (Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular). 52 Bienal de Venecia, Pabellón Latinoamericano, Palazzo Zenobio, Venecia, Italia. 2007. Instalación de 4 murales de 28.000 flores de cardos teñidos. 4,5x6,5 x 5,85 m. 2007. Fotos: Gentileza Mónica Bengoa.

the art collector says: "But where should I hang this? How long will it last? How do I preserve it?" It is clear that, buying an oil painting on canvas is different from a work made of napkins, it's not going to last the same amount of time. But in contemporary art you can't expect artwork to last the same amount of time and it's probably not going to cost the same either. You have to develop the criteria and educate the new collectors. Nor is there any promotion of the idea that making art is a profession. We are professionals in our field. So the biggest problem is this idea that everything is done halfway and that one has to do everything for free and worse for the love of art.

PM_ What is needed in Chile to promote the arts?

MB_ Education, in every sense of the word. Starting with the policies adopted in schools. There is also this new art collecting, which hopefully will become more educated. As an artist, I believe that the responsibility has to do somewhat with opening discourse with a less cryptic language. For me, it's interesting and desirable for art to have multiple interpretations, to have many openings. We are the ones who need to make this happen. For me, for example, the supposed "intellectual elite" is boring. This intellectual pretension is one of the most serious problems. You have to open up your vision and be capable of putting yourself in front of a work of art without arrogance, because there are many people who immediately reject whatever they don't understand. Contemporary art requires a more active spectator because it's not just about looking, seeing the surface and understanding the supposed message. Today, it's important to get to know the artist's previous work. You need to put the work you're looking at in context, to understand the process. On the one hand, the habit of visiting museums and galleries doesn't really exist. Many people think you have to pay to enter a gallery, they don't know that you can get in free. And on the other hand, there are many artists who have little interest in communi-

cating and talking about what they do. I think that people need to and are interested in listening. The problem is also that when you exhibit in Santiago, very few people approach you to ask questions. In the provinces or outside Chile this doesn't happen. This rejection of what you don't understand doesn't exist in other places. Here, there are people who go to a show either for the *hors d'oeuvre* or because they have a snobby attitude, but there is also an attitude of not wanting to seem ignorant in front of the artist.

PM_ ¿What are the main differences between art made in Chile and what is produced in other countries?

MB_ They will get upset with what I am going to say. I think we have several problems. On the one hand, there is an almost total lack of humor. I think that unfortunately the dictatorship still haunts us. There are many artists who still feel the obligation to produce a kind of work that addresses serious issues, those important and transcendent things. Sometimes artists don't feel that they have the freedom to investigate what truly interests them beyond what is intuited. They feel that there is a certain obligation imposed on them by their surroundings. I think there is a fear of doing something that might appear frivolous. It's as though serious and important art must keep talking about death, about the big issues. I think that there is an over-intellectualization of the interpretations. Therefore, the artist must show at all times that he or she is very intelligent and well-educated, and there is a lack of maturity around certain things that for me are fundamental. Because this is visual art, it's not literature, it's not philosophy. It's important that we value the perception of that tangible thing in front of you that is not valued as a tool capable of generating knowledge. This is one of the big problems that we have and it doesn't exist in other places. Here, these works of art are undervalued. And I'm not talking about doing frivolous work

without any content, art that is purely decorative. It seems to me that in order for art to be good, you shouldn't have to read a manual to understand it and that the only way that a person should be able to connect with it without understanding German or French philosophy. I think that a work of art can effectively have that layer of culture, but it should also have a powerful visual impact. In the widest sense, it has to be visually attractive, not pretty, just attractive. It has to sustain itself, materially and visually. Personally, art that is only interesting after you have read instructions sounds extremely boring. We are characterized by our lack of frivolity – in a good sense – and by artwork that doesn't follow a straight line; instead, it is built on a system that is somewhat more intricate.

CRÓNICA VISUAL DE NUESTRA UTOPIA CRIOLLA

[VISUAL CHRONICLE OF OUR HOMETOWN UTOPIA]



Fotos: Sergio Recabarren

resumen_ El barrio denominado Lastarria nació a mediados del siglo XIX, alrededor de la parroquia de la Vera Cruz, en 1857. Entre 1872 y 1910, debido a la remodelación del cerro Santa Lucía, la creación del parque Forestal y la construcción del Palacio Nacional de Bellas Artes, el sector se fortaleció. Llegan la primera hornada de personajes relevantes, como Victoria Subercaseaux, el presidente Pedro Aguirre Cerda, José Victorino Lastarria, que nutrieron al barrio con el intelecto, y del arte, por parte de Nemesio Antúnez, Camilo Mori, Luis Orrego Luco, Jorge Edwards y Miguel Serrano, entre otros.

Durante el siglo XX se construyen edificios y casas morfológicamente interesantes y donde lo mejor de la arquitectura chilena con los principios de la modernidad se apoderan del sector. Arquitectos como Duhart, Bolton, Larraín García-Moreno, Prieto Casanova, Kulczewski o Sasso, fueron los que dejaron su huella. Entre los años 2001 y 2002 se realiza una revitalización que permite que cafés, galerías, tiendas de diseño, disquerías, restaurantes y otros le den una vida nueva.

palabras claves_ barrio | Lastarria | Kulczewski | moderno

Caminar por el barrio Lastarria es no sólo tener la experiencia de transitar por un trozo de ciudad. Es más bien realizar un recorrido apasionante y exigente a los sentidos para aquel que se siente “ciudadano”.

Ya alguna vez, Paco Rabanne dijo que Santiago era una ciudad fascinante, debido a su multiplicidad de manifestaciones arquitectónicas que se dan cuadra a cuadra. Lastarria es fiel a esas palabras, un sector que durante mucho tiempo estuvo en el más absoluto oscurantismo, por tener en su interior a la sede del Poder Legislativo del gobierno militar: el edificio Diego Portales. Este barrio esconde múltiples historias de convivencias absurdas de asesinatos, pedofilia, juergas interminables en que enemigos olvidaban por unos momentos que lo eran, para compartir un mismo espacio, alrededor de una barra, una botella de vino y un piano. De hogares y paseos de poetas, escritores, esotéricos, pintores, críticos de arte, y la nueva camada de diseñadores, arquitectos y políticos que han recogido ese aire europeo que el barrio mezcla con el chileno mismo del ambulante y el interdicto del carrito de supermercado.

Pero Lastarria quiere y demuestra un infinito sentido de la cultura gráfica que los arquitectos que allí plantaron sus obras nos regalan. Desde Luciano Kulczewski hasta Italo Sasso, los edificios que aparecen durante un sigiloso y atento recorrido nos hacen ver la cultura y preocupación

por el detalle en el *graphos* que estos arquitectos poseían. Diversos y preciosos personajes biomórficos y zoomórficos, la fantasía de las gárgolas, la escritura incisa en un domo, la perfecta convivencia entre la estría y una pintura mural, la escritura numérica pertinente respecto al “estilo” del edificio, y el simulacro de elementos que no cumplen función alguna.

Entonces comenzando por Alameda, perimetRANDO Lastarria, nos encontramos con los primeros edificios que nos entregan esa magnífica carga gráfica del neoclásico italiano y francés. Detalles de lámparas ornitomórficas, soportes de vegetación hechas en perfecto acero fundido. Un precioso y enigmático rostro de mujer esculpido en un frontis, dando la bienvenida y despedida a los transeúntes: fisonomía permanente y de semblante burlón. El edificio del arquitecto de apellido polaco que con extremado afán, decide instalar su cuidada caligrafía para rubricar todas sus obras; en el caso de este lo hace de manera esculpida en su frontis. Edificio de larga historia proyectada como vivienda unifamiliar, pero que en algún tiempo fue una maternidad y hoy es sede gremial de aquellos que están llamados a hacer de los espacios estimuladores del habitar digno para otorgar sentido de pertenencia, cobijo, desarrollo y arraigo.

Ingresando hacia el norte está el parque Forestal y otro edificio del “polaco” que muy pocos saben



Fotos: Sergio Recabarren



abstract_ During the middle of the 19th century, the neighborhood of Lastarria was founded, eventually surrounding Vera Cruz Parish in 1857. However, it was not until the years 1872 through 1910 that the neighborhood of Lastarria came into its own, due in part to reconstruction at Santa Lucia Hill, the creation of the local forest park, and the construction of the National Palace of Fine Arts. It was at this time that the first celebrities, including Victoria Subercaseaux, former Chilean President Pedro Aguirre Cerda, and José Victorino Lastarria invigorated the town with a new intelligentsia, along with others such as Nemesio Antunez, Camilo Mori, Luis Orrego Luco, Jorge Edwards and Miguel Serrano who brought the arts to the city.

Later, in the 20th century, structurally engaging and appealing buildings and homes were built reflecting the best in modern Chilean architecture. Architects such as Duhart, Bolton, Larrain García-Moreno, Prieto Casanova, Kulczewski, Sasso left their mark on the city. Revitalization was once again experienced in Lastarria when in 2001 and 2002 Cafes, Galleries, Designer Stores, Music Stores and Restaurants were introduced, bringing new life to the city.

keywords_ neighborhood | Lastarria | Kulczewski | modern

que posee doble fachada: una que da hacia el Forestal y otra hacia la Alameda. Tal vez la primera es la que más llama la atención, porque en ella Kulczewski se muestra moderno en su más puro sentido. Nos expone un extraño florero esculpido que deja entrever ese art nouveau, del cual trató de despojarse en algún momento, y un dragón que remata observante desde la alicaída terraza.

Hacia el poniente, y desde el Forestal, se puede apreciar en esa misma vereda un edificio que combina unos extraños ingredientes, que como la “cocina de autor”, producen un resultado exquisito. Columnas con capiteles de citas al pasado clásico y que conviven con unas estrías llevadas hacia el art déco; en cada balcón una pintura mural cercana al indigenismo, y el final grandilocuente de un domo blanco, prístino e impecable. Las noches allí sugieren ser magníficas, lúdicas y por qué no decirlo, “astronómicas”.

Al desplazarse por la calle Estados Unidos esquina Namur, vemos el edificio del arquitecto León Prieto Casanova que posee en su acceso unos elefantes que conviven alegremente con un caracol, objeto de observación e interacción con uno de los paquidermos. Unos metros más y nos encontramos con la casa-taller de Luciano Kulczewski. Una construcción de tres pisos donde muestra su pericia en manejos de diversos estilos en los detalles, a pesar de que posee una notable impronta neogótica. Una mirada minuciosa y la sorpresa es

múltiple frente al bombardeo de gestos gráficos que la vivienda posee. Los números, su firma, personajes que emergen desde las barras de las rejas, el friso, etcétera.

Enfilando por Villavicencio hacia Lastarria con Rosal, nos encontramos con el edificio de Ítalo Sasso: moderno, absolutamente moderno, que es incluso visible en la inscripción art déco del autor en la obra. Frente a él, hay una casona del más puro estilo neoclásico que en el pasado fue la vivienda de una sola familia y en la que la cochera estaba conectada con lo que fue el comedor. Ahora alberga un espacio exquisito de un bar llamado Berri, que significa “nuevo” en euskera. Las demás habitaciones están ocupadas por nuevos talleres que enfrentan a la renovada plaza Mulato Gil. Esta es vecina con una construcción absolutamente verde “clorofílica” y que pareciera tener un verdadero telón vegetativo espontáneo que el mismo Enrique Browne envidiaría.

Ya estando en la calle Rosal, a mitad de cuadra, aparece el pasaje Rosal, donde al ingresar al término de este, nos encontramos con un verdadero trozo de modernidad descuidado, con altas y empinadas escaleras, con ocultas y discretas puertas que parecieran ser el preámbulo a la sorpresa.

Caminando unos metros más se empina frente a nosotros el cerro Santa Lucía, y emergiendo tras de este, casi como si fuera la Ciudad de los Césa-

MANUEL FIGUEROA AGUILERA_ Diseñador Universidad Diego Portales. Diplomado en tipografía digital Escuela de Diseño, Universidad Católica de Chile. Autor del libro *Oscar Ríos. Esto no es una pipa es diseño* y colaborador de *Educación tipográfica: una introducción a la tipografía* (edición chilena y argentina). Profesor de taller de tipografía e historia del diseño en la Escuela de Diseño, Universidad Diego Portales. Miembro del grupo de discusión tipográfica tconvoca-chile.

MANUEL FIGUEROA AGUILERA_ Graphic Designer - Diego Portales University. Graduate Studies at Digital Typography School of Design, Chile Catholic University. Author of “Oscar Ríos. This is not a pipe, it is design” and “Typographic Education: Introduction to typography”, Chilean & Argentinean editions (Contributor). Lecturer at Typography and Design History Workshop, School of Design, Diego Portales University. Member of tconvoca-chile Typographic Discussion Group.

res, el imponente Edificio Barco, de Sergio Larraín García-Moreno. Un edificio soberbio, imponente, puro, deseable y memorable, que se ha vuelto casi un mito por saber quiénes y cómo habitan aquellos que tienen la suerte de morar alguno de sus departamentos.

En dirección hacia el oriente por la calle Merced, casi al costado del ex hotel Foresta, vemos un edificio que juega magníficamente con la ondulación continua de sus balcones. Su efecto es tan conmovedor, que el ondular estático, tranquilo y permanente, nos remiten a una obra cinética de experiencia pública.

Tal vez la panorámica de este recorrido nos haría pensar el porqué de tanta diversidad, pero con un hilo conductor que se repite en cuanto autor. El “polaco”: Luciano Kulczewski. Este se apropió del barrio, dejando en él una gran y prolífica cantidad de obras. Su vocación por el centro de Santiago, que declaró más de alguna vez, adquiere sentido al recorrer Lastarria. Como los pilotos polacos que prestaron servicios en la Royal Air Force, Kulczewski se lanzó en “picada” para combatir la mediocridad que en su época ya avizoraba la materia arquitectónica y constructiva. Tuvimos una gran fortuna, una fortuna como pocos que uno de estos pilotos polacos combativos se haya extraviado y haya sido “habido” en nuestra ciudad, y en uno de nuestros barrios.

| Cristián Silva-Avaria

Profesor e investigador
Escuela de Arte/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

Gustavo Munizaga

Profesor e investigador
Escuela de Arquitectura/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

MATCH POINT PROJECT

[MATCH POINT PROJECT*]



Tierra de nadie (Pichanga), Animación cuadro a cuadro en loop, Edición 1/3, 2007

resumen_ Match Point Project consistió en una investigación visual del artista Cristián Silva-Avaria sobre los espacios urbanos de diálogo social en constante modificación y tensión.

El proyecto se articula en base a dos series fotográficas interconectadas, construyendo un relato visual alusivo a sistemas de representación que tanto a nivel de acontecimiento como de especulación, dan cuenta de diversos tipos de espacios, sea público, privado, de permanencia, tránsito, encuentro o conflicto.

La primera serie titulada “Tierra de nadie”, presenta imágenes procesadas o re-fotografiadas –dispuestas en animaciones y secuencias– de diversas canchas deportivas donde se han intervenido sus trazados normativos, generando una confusión reglamentaria total. La segunda, “Border crossings”, es una especie de inventario fotográfico de parabrisas de automóviles apiedrados y accidentados, que aparecen en planos fragmentarios de alta definición.

palabras claves_ espacio | ciudad | realidad | simulacro

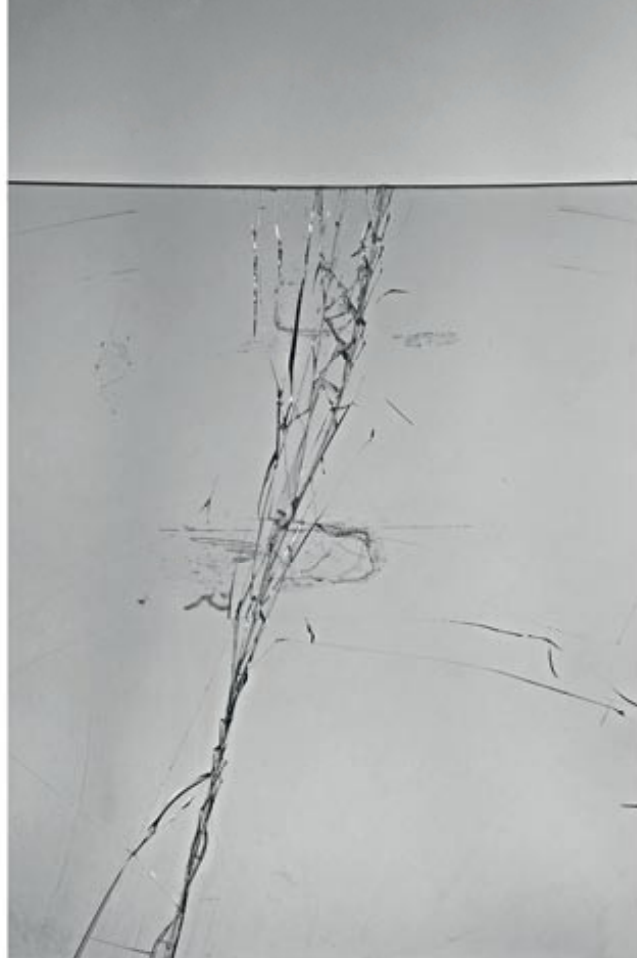
El trabajo de Cristián Silva-Avaria no es fácil de mirar y de entender para un observador descuidado que solo entra al espacio blanco de la galería. Es un conjunto de fotografías y animaciones de video en dos series que se completan y a la vez contrastan en organización, materialidad, tamaño y significación. Tampoco es sólo una cuidadosa colección de fotografías. Lo primero que uno siente es que tiene que recorrer las salas de exposiciones y que esta, además de ser un soporte mayor, se ha convertido por su contenido, en otro espacio de virtualidad arquitectónica, ahora transformado y ampliado como complemento de las obras.

Me impresiona sobre todo como arquitecto, porque de una manera metafórica entré a un grupo de salas blancas como en un palacio, iluminadas e intervenidas. Las recorrí lentamente y me encontré con una serie impactante de ventanas espaciales y formales, hacia una producción visual experimental; canchas de tenis, pistas de atletismo, y unos inmensos grabados fotografiados, casi japoneses, de parabrisas de automóviles accidentados.

Se dice que el arte ya no es representación de la

realidad, sino producción de otra realidad. Esta, muchas veces como aquí lo fue, es revelada, enmarcada y descubierta para nosotros.

Frente a esta obra de Cristián Silva-Avaria, que es espacio acotado en el límite metafísico de la serie de canchas de tenis, y que juega con el movimiento de los límites y trazados de la serie, aparece el contraste del paño quebrado de la serie de los parabrisas, con sus sugerencias ampliadas en otro espacio más virtual aún de la fotografía de una transparencia que no deja de sugerir un accidente; el *detritus* de la destrucción del objeto. Silva-Avaria nos hace evocar con estos materiales dispares, y digo materiales, porque la construcción total de la exposición también resaltan que son instalaciones tanto como objetos, y otros objetos que por el mismo movimiento de las proyecciones se convierten en una inducción permanente a nuestros ojos, que no dejan de mirar y pensar en qué y cómo se miran y se han hecho. Aquí hay algo que está en el umbral de la experiencia del cine y en el juego de las cámaras. Esta arquitectura de la exposición abre la escala, el límite de escala y la forma.



"Border crossing # 5", Fotografía, Lambda Print, Edición 1/3, 165X110 cms., 2007

"Border crossing # 12", Fotografía, Lambda Print, Edición 1/3, 165X110 cms., 2007

abstract_ The Match Point Project consisted of the consideration of works of artist Cristian Silva-Avaria pertaining to urban space through social dialogue in constant modification and tension.

The project is based upon two interconnected photographic series documenting representative systems at the levels of event and speculation while at the same time accounting for diversified spaces, either public, private, permanent, temporary, meeting or conflict.

The first series entitled "No man's land" showcases processed or re-photographed images –prepared in animated sequences– of diverse sports arenas where standard sketches have been completely altered, creating total confusion. The second series entitled "Border crossings" is a kind of photographic inventory of shattered windshields which appear as fragmented planes in high definition.

keywords_ space | city | reality | simulated exercises

¿Cómo veo y qué significa la obra de Silva-Avaria respecto a mi subjetividad y a la común realidad arquitectónica y urbana contemporánea? Esto me motiva en sus misterios:

Esta obra es un "partido" alusivo y personal con el observador. Es pedazo y trozo de algo mayor, que es una nueva realidad producida y con una fuerte intencionalidad abierta.

El arte es siempre, descubrimiento e invención (lo dice O' Gorman, importante filósofo mexicano). Lo nuevo que aquí aparece está reconstruido y fotografiado, es otra cosa, una metáfora y como el haiku japonés, es breve, limpio, claro y directo.

Por ello, la realidad que contemplamos en esta exposición está unificada por "fragmentos", y los fragmentos traen a la mente otras realidades. Es también un partido, que vemos en el aparato de televisión, y que para cada uno de nosotros tiene la tensión que da la línea que define la jugada ficticia de la cancha en un partido de la Copa Davis. Por lo tanto, uno juega, y juega en las series con los circuitos inesperados, que nos permiten la fo-

tografía, los retoques computacionales, las intervenciones en el espacio real, el vidrio y el marco que protege al vidrio quebrado de las ventanas de auto, el tamaño de los marcos y las sugerencias de nuestro mundo contemporáneo que ha sido incorporado en la magia mutante del arte, no sé si abstracto o concreto.

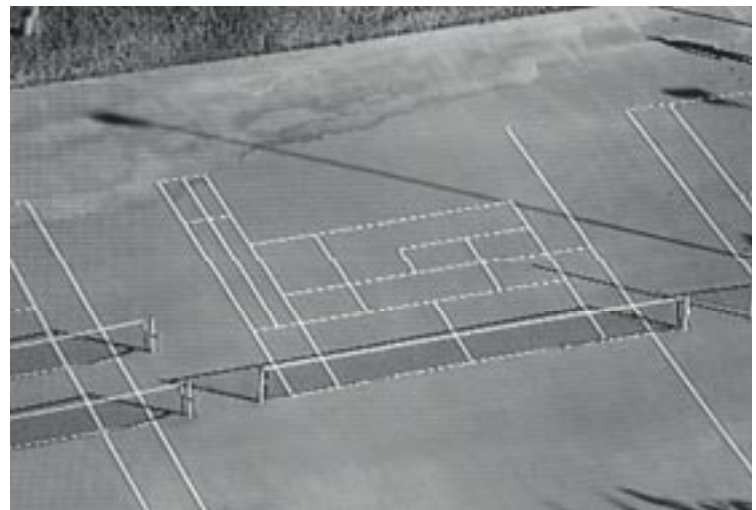
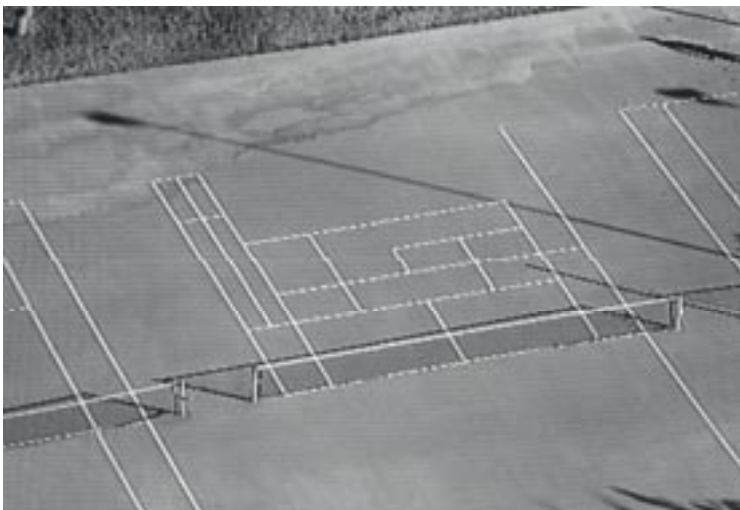
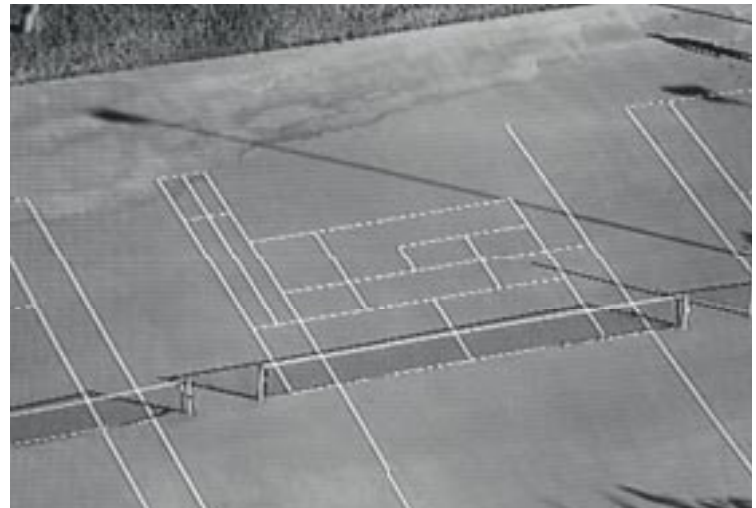
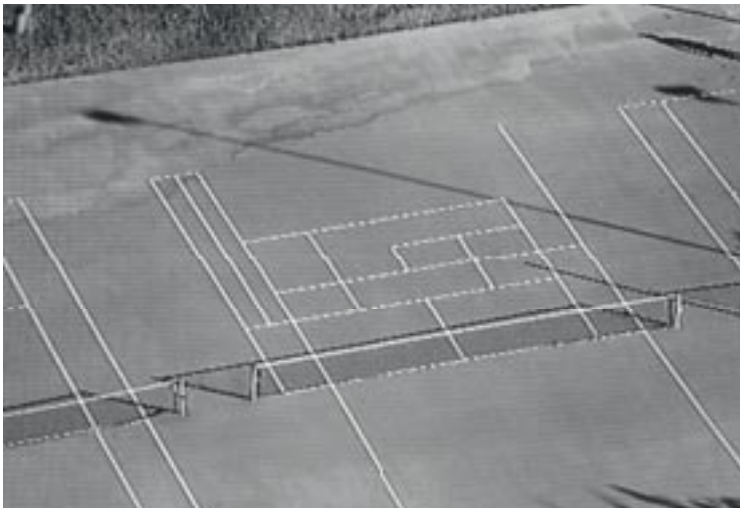
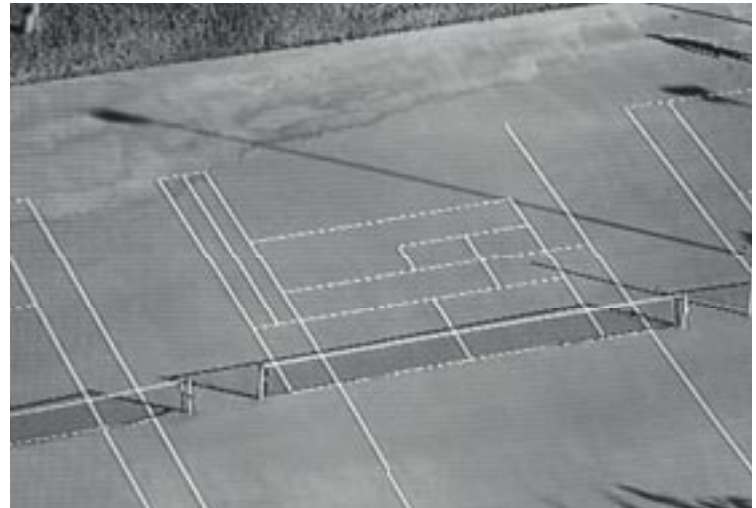
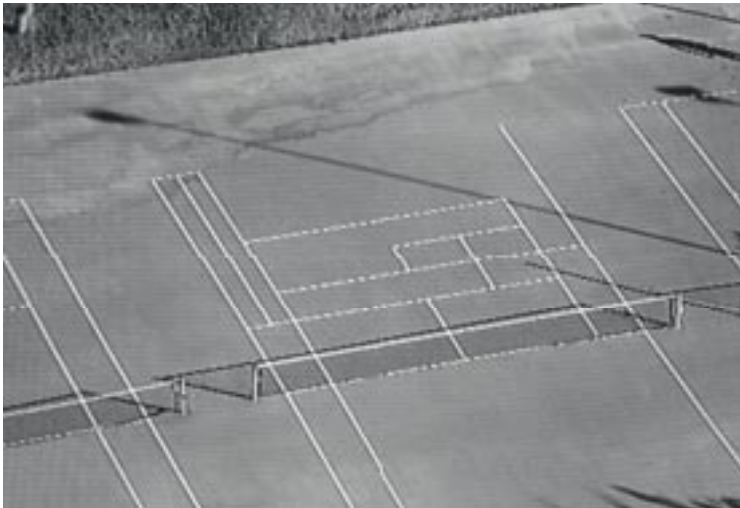
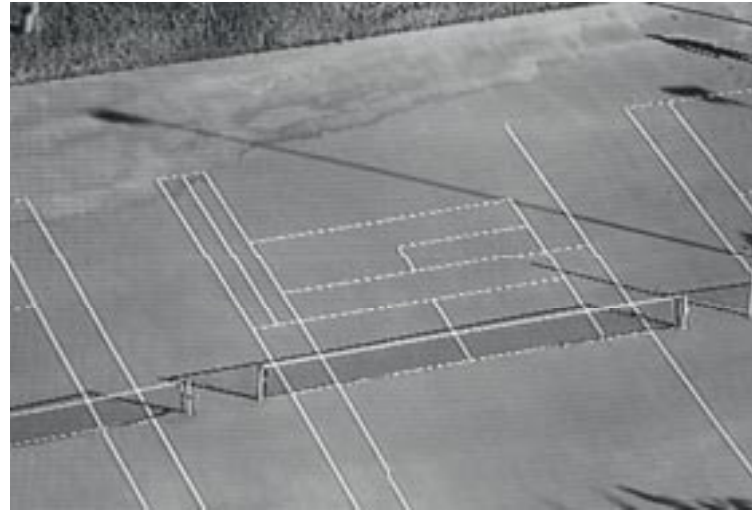
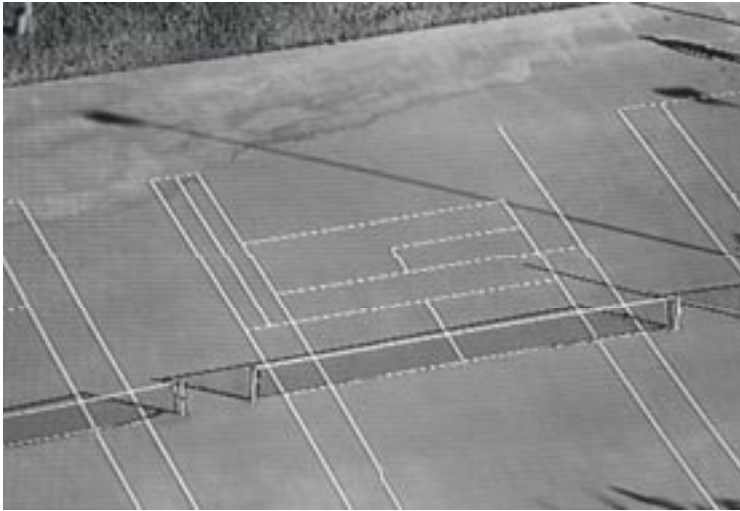
El "espacio límite" e ilimitado (el *apeiron* griego) que nos rodea, la "medida" como módulo lúdico de las canchas de tenis (el *metron*), la significación del lugar de las canchas (el *locus* romano), el juego del espacio y de la forma como ámbito cerrado en esta galería (el *claustrum*), y en el espacio y forma de las varias secuencias fotográficas de sus imágenes que se repiten y nos muestran el misterio del vidrio quebrado en la serie (el *continuum* espacial), que concluye una secuencia de quizás otra partida, y que de aquí nos ha llevado a la ciudad cuando salimos. Así desde aquí volvemos a casi lo mismo, retomado, en este Santiago transmutado visual y acústicamente, al salir a la calle por nosotros mismos.

GUSTAVO MUNIZAGA Arquitecto PUC. Magíster en arquitectura en diseño urbano de la Universidad de Harvard. Fue director y profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor invitado en diversas universidades extranjeras. Autor de diversos libros y publicaciones, como *Macro-Arquitectura*, *tipologías y estrategias de diseño urbano* y *Escipión Munizaga* (en imprenta). Actualmente es profesor y coordinador de urbanismo de la Universidad Diego Portales y del taller de título de la Universidad de Chile.

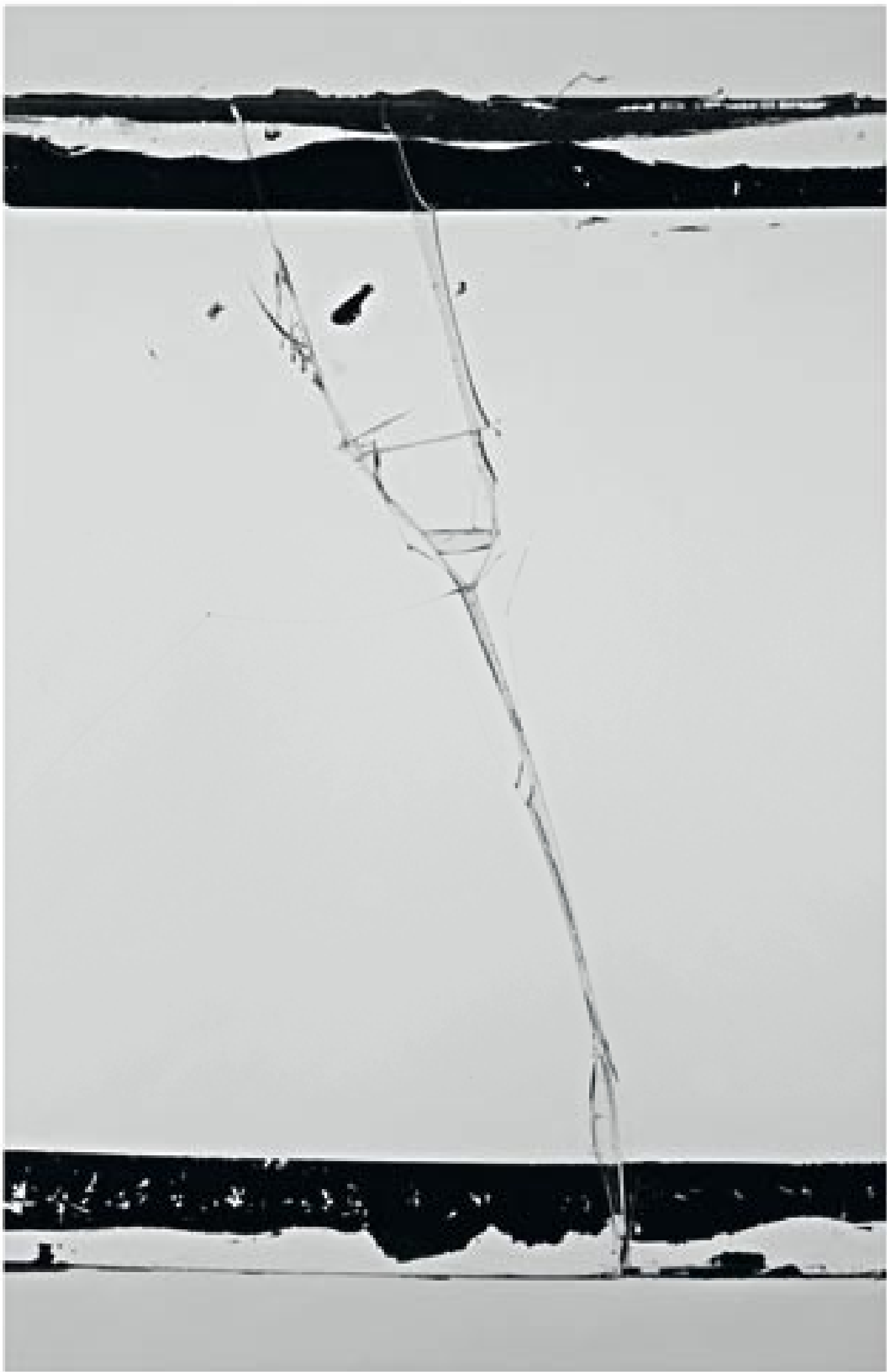
CRISTIÁN SILVA-AVARIA Licenciado en artes en la Universidad de Chile, 1998, con estudios en filosofía en Universidad Católica de Chile. Ha expuesto en forma individual en diversas galerías de Santiago, y colectivas en Chile, Colombia, Italia y Singapur. Premiado en el Salón de Alumnos 1997, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile y becario de Fondart-Mineduc.

GUSTAVO MUNIZAGA PUC Architect – Masters Degree, Urban Design Architecture, Harvard University. Former Director and Professor, Chile Catholic University. Visiting Professor in several Foreign Universities. Author of books and other publications including: "Macro Architecture - Typologies and Urban Design Strategies" and "Escipion Munizaga" (currently at press). He is currently a Professor and the Urbanism Coordinator at Diego Portales University as well as a Lecturer at Graduate Workshops, Chile University.

CRISTIÁN SILVA-AVARIA Bachelor of Arts, Chile University (1998). Studies in Philosophy, Chile Catholic University. Mr. Silva-Avaria has staged individual expositions in Art Galleries in Santiago and collective works in Chile, Colombia, Italy and Singapore. Student Honors, Faculty of Arts, Chile University (1997) - Museum of Contemporary Art, Santiago, Chile - FONDART-MINEDUC Scholarship recipient.



"Tierra de nadie (Bilateral)" # 11 a 18", Fotografía, Lambda Print, Edición 1/3, 66X44 cms., 2007



"Border crossing # 8", Fotografía, Lambda Print, Edición 1/3, 165X110 cms., 2007

ESPACIO Y SOCIEDAD: DE LA CIUDAD TRIZADA A LA CIUDAD QUEBRADA

[SPACE AND SOCIETY: FROM A SHATTERED TO A BROKEN CITY]



resumen_ El impacto negativo de la globalización en las ciudades ha sido materia de diversos estudios en la última década. Existen evidencias empíricas de una desigualdad urbana que estaría agravando la brecha entre los “ganadores” y los “perdedores” de tal proceso, produciéndose lo que algunos autores llaman “ciudades duales” o “polarizadas”, tanto en el “norte” como en el “sur”. Sin embargo, muchas preguntas surgen para quienes nos interesamos en las ciudades, como por ejemplo: ¿son los gobiernos neutrales o impotentes ante estas tendencias? O, ¿cuál es el rol de los arquitectos, planificadores y otros responsables del diseño urbano?

Lo que aquí se plantea es que las tendencias de la globalización no son los únicos factores detrás de la inequidad social y espacial de cada ciudad. Se estima que los procesos socio-históricos particulares, la cultura dominante y el rol del Estado, sus políticas públicas y los profesionales juegan también un papel muy importante. Con más preguntas que respuestas, este ensayo aspira a compartir algunas reflexiones e impresiones, junto a la síntesis de los resultados de una investigación realizada entre los años 2000 y 2004.

palabras claves_ ciudades duales | polarización | exclusión | política de vivienda

PREÁMBULO_ Muchos estudios urbanos de la última década nos hablan de los efectos de la globalización en las ciudades. Entre ellos, varios dan evidencias de que dicho fenómeno ha empeorado grados anteriores de inequidad social y segregación espacial (Sassen, 1994; Borja y Castells, 1997; Wacquant, 2002). Detrás de conceptos como “ciudades duales” o “polarizadas”, estarían diversos factores causales, tales como los procesos de reestructuración económica y tercerización, la des-industrialización, la precarización de trabajo y la polarización del ingreso (Häuber mann, et al., 2001; Musterd y Murie, 2001).

El resultado de esas tendencias sería que las ciudades evolucionan hacia la desigualdad social y espacial, lo que se expresa por ejemplo en que en todas las metrópolis los “ganadores” de la globalización construyen sus protegidos enclaves lo más lejos posible de los guetos donde los “perdedores” son confinados.¹ Los contrastes se hacen evidentes al transitar nuestras ciudades con áreas completamente conectadas al mundo que muestran su rostro cosmopolita y exitoso, coexistiendo con otras abandonadas en su decadencia y concentrando a los excluidos del sistema.

Sin embargo, el alcance de todas estas generalizaciones parece al menos incompleto. Muchas preguntas surgen para quienes nos interesamos en las ciudades desde interrogantes de interés público: ¿son los gobiernos neutrales o impotentes ante estas tendencias?, ¿qué opciones tienen los ciudadanos de contrarrestar las desigualdades ur-

banas?, hasta preguntas profesionales como ¿cuál es el rol de los arquitectos, planificadores y otros responsables del diseño de las ciudades? o más específicas, como por ejemplo, ¿cómo vinculamos en el análisis fenómenos espaciales y sociales?, ¿qué podemos proponer/aportar en pos de ciudades más “equitativas”?

Con más preguntas que respuestas, lo que aquí se plantea es que las tendencias de la globalización no son los únicos factores detrás de la inequidad social y espacial de cada ciudad. Se estima que los procesos socio-históricos particulares, la cultura dominante y el rol del Estado, sus políticas públicas y los profesionales juegan también un rol muy importante.

Asumiendo que abarcar la complejidad de lo urbano en conjunción con lo social no es tarea fácil, este ensayo aspira a compartir algunas reflexiones e impresiones, junto a la síntesis de los resultados de una investigación realizada entre los años 2000 y 2004.

ESPACIO SOCIAL Y REALIDAD URBANA_ Los arquitectos somos educados para confiar en que mediante las formas y generando espacios determinados podemos crear significados, marcar símbolos y hasta determinar o influir comportamientos. Si ello fuese cierto, también podríamos aceptar que la ciudad es un símbolo de nuestra cultura y que deberíamos esforzarnos por comprender esos significados y sopesar sus efectos.



Foto: Fernando Jiménez

summary_ The negative impact of globalization in cities has been a matter of diverse study in the last decade. Empirical evidence of urban inequality exists as that which aggravates the breach between the “winners” and the “losers”, taking place in what some authors call “dual” or “polarized” cities in the “north” as in the “south”. Nevertheless, many questions arise for those interested in cities. For example: Are neutral or impotent governments behind these tendencies? Or are architects, planners and others responsible for urban design?

What one considers here is that tendencies of globalization are not the only factors behind the social and spatial inequality of a city. It is estimated that particular historical-partner processes, the dominant culture and the role of the state, its public policies and professionals also play a very important role. With more questions than answers, this essay aspires to share some reflections and impressions, along with synthesized results of an investigation made between 2000 and 2004.

keywords_ dual cities | polarization | exclusion | housing policies

Mientras el antropólogo Claude Lévi-Strauss nos detalla cómo la configuración de un pueblo de una cultura primitiva responde a su mitología y refleja sus relaciones sociales, el geógrafo David Harvey nos invita a pensar en que “si una ciudad contiene todo tipo de señales y símbolos, entonces podemos tratar de comprender el significado que la gente le confiere”.

Lo que aquí se propone es que para entender las diferencias sociales y urbanas en la ciudad, es importante combinar la revisión de patrones de desarrollo histórico, el tipo de políticas urbanas y sociales aplicadas a través del tiempo y la observación analítica de la ciudad.

LA CIUDAD TRIZADA_ *Nunca hubo una “época dorada” en la que la vida del gueto americano o la banlieue francesa fueran dulce y las relaciones sociales armónicas y satisfactorias. Sin embargo, nos queda que la experiencia de relegación ha cambiado de forma tal, que hace que hoy sea distintivamente más pesada y alienante.*
Loïc Wacquant (2002: 226). Traducción libre del autor.

Hace ya más de dos décadas, algunos arquitectos chilenos empezaron a manifestar su alarma ante los desequilibrios que percibían en la ciudad de Santiago, desde el supuesto que esa nueva realidad era cualitativamente distinta a épocas anteriores. A Emilio Duhart se le atribuye haber acuñado por primera vez el término “ciudad trizada”, mientras visitaba Chile y la Bienal de Arquitectu-

ra de 1977, y dos años después los arquitectos Sergio González y Patricio Hales escribirían un ensayo de título homónimo en la revista *Auca*, ambos preocupados por el contraste entre el oriente y la periferia.

Pero el discurso de los años 1990 y de este inicio de milenio es distinto al que existía en las décadas de 1960 ó 1970, donde la preocupación era la marginalidad urbana representada por la alta migración campo-ciudad y las tomas de terrenos. Se pensaba en que la marginalidad era una situación transitoria por la cual pasaban los sectores populares antes de integrarse definitivamente al mercado de trabajo y mejorar sus posibilidades de movilidad social.

La diferencia con la exclusión social actual radica en el hecho de que se incorporen o no al mercado laboral, tengan o no una vivienda, la percepción de exclusión social que implica no ser parte del Chile exitoso, toma otras formas y refleja los aciertos y desaciertos de las decisiones de política pública.

Como nos recuerda Henri Lefebvre (1974: 31), no se puede separar el estudio del espacio de la ideología o de la política, y las ciudades reflejan las decisiones tomadas a través del tiempo por todos los actores. Lefebvre nos alerta que el valor que se le asigna al espacio es distinto para empresarios (por ejemplo, la Cámara Chilena de la Construcción), para los burócratas y planificadores, quienes suelen mirarlo por sus atributos abstractos

FERNANDO JIMÉNEZ_ Doctor en arquitectura de la Universidad Técnica de Berlín con el tema “Social housing policy in Chile: A case of spatial and social exclusion”. Máster en planificación de infraestructura de la Universidad de Stuttgart. Arquitecto Universidad de Chile. Ha sido consultor para numerosas instituciones internacionales como Büro für Umwelt und Stadtplanun en Alemania, Municipio de Quito, la Seremi de vivienda en Chile, entre otras. Actualmente es el director ejecutivo de la ONG Cordillera.

FERNANDO JIMÉNEZ_ Doctor of Architecture (Technical University, Berlin) - Doctoral Thesis: “Social housing policy in Chile: A case of spatial and social exclusion”. Masters degree in Infrastructure Planning (Stuttgart University) - Bachelors degree in Architecture (Chile University) - Consultant for numerous international institutions, including: Büro für Umwelt und Stadtplanun (Germany), Quito Municipality (Ecuador), Seremi (Chile). Presently Executive Director of ONG Cordillera.

—área, localización, plusvalía—, mientras que para los ciudadanos es el lugar para desarrollar sus vidas, lo cual sería la base para muchos conflictos sociales.

UNA BREVE MIRADA RETROSPECTIVA_ A partir de las imágenes que nos describen autores como Romero y De Ramón, o escritores como Blest Gana —nuestro Dickens—, vemos que la ciudad del siglo XIX e inicios del XX presentaba fuertes contrastes entre la ciudad “propia” y la “bárbara”,² pero que como nos dice Luis Alberto Romero se trataba de “una sociedad patricia donde decentes y plebeyos, perfectamente separados por una infranqueable barrera, compartían no solo el mismo espacio físico, sino también formas de vida, actitudes y valores” (Romero, 1997: 167).

Las cosas cambian con la continua y masiva llegada de migrantes a Santiago y el crecimiento de esa ciudad “bárbara” que amenaza la salud de la élite santiaguina, dadas las miserables condiciones de habitación de los marginados. La alarma la lanzan médicos como el doctor Puga Borne, con lo cual se impulsa la “cuestión social” con un urbanismo de corte higienista.

A las primeras políticas basadas en la caridad privada y ligera intervención pública, se le irán sumando iniciativas estatales que van *in crescendo* a través de las décadas, mediante sucesivos esquemas de política de vivienda. De hecho, a partir de 1940 se inicia un período de políticas universales, con un sistema de bienestar rudimentario, si



Fotos: Fernando Jiménez

se le compara con el de los países denominados “desarrollados”. El Estado fue tomando un rol más activo, con políticas sociales orientadas crecientemente a fortalecer la ciudadanía y promover la equidad social.

Ello coincide con que las tomas de terreno van en aumento progresivo de una década a la otra y los distintos gobiernos buscan institucionalizar respuestas al avance de movimientos sociales y políticos que ponen en jaque permanente al Estado, ante su incapacidad para satisfacer las demandas de vivienda e infraestructura.

Pero las crisis políticas y sociales de los años '70, las cuales tenían su contraparte global con la crisis del petróleo y puntos álgidos de la guerra fría, junto al cambio de paradigmas del modernismo al posmodernismo, también influyeron en la manera de visualizar la ciudad, las políticas urbanas y de vivienda.

A partir de 1973 y hasta 1989 se vivió lo que algunos autores llaman una “revolución neoliberal”, que cambió el antiguo Estado “paternalista” por un Estado “subsidiario” que focaliza su ayuda monetaria en los más pobres y deja el desarrollo urbano al mercado. Junto a la reducción del aparato público se disminuyeron servicios sociales y se privatizaron empresas públicas, lo cual tuvo un fuerte impacto en la sociedad.

Con el retorno a la democracia en 1990, las políticas sociales se intencionaron, al menos en el papel, a “salvar la deuda social” y “crecer con equidad”. Sin embargo, el enfoque de la política habitacional no cambió sustantivamente y se dio continuidad al mismo tipo de política subsidiaria, aumentando progresivamente el número de subsidios y la cantidad de viviendas entregadas.

Actualmente, Chile es reconocido como uno de los pocos países “del sur” que ha logrado congelar su déficit habitacional y mientras recibe los aplausos del Banco Mundial y otras agencias internacionales, los chilenos y los santiaguinos en particular empiezan a ver las consecuencias sociales, espaciales, políticas y económicas de casi 30 años de una sistemática exclusión social y espacial propiciada por la política pública.



LA MATERIA ESTUDIADA: UN CASO DE EXCLUSIÓN SOCIAL Y ESPACIAL

Existe una percepción generalizada de fragmentación e inequidad urbana en muchas ciudades de Chile, siendo ya normal que se las caracterice como segregadas, fragmentadas y con dramáticas diferencias espaciales y vivenciales. De hecho, comunas y barrios de Santiago denotan un contraste evidente en términos físicos, sociales, económicos, culturales y medioambientales. Más aun, cada barrio representa un cierto nivel de ingresos y de estatus.

Por su parte, esas inequidades urbanas amenazan la integración social porque restringen la igualdad de oportunidades urbanas para todos los ciudadanos, ya que muchos no acceden a los privilegios y beneficios, bienes y derechos que se supone son reconocidos como universales en la sociedad. Alarma la existencia de barrios que concentran privación, conflicto y deterioro, donde muchas familias no sólo habitan en viviendas de bajo estándar y en barrios con equipamiento e infraestructura insuficientes y/o deteriorados, sino que también en estos barrios se amalgama la desesperanza y la fragmentación social, con el abandono y la mala calidad del espacio público; una comunidad con bajo acceso a servicios y empleo, deficiente infraestructura y alta vulnerabilidad social. A lo anterior se le suma que el vivir en ciertos barrios va acompañado de una identidad negativa que estigmatiza y recrudece la sensación de espiral de decadencia, ya que vivir en barrios deteriorados y carentes tiene también secuelas en salud, educación, seguridad y otros “intangibles” como la autoestima y el sentido de pertenencia.

IMPACTO DE LA POLÍTICA DE VIVIENDA EN LA CIUDAD Los impactos de casi tres décadas de aplicación de la misma política habitacional ya son evidentes en la ciudad. Pese a los impresionantes logros cuantitativos, e incluso de focalización, la política de vivienda social ha sido parte del endurecimiento de la segregación espacial histórica, aportando a la exclusión social, por cuanto ha contribuido a aislar a los más pobres en áreas homogéneamente pobres.

Aun cuando esa política siguió la progresiva tradición estatal chilena de intervenir en temas sociales, es posible identificar dos giros fundamentales que modificaron los viejos paradigmas. En primer

lugar, con la desregulación de los mercados del suelo y la liberalizada expansión de la ciudad, la localización de la vivienda social pasó a definirse solo por el precio de suelo más barato,³ sin considerar otros aspectos de orden social ni de “libre elección” de los afectados. En segundo lugar, los estándares de vivienda social fueron reducidos drásticamente –para producir más viviendas por el mismo valor– no sólo en términos de área, materialidad o tamaño del lote, sino también respecto a los requerimientos urbanos de urbanización y equipamiento.

LA DISTRIBUCIÓN DE LA VIVIENDA SOCIAL En la ciudad de Santiago, las cifras muestran que al menos un tercio de todas las viviendas construidas entre 1984 y el año 2000 fueron destinadas a familias de ingresos bajos.⁴ De las construidas entre 1978 y el 2000, el 90% se localizó en no más de 15 de las 34 comunas, ubicándose el 65% en las comunas de sur y sur-oriental, principalmente Puente Alto, La Pintana y San Bernardo. En contraste, las comunas centrales y del sector oriente recibieron menos del 3%.

LA SEGREGACIÓN ESPACIAL Y LA DISTRIBUCIÓN DE USOS Los programas de radicación y erradicación masiva llevados a cabo entre 1979 y 1985 permitieron la “limpieza” de 246 campamentos y su remoción desde las comunas con mayor valor de suelo, lo que marcó el punto de inicio de la consolidación de comunas según las clases sociales. De acuerdo a Paquette-Vassalli (1998: 231), el 77% de las 142.500 familias desplazadas de comunas como Ñuñoa, Las Condes y Santiago fueron reubicadas en solo cinco comunas: La Pintana, La Granja, San Bernardo, Puente Alto y Peñalolén, todas ubicadas al sur-oriental de la ciudad.

Un estudio comparativo de la segregación en México y Chile (Fischer: 2003) afirma que aun cuando la segregación residencial de Santiago tiene raíces históricas, muchos indicadores estarían demostrando que Santiago posee la más alta segregación a nivel de comunas que cualquier otra ciudad latinoamericana y que existiría un “recrudescimiento” de esta partición en la pequeña escala. En las cifras, la mayor proporción de familias de bajos ingresos se ubican en la periferia del sur y sur-oriental de la ciudad, donde se localiza más del 65% del total de pobres de la ciudad; las del po-



Foto: Fernando Jiménez

niente congregan al 25%, las del norte el 8,49% y las del oriente sólo el 3,09% (Mideplan, 1998).⁵

La ciudad también evidencia niveles de infraestructura, accesibilidad, cobertura y calidad de servicios diferenciada por área. Por ejemplo, aun cuando las comunas de Santiago, Las Condes y Providencia albergan al 10,5% de la población de la ciudad, ellas concentran la mayoría de las fuentes de empleo, con el 50% los usos comerciales, el 15,4% de la industria y el 70% de las oficinas. Otros servicios públicos, tales como salud y educación, alcanzan porcentajes del 43%, 15% y el 21,4%, respectivamente (Zegras and Gakenheimer, 2000: 23-24).

En términos de la distribución de equipamiento y servicios como educación y salud, Rodríguez (2000: 128) afirma que a pesar de que todas las comunas cuentan con los servicios básicos, la calidad de los mismos difiere considerablemente: “Las comunas pobres no sólo tienen malas escuelas, sino también malos resultados”.

ESPACIO Y ARQUITECTURA CONTRASTANTES. Aparte de los factores sociales y de localización espacial, la división simbólica de la ciudad se expresa también en la contrastante morfología de sus espacios públicos y su vivienda. Esas diferencias suelen ser medidas mediante aspectos cualitativos y cuantitativos como altura, materialidad, tamaño, apariencia, valor monetario y el significado simbólico que tiene un espacio o edificio para las personas. En el entendido de que el problema no es que exista diferencia, sino que ella se homogeneice por sectores, se presentan algunos indicadores preocupantes:

Primero, de acuerdo a datos de Alfredo Rodríguez (2000: 133), el porcentaje de áreas promedio por vivienda contrasta fuertemente entre comunas. El autor demuestra que las comunas del oriente son las que tienen los mayores promedios, alcanzando los 200 metros cuadrados por vivienda, mientras que en las comunas periféricas, con alta proporción de viviendas sociales, el promedio es de 50 metros cuadrados por vivienda.

Segundo, una de las características de la ciudad es su baja altura promedio, existiendo una relación de 5:1 entre viviendas unifamiliares y edificios de

departamentos (77% son viviendas y 21% departamentos). Sin embargo, casi la mitad de los departamentos existentes en la ciudad se ubican en solo cuatro comunas. En tres de ellas la proporción anterior se invierte y más del 50% de las construcciones son edificios en altura. Esos son los casos de Providencia (80,5%), Nuñoa (56,77%) y Las Condes (56,22%). Incluso en la comuna de Santiago, donde existe una gran cantidad de edificios nuevos, la proporción supera el 37% de sus viviendas (INE, 2003).

Tercero, existen diferencias significativas respecto a la densidad poblacional. Aunque las comunas de la zona oriente tienen más viviendas en altura, son las comunas con mayor proporción de vivienda social las más densas. Por ejemplo, Puente Alto tiene 165 habitantes por hectárea, Lo Prado 156 y La Pintana 123, pero Providencia alcanza 85 habitantes por hectárea, Las Condes 64 y Vitacura sólo 28. Visualmente esto se explicaría por la mayor proporción de áreas verdes, lotes mayores y calles más anchas en el oriente.

El resultado de los contrastes expuestos nos sugiere que la ciudad “trizada” se ha “quebrado”, dejando partes que seguirán siendo atractivas y se desarrollarán por acción del mercado, y otras que siguen deteriorándose sin mayores posibilidades de mejoramiento, dado su aislamiento, estigmatización y desinterés del mercado en invertir en ellas.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES. La política habitacional existente entre 1978 y el 2000 contribuyó a formalizar las inequidades sociales y espaciales. Además, redujo lo que alguna vez fue un derecho institucionalizado –la vivienda– a un objeto de utilidad pública que atenta contra valores aceptados socialmente como lo son la integración y la igualdad de oportunidades.

El barrio y la vivienda juegan un rol en la salud mental y física de sus habitantes, en el bajo rendimiento escolar y en la generación de conductas de riesgo. Diversos estudios demuestran que los barrios no solo sufren de carencias físicas, sino que la mayor parte de ellas son el resultado de ese tejido social fragmentado, de la concentración de personas con vulnerabilidad social en solo algunos barrios y del estigma y la discriminación asociados al habitar dichos sectores. Las personas no

confían en sus vecinos y sienten la vergüenza de vivir en viviendas y barrios ya estigmatizados.

Dado que la calidad de los barrios y las comunidades, el tipo de espacios públicos y el equipamiento, contribuyen a la creación de entornos que atraen o polarizan, no basta el mejoramiento físico para crear barrios y comunidades fuertes: el acento en las personas y sus relaciones sociales es ineludible para sustentar en el tiempo cualquier inversión física. Por consiguiente, los procesos de recuperación de barrios orientados a la inclusión social deben favorecer tanto la equidad urbana en términos físicos (infraestructura, servicios) como garantizar el reforzamiento del capital social de la comunidad local. Aun cuando el proceso sea acompañado por profesionales, los protagonistas deben ser los diversos actores locales. La inclusión social y económica solo será posible si las personas participan significativamente en la toma de decisiones. Una comunidad inclusiva será aquella que provea oportunidades para el bienestar y desarrollo saludable de todos los niños, jóvenes y adultos que habitan el territorio.

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Los enclaves se definen aquí como áreas residenciales donde grupos humanos deciden vivir junto a sus “semejantes” y aparte de los “diferentes”. En contraste, aquí la expresión gueto se refiere a esas áreas donde se concentran “semejantes” que no escogieron vivir aparte, sino que es el resultado de sus pocas o nulas opciones de selección.
2. Eran las expresiones usadas por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna cuando se refería a los barrios de la Chimba y del sur de la actual calle Diez de Julio.
3. De acuerdo a Rojas (1999: 15): “El costo del suelo es uno de los componentes importantes para que una vivienda sea adquirible, representando usualmente cerca del 40% de su costo. En el intento por reducir costos, las empresas ofrecen viviendas en localizaciones periféricas donde el suelo está subdesarrollado y es más barato; los proyectos en tierra no urbanizada permiten mejor control de costos y hacen posible entregar productos en menos tiempos, lo que reduce los costos financieros”.
4. Esa cifra representa a aquellos desarrollos llevados a cabo por el Minvu mediante los Programas de Vivienda Básica (PVB), el Programa de Vivienda Progresiva (PVP), y el Programa Especial para Trabajadores (PET), pero no considera la gran cantidad de programas de lotes con servicio o mejoramiento de barrios llevado a cabo por el Ministerio del Interior que estuvo a cargo de sanear barrios con infraestructura básica y resolver la situación de los erradicados entre 1981 y 1995.
5. Datos obtenidos de la Encuesta Casen de 1998.

Macarena Cortés

Arquitecta y Profesora
Escuela de Arquitectura/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

Alfonso Gómez

Arquitecto y Profesor
Escuela de Arquitectura/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

Francisca Saelzer

Paisajista y Profesora
Escuela de Arquitectura/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

PROYECTO DISEÑO SUSTENTABLE PARQUE PEÑALOLÉN

[PROJECT: SUSTAINABLE DESIGN PEÑALOLÉN PARK]



Fotos e imágenes: Macarena Cortés, Alfonso Gómez y Francisca Saelzer

MEMORIA DE LOS PROYECTISTAS El proyecto es el resultado de un encargo realizado por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo en conjunto con la Ilustre Municipalidad de Peñalolén, para la construcción de un parque en los terrenos de un antiguo asentamiento precario del sector. Esto se hace con el propósito de erradicar la informalidad de las viviendas que allí existían y de construir en dichos terrenos un parque de carácter público y deportivo, de nivel comunal e intercomunal.

Fueron planteadas una serie de condicionantes específicas, que se utilizaron como sustentación de la propuesta. En resumen fueron las siguientes:

- El terreno presenta en su relación horizontal un potencial desarrollo del parque como mirador natural sobre la ciudad de Santiago. En su relación longitudinal, establece distintos grados de permeabilidad como pieza urbana. Ambas relaciones son motivo de estudio y se propone potenciarlos a través del proyecto.
- La condición de los bordes perimetrales del terreno para establecer niveles de conectividad comunal; se manejarán las posibilidades de control y de seguridad del parque y otorgará bordes activados por programas de necesidad en la comuna.
- Las condiciones ambientales están referidas principalmente a que el terreno se inserta en un sistema ambiental de pie de monte, caracterizado por la formación de quebradas y conos de eyección generados por la precordillera. Esta característica permitirá introducir la noción de quebrada natural como eje estructurador y paisajístico del proyecto.

A partir de estas condicionantes de diseño expuestas y a las condicionantes del encargo, se propuso el proyecto reconociendo la condición amorfa del terreno, la configuración actual de sus bordes, las potencialidades existentes



desde el punto de vista paisajístico y urbano del terreno en pendiente, un proyecto en base a tres secciones articuladas, definidas por su condición paisajística, morfológica y programática.

Los criterios de integración urbana fueron:

- Proponer el cierre continuo para la totalidad del parque, respondiendo a los requerimientos municipales, con accesos principales controlados por módulos, un elemento arquitectónico portal que contiene los servicios como baños públicos, bodegas de herramientas y útiles, y oficina de seguridad.
- Generar bordes programáticos que configuraran el perímetro del parque, con espesores variables que contienen los programas vitalizantes del parque; esto es, plataformas aterrazadas que incorporan actividades deportivas, asociadas a canchas de diversos tamaños, y en sus diferencias de nivel se encuentran los servicios, como camarines y administración.
- Integrar la trama urbana al proyecto a través de una serie de potenciales y otros reales trasposos, desde las calles perpendiculares al terreno. Las resultantes fueron recorridos peatonales internos, que describen lugares de encuentro, y puentes que rematan en espacios jerárquicos, como el mirador del cerro.
- Seleccionar especies y asociaciones vegetales de bajo consumo hídrico, destacando las asociaciones de tipo xerófito-xerófito y cactáceas. Estos pisos vegetales se encuentran ubicados a lo largo de todo el sendero principal, en la totalidad del área de cerro y en el entorno indirecto de la laguna.
- Proponer el parque como un área natural de infiltraciones de aguas lluvia para el sector, considerando que esta área verde no debería sobrecargar el actual sistema de aguas lluvia existente, pero tampoco absorbería las deficiencias del actual sistema de aguas lluvia.



Fotos e imágenes: Macarena Cortés, Alfonso Gómez y Francisca Saelzer

FICHA TÉCNICA

PROYECTO: DISEÑO SUSTENTABLE PARQUE PEÑALOLÉN
UBICACIÓN: AV. JOSÉ ARRIETA, AV. JORGE ALESSANDRI, VOLCÁN ANTUCO, CONSISTORIAL/COMUNA DE PEÑALOLÉN, SANTIAGO, CHILE
PROGRAMA GENÉRICO: PARQUE PÚBLICO DEPORTIVO Y RECREACIONAL
SUPERFICIE: 23,4 HECTÁREAS
FECHA DE PROYECTO: 2007
MANDANTE: ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE PEÑALOLÉN Y MINISTERIO DE VIVIENDA Y URBANISMO.

PROYECTISTAS: MACARENA CORTÉS DARRIGRANDE, ALFONSO GÓMEZ RABY (ARQUITECTOS), FRANCISCA SAEIZER M. (ECÓLOGA PAISAJISTA).
COLABORADORES: MANUEL SUZARTE (ARQUITECTO DEL PAISAJE), CRISTIÁN VILLAR Y MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ (ARQUITECTOS), CINDY FARIAS Y MARCELA

TECHNICAL SHEET

PROJECT: SUSTAINABLE DESIGN PEÑALOLÉN PARK
LOCATION: JOSE ARRIETA AVE., JORGE ALESSANDRI AV. ANTUCO VOLCANO, CONSISTORIAL / PEÑALOLÉN COMUNE, SANTIAGO CHILE
GENERIC PROGRAM: SPORTS AND RECREATIONAL PARK
SURFACE: 23.4 HECTARES
DATE OF PROJECT: 2007
CONTRACTING COMPANY: PEÑALOLÉN MUNICIPALITY & MINISTRY OF HOUSING AND URBAN WORKS

DESIGNERS: MACARENA CORTES DARRIGRANDE, ALFONSO GOMEZ RABY (ARCHITECTS), FRANCISCA SAEIZER M. (LANDSCAPING ARCHITECT).
COLLABORATORS: MANUEL SUZARTE (LANDSCAPING ARCHITECT), CRISTIAN VILLAR AND MARIA JOSÉ MARTINEZ (ARCHITECTS), CINDY FARIAS AND MARCELA CASTILLO (LANDSCAPER), LAURA CASTILLO (CIVIL ENGINEER).

This project is the result of an order made by the Ministry of Housing and Urban Works with the distinguished Municipality of Peñalolén, for the construction of a park in areas of urban blight. The purpose of this order is to remove informal construction of existing houses and to construct a sports field and public park for the surrounding communities.

A series of specific determining factors were considered and used as support for the proposal. In summary they were as follows:

- *Horizontally, the area offers potential for development as a scenic view of the city of Santiago. Longitudinally, different degrees of permeability as an urban piece are established. Both relations are reasons for study and which we plan to strengthen throughout the project.*
- *The condition of the perimeter of the land to establish levels of communal connectivity; the prospects for control and security of the park will be considered, and will grant activated edges by needed programs in the community.*
- *The environmental conditions refer mainly to area at the base of the mountain marked mainly by ravines and ejection cones created by the pre-mountain range. This characteristic will allow the introducing of the natural gorge as the project's structural and landscaping axis.*

Beginning with the risky designs and stipulations, a proposal was set forth recognizing the amorphous condition of the land, the present configuration of its borders, the potential from the landscaping and urban point of view of the slope, a project on the basis of three articulated sections, defined by landscaping, morphologic and programmatic conditions.

The criteria for urban integration were:

- *To propose the closing of the entire park according to municipal requirements, with main accesses controlled by modules, an architectonic element that contains public restrooms, tool and equipment sheds and security booths.*
- *To create borders circling the perimeter of the park, with varying entrance ways that feature important park additions, such as paved sport platforms of different sizes, for various contests and different levels for locker rooms and administrative offices.*
- *To connect the urban area with the project through a series of potential and real crossings, from perpendicular streets to the land. The results were internal pedestrian crossings, which describe meeting places and bridges which end in hierarchic spaces such as the view of the hill.*
- *To select species and vegetation which require low water consumption, emphasizing xerophilous-xerophilous types and cactaceae-cactaceae types. These vegetation floors are located throughout the entire main path, covering the hill area and not directly surrounding the lagoon.*
- *To propose the park as a natural filter for rain water, considering that this green area should not overload the existing rain water system, but also not offsetting the existing rain water system.*

EL MERCADO DEL ARTE LOCAL Y LA GESTIÓN CULTURAL[®]

[THE LOCAL ART MARKET AND CULTURAL MANAGEMENT[®]]

resumen Chile ha obtenido un reconocimiento en el exterior por los logros alcanzados en los ámbitos económico, político y social. La estabilidad económica, la consolidación del sistema democrático, tratados de libre comercio, el respeto al Estado de derecho, por un lado, y en lo social, los avances en educación, salud, vivienda y cultura, sitúan al país en una posición privilegiada en la región. En el ámbito cultural, la Industria Cultural (libros, música y audiovisual) en Chile por primera vez aporta el 1,3% del Producto Interno Bruto (PIB), considerando 2007-2008, superior al sector pesquero (1,02%), agricultura (0,66%) e industria textil (0,78). Por otra parte, y desde el prisma del mercado del arte, las estadísticas ofrecidas por la Unesco indican que esta economía ha crecido en un mil por ciento en los últimos cincuenta años y la rentabilidad está muy lejos de ser alcanzada por cualquier otra inversión o modalidad financiera conocida. El mercado del arte funciona como una inversión y una unidad estable en momentos de inflación, crisis, guerras y otros.

Todo este panorama incide directamente en el movimiento del mercado del arte local, así como su desarrollo. Sin embargo, en Chile, la economía del arte es un mundo complejo, con un marco regulador antiguo en el ámbito de las artes visuales, pero con posibilidad de expansión dentro de la nueva economía global. La tendencia del mercado del arte en nuestro país ha tenido una masificación lenta y con un alto grado de informalidad en su evolución.

Este artículo pretende hacer una evaluación y mostrar un estado general del mercado del arte visual en Chile, además de demostrar que existe una oportunidad para los gestores culturales en colaborar con el artista visual hacia un mayor desarrollo del mercado del arte.

palabras claves mercado del arte | gestión cultural | artes visuales | vanguardia

AUMENTO DEL CONSUMO CULTURAL EN CHILE Las estadísticas nacionales de consumo cultural indican una tendencia al aumento. De acuerdo a la “Encuesta sobre consumo cultural y uso del tiempo libre”, realizada en conjunto entre el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), en la Región Metropolitana el 2004 y a nivel nacional el 2005, se encuentra un notable incremento en la asistencia a las actividades culturales y de esparcimiento como museos, teatros, conciertos, recitales, ballet, cine, espectáculos deportivos y movimiento literario. Estos resultados indican que entre los periodos 2000-2002 frente al 2004-2005, hubo un aumento promedio de asistencia a espectáculos culturales de alrededor del 40%.

El estudio “¿Cuánto ha cambiado el panorama entre 1995 y 2005?: una década de cultura. Observatorio del público y encuesta de intereses culturales”, realizado por el Centro Cultural Estación Mapocho, junto a Adimark y publicado en agosto de 2005, se observa que el 57% de las personas ha asistido a museos, galerías o exhibiciones de arte. Este promedio es decreciente según el nivel socioeconómico y edad. Quienes más asisten, son los sectores altos (79%) y los jóvenes de 15 a 24 años (66%).

En relación a las artes visuales, ambas encuestas coinciden en que el museo más conocido y visitado es el Nacional de Bellas Artes, con 673.132 visitas (según encuesta del INE) y con un porcentaje no superior al cinco por ciento para el resto de los museos nacionales. Entre las razones para no ir, casi dos tercios de la muestra dice “no tener tiempo”. En relación al estilo artístico, las estadísticas indican que en comparación con 1995, baja el interés por asistir a exposiciones de pintura clásica, habiendo un notable aumento por asistir a montajes contemporáneos.

LA DINÁMICA EN EL MERCADO DEL ARTE A nivel mundial, los que mueven el mercado del arte son agentes como el coleccionista privado, el *art dealer*,¹ los *marchantes*, galerías, museos, ferias de arte, además de los propios artistas, casas de remates y de subastas, donde reina la competitividad y la especulación. Sin embargo, dos grandes compañías internacionales lideran el mercado del arte en la actualidad, marcando pauta en su valoración internacional. Estas sociedades comerciales de subastas son de

origen anglosajón y son Sotheby's y Christie's, las que acaparan casi el 95% del volumen de negocios de las ventas internacionales, donde Gran Bretaña representa el 28,75% y Estados Unidos, el 49,8%. Sotheby's y Christie's se han convertido en el Dow Jones del arte. Comprar arte se reduce entonces a una mera operación bursátil. Aun así, al margen de las cifras, todos los que participan en esta dinámica también viven el otro lado de la moneda: el goce, la contemplación, el poder mágico que atrae, seduce o rechaza; finalmente, el arte como acontecimiento.

Ambas representaciones, Christie's y Sotheby's, tienen sede en Chile y han modificado el panorama del mercado del arte de los últimos años, sobre todo porque los compradores nacionales pueden adquirir con mayor frecuencia y facilidad obras de artistas internacionales.

No es casualidad que recientemente la *Harvard Business Review* publicara un artículo, titulado “Lujo para las masas”, cuya tradicional industria del lujo era reservada hace una década al uno por ciento más rico de la población mundial y de chilenos con un ingreso mensual de entre seis millones 600 mil pesos y 10 millones 200 mil pesos. Hoy se ha ampliado el grupo de consumidores. En Chile, los estudios internacionales muestran que cuando una persona pasa la brecha de un salario mensual de tres mil dólares, empieza a comprar este tipo de bienes. Esta nueva industria de lujo de masas, incorpora marcas y productos que comúnmente se consideraban lujosas; entre estos el, arte.

Si bien se sabe que la economía del arte en Chile es un mercado muy incipiente e informal, este va en aumento. Sin embargo, en nuestro país no existen estadísticas globales a las cuales uno pueda referirse con indicadores sectoriales como índice de producción, facturación (ventas), empleo, pago de derechos de autor, exportaciones, importaciones, piratería, inversión, etcétera; además de un marco jurídico actualizado. Falta por lo tanto un sistema de medición económico de consumo de las artes visuales, para evitar su dispersión y crear la posibilidad de dinamizar el intercambio de experiencias en esta materia.

El movimiento del mercado del arte está determinado por el valor económico de la obra y por el

abstract_ Chile has been recognized internationally for its economic, political and social achievements. In the economic and political spheres, Chile has achieved economic stability, the consolidation of democracy, free trade treaties and respect for the state of law. In the area of social welfare, there have been advances in education, health, housing and culture. All of these factors place Chile in a privileged position within the region. In the cultural area, the Cultural Industry (books, musical and audiovisual) in Chile for the first time contributes 1,3% of the Gross Domestic Product (GDP), considering 2007-2008, superior to the fishing sector (1,02%), agriculture (0,66%) and textile industry (0,78%).

If we take a closer look at the art market, UNESCO statistics show that this sector has grown one thousand per cent in the last fifty years. No other investment or financial mechanism is as profitable. The art market works as an investment and a stable unit at times of inflation, crisis, war, and other circumstances.

This panorama has a direct impact on the movement and development of the local art market. However, in Chile, the art economy is a complex world. There is an old regulatory framework for visual arts, but the possibility exists to expand within the new global economy. The massification of the Chilean art market has been slow and highly informal in its evolution. This article attempts to assess and show the general state of the visual art market in Chile. It also aims to show that there is an opportunity for cultural producers to collaborate with visual artists in order to further the art market.

keywords_ art market | cultural management | visual arts | vanguard

concepto moda-imagen, algo muy alejado del concepto patrimonial. Es bajo este panorama que han nacido oportunidades productivas que incluso han hecho que algunos artistas se sientan motivados para realizar obras con criterio comercial más que creador. No obstante este es un sector aún asociado a la élite nacional.

¿QUÉ DEMANDA EL VALOR DE UNA OBRA DE ARTE EN EL MERCADO?

Hasta el 2004, el organismo que realizaba un índice nacional de consumo de arte en forma anual, junto al Banco Santander, era la Corporación Cultural Amigos del Arte. Esta medición utilizaba una metodología a partir de una encuesta a coleccionistas, intermediarios, personas expertas en mercado del arte que valorizan los portafolios. La medición se dividía en dos portafolios: obras tradicionales del siglo XIX y principios del XX, y el arte contemporáneo (mediados del siglo XX en adelante). Esta iniciativa fue creada en 1990, bajo la dirección de Roberto Méndez, por entonces director de Amigos del Arte.

Los últimos índices en relación a la pintura chilena tradicional han demostrado una caída en este tipo de arte, que comenzó el 2001 a raíz de un cambio de perfil en los compradores y por escasos operadores. En general, el perfil del comprador de pintura tradicional en Chile está demarcado por personas mayores de 50 años, los que en su mayoría ya no tienen interés en renovar su colección. Por otro lado, museos e instituciones no tienen presupuesto para aumentar sus pinacotecas. Estos mismos índices en relación al arte contemporáneo marcan una mayor inclinación a este estilo, señalado por varias acciones; entre otras:

- El aumento de nuevos creadores que egresan año a año de las escuelas de arte universitarias (bajan valores, mayor oferta artística).
- El aumento de venta directa de los artistas en sus talleres y colectivos.
- Incremento del número de artistas nacionales que han comenzado a vender sus obras en otros países, donde los reglamentos de exportación de arte contemporáneo se hacen más accesibles que el arte tradicional.
- La integración de las empresas en la vida cultural donde varias organizaciones privadas son conocidas porque están asociadas a grandes actividades culturales.

Finalmente, el precio de una obra de arte está determinado por varios factores que en el mercado internacional Sotheby's y Christie's han impuesto, y cuyos términos influyen directamente en el valor final. A su vez estos factores están siendo aplicados cada vez más en el mercado local:

- El estado: la conservación del objeto.
- La rareza de la pieza.
- La procedencia: fuente o asociación histórica.
- La moda.
- El tamaño.
- La técnica.
- La calidad de la materia representada.
- El sujeto: el tema de la pieza.
- Trayectoria del artista: estudios, exposiciones, posicionamiento comunicacional, etcétera.

UNA DISCIPLINA CON ESCASA ASOCIATIVIDAD: UNA OPORTUNIDAD

PARA LOS GESTORES_ El circuito de galerías contemporáneas en Santiago ha crecido en los últimos años, creándose una nueva escena y dinámica en la vanguardia del arte visual. Esto, bajo una visión renovada del concepto de galerista, menos paternalista, con mayor capacidad de autogestión, utilizando nuevas estrategias de alianzas; además, de un interés en posicionarse en el mercado internacional. Entonces es esta capacidad de gestión la que se hace importante en el nuevo movimiento del mercado del arte.

De acuerdo al estudio “Diagnósticos y propuestas regionales para el fomento del sector cultural, en las regiones de Antofagasta, Coquimbo, Valparaíso, Biobío, Araucanía y Los Lagos II, IV, V, VIII, IX y X del país”, realizado por Santiago Consultores y solicitado por Corfo el 2005-2006, se puede desprender que las artes visuales son una disciplina que requiere de altos niveles de relación con otros agentes para desenvolverse y desarrollarse como mercado; siendo las más requeridas la divulgación, seguida por los espacios de distribución. Asimismo este estudio demuestra una escasa asociación de estos creadores con productores y/o gestores culturales para la inserción al mercado, lo que indica un alto porcentaje de iniciativas bajo la modalidad de la autogestión.

Otra de las características importantes que señala este estudio en esta disciplina, es el alto porcentaje de asociaciones o negociaciones de palabra,

DALIA HAYMANN_ Diseñadora teatral de la Universidad de Chile y máster en gestión y políticas culturales de la Universidad de Barcelona (España). Perteneció a la Asociación de Gestores Culturales (Adcultura), colabora con el Portal Iberoamericano de gestión cultural, es docente en Duoc-UC y Uniacc. Ha sido evaluadora y jurado para proyectos Fondart. Trabajó en el ámbito de la industria del cine, para largometrajes chilenos, alemanes, franceses y norteamericanos. Fue Productora ejecutiva de los programas *Parque Forestal s/n* y *Plaza Italia* del Canal 2 Rock & Pop. Trabajó en la Sociedad Chilena del Derecho Autor como directora ejecutiva de la Sala SCD. Formó parte del equipo de gestores culturales de la Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural. Actualmente trabaja para Sotheby's Chile y es socia y directora ejecutiva de la consultora Girarte Gestión Cultural. www.girarte.cl

DALIA HAYMANN_ *Theatre Designer at the Universidad de Chile, Masters in management and cultural policies from the Universidad de Barcelona (Spain). Member of the Association of Cultural Managers (Adcultura), collaborates with the Iberoamerican Portal on cultural management, lecturer at Duoc-UC and Uniacc. She has evaluated and formed part of the evaluating committee for Fondart projects. She worked in the film industry for Chilean, German, French and North American full-length films. She was executive producer for the programs Parque Forestal s/n and Plaza Italia, for Channel 2, Rock & Pop. She worked in the Chilean Copyright Society as executive director of SCD Room. Formed part of the cultural management team for the Presidential Commission on Cultural Infrastructure. She currently works for Sotheby's Chile and is partner and executive director for the consultancy firm Girarte Gestión Cultural. www.girarte.cl*

o sin un contrato o documento formal, así como el desconocimiento de la exención de impuestos culturales en las artes visuales, uso de la Ley de Donaciones Culturales (Ley Valdés) y el marco jurídico en general.

El nuevo formato de intervención de la cultura dentro de la sociedad ha creado la necesidad de profesionales como los gestores culturales. A partir de este contexto, la gestión de la cultura se desprende como una oportunidad para ambos sectores –creadores y gestores–, en vía a una profesionalización de esta disciplina, considerando que la cultura artística –entre ellas, las artes visuales– puede lograr una perfecta cadena productiva de funcionamiento.

Bajo esta mirada, el gestor cultural es el responsable de fortalecer el desarrollo cultural. Su objetivo principal es establecer canales sociales y económicos que promuevan la participación de las personas en la dinámica territorial, y colaborar en el desarrollo de nuevos mercados para los creadores.

1. Son profesionales que además de la pasión por el arte, tienen capacidad para evaluar, cultivar un *network* de artistas y simultáneamente crear nexos con coleccionistas, museos, curadores, subastas y coleccionistas. Tienen la habilidad de comprar y vender obras de arte como conocedores del mercado. Son capaces de desarrollar la reputación y mercado de un artista determinado. Muchos de estos profesionales se especializan en estilos, periodos o tipo de arte.

■ CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, "Informe del Comité de Estadísticas Culturales", Santiago, Chile, agosto de 2005. www.consejodelacultura.cl/portal/home/index.php?page=seccion&seccion=108
2. Arturo Navarro Ceardi, artículo "Estudio acceso y consumo cultural", Santiago, Chile, agosto de 2005. arturo-navarro.blogspot.com/2007/04/acceso-y-consumo-cultural.html+centro+cultural+estacion+mapocho+estadisticas+adimar&hl=es&ct=clnk&cd=1
3. Santiago Consultores, solicitado por Corfo. "Diagnósticos y propuestas regionales para el fomento del sector cultural, en las regiones II, IV, V, VIII, IX y X del país". Santiago, Chile, 2005-2006.
4. Oscar Llanes Gómez. "Cuba en el mercado del arte". Cuba www.pinarte.cult.cu/mapri/text/cuba_en_arte.htm
5. Melba Claudio y Dalia Haymann. Boletín de Gestión Cultural "Mercado del arte contemporáneo", Barcelona, España, 2005. www.gestioncultural.org/gc/boletin/2005/bgc12-mercadodelarte.htm
6. Christie's Lecture. "How do we value works of art" www.christies.com
7. Sotheby's. Press Release "Sale of Contemporary Art", Nueva York, USA, mayo de 2007. www.sothebys.com
8. Amigos del Arte y Banco Santander Santiago. Informe "Índice Santander-Amigos del Arte". Santiago, Chile, julio de 2004.
9. W. Mitchell, *E-topia urban life, Jim-but not as we know it*, The MIT Press, Cambridge, MA, London, England, 1999.

RESEÑA:

“EL LUGAR DEL ARTISTA” UNA BÚSQUEDA NECESARIA*

[REVIEW: “THE ARTIST’S SPACE”, A NECESSARY SEARCH]



Portada libro “El lugar del Artista”



Conferencia de lanzamiento libro.
Foto: Gentileza Universidad Diego Portales

Cuando Hernán Garfías, director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, me invitó a participar en la presentación de un libro de título atrayente, *El lugar del artista*, con su corpus textual de diez artículos escritos por profesionales de distintas vertientes entre 2001 y 2004, confieso que me sentí halagada y también confundida.

¿Desde qué esquina iniciar mi reflexión? ¿Cómo atar cabos hoy, desde lo dicho hace ya seis o tres años, con sencillez, sin los arabescos que suelen rodear un tema como este y abordado por una variada paleta y universo de políticos, artistas, galeristas, teóricos y críticos de artes, funcionarios y ex funcionarios de la cultura?

Revertí entonces la pregunta partiendo por algo que para mí es clave cuando se trata de hablar de arte: el sentido o propósito esencial de la cosa. ¿Por qué hacer o hablar de arte hoy? ¿Por qué esta publicación y su presentación tardía en esta flamante Escuela de Arte nacida hace un par de años?

El libro que ahora se presenta no es un ensayo teorizante. Es un registro de experiencias vividas, pensadas y editadas con pulcritud por la joven historiadora de arte Rosario Jiménez Gili, en un formato pequeño y discreto, pero decidor. Tiene al valor de hablar de arte desde la diferencia. Hernán Garfías, responsable de esta escuela, da la palabra y pone voz a lo compilado por Rosario Jiménez en unas jornadas universitarias de arte. Crea además un espacio de diálogo y de preguntas necesarias y decisivas de la realidad de nuestra creación visual.

Y lo hace como una suerte de aclaración, encuentro y diversificación del pensamiento que ronda en torno a la creación y al arte chileno desde hace ya varias décadas. Por eso, en las voces tan disímiles pero informadas que desfilan en sus páginas, como las de Carolina Tohá, José Balmes, Justo Pastor Mellado, Francisco Brugnoli, Claudio di Girolamo, Isabel Aninat, Mario Soro, Jorge Lay y Carlos Pérez, emerge la trama posible o el acuerdo implícito existente tras esta publicación y esta presentación.

Entonces me sumo desde el lugar que me parece más pertinente a estas voces: desde mi experiencia. Como periodista y columnista cultural durante tres décadas. Y como responsable, en 1990, de la creación, los lineamientos y el sentido de la galería Gabriela Mistral, espacio que torció la nariz al oficialismo y a la rigidez estatal frente al arte.

Siento que cada uno de los temas abordados en esta publicación, encuentran su corresponden-

cia en ese espacio, que se planteó también como un foro abierto a nuevas propuestas, lenguajes y concepciones plásticas. Tanto desde el sentido y la visualidad como desde la teoría y la crítica. Desde el intercambio académico y la inscripción o validación del artista, dentro y fuera de Chile.

La mayoría de quienes partieron en esa galería por los años noventa, ahora forman parte de la trama y el circuito de nuestro arte contemporáneo en casa y más allá de las fronteras de nuestro país. Ahí lo que se dio fue un verdadero laboratorio de creación visual, que en paralelo tuvo un desarrollo textual en su línea de catálogos decisiva en la escritura sobre el arte de ese tiempo. Escritura que se convirtió en un referente necesario en el plano de la enseñanza de las artes visuales, junto a los contenidos incorporados en la reforma educacional de ese periodo.

También creó y albergó una colección de arte contemporáneo, con obras de los expositores de esa década, que incrementaron nuestra memoria visual y nuestro patrimonio tangible, así como legitimaron la inscripción, validación y “lugar del artista” durante esa década. A 16 años de su creación, este espacio continúa sin cambiar un ápice su línea y su sentido inicial. Y vemos que las preguntas o nuevas opciones aún continúan.

Pido disculpas por esta supuesta autorreferencia en un proyecto sólo posible gracias a la fe y el empeño de unos, y la voluntad política de otros. Proyecto y realidad que considero simétricamente complementarias con las búsquedas y el contenido de la publicación que hoy nos ocupa.

Muy lejanas se ven ahora las salas de clases de arte, provistas de láminas de pintura importadas para ser copiadas con talento por los alumnos, en soportes antaño comprados en la Papelería Francesa Pedro Claveau, ubicada en Valparaíso.

Y... qué decir de la entonces incuestionable búsqueda de la belleza, la estética y el sentimiento artístico por sobre la razón, cuestión que Juan Francisco González, maestro de comienzos del siglo XX, resolvía diciendo que “mirar no es sinónimo de ver”. Para este artista y académico, la percepción era lo fundamental.

“El lugar del artista” está más cerca, pero va más lejos que eso. Hay una cierta inquietud en sus páginas, especialmente frente a la enseñanza y al sentido del arte de hoy, pues cualquier certeza es reemplazada por un permanente malestar, o a veces definitivamente el escepticismo o la sospecha. Claudio di Girolamo se pregunta “¿Y el arte dón-



Público asistente al lanzamiento.
Foto: Gentileza Universidad Diego Portales

de está”, aludiendo a que “las universidades y las escuelas de arte se han convertido en supermercados que venden conocimientos”. Mario Soro cree que el arte es “reinención y debe replantearse constantemente”. Carlos Pérez Soto sugiere “recuperar el horizonte utópico de lo bello, su universalidad, su trascendencia, el otro mundo que la belleza prometía, y que ni la burguesía ni el poder burocrático han sido capaces de cumplir”.

Para Francisco Brugnoli el aquí y ahora es decisivo, pues considera que se debe operar con las estructuras actuales, y actuar en este tiempo y no otro. Y agrega: “Tenemos que trabajar con él. No podemos inventar otra historia. Las historias se hacen con las cosas”. Justo Pastor Mellado recalca que el artista debe legitimarse, validarse, tener inscripción. Dice que un artista “no es el señor Corales, pues debe negociar con la crítica, la historia, la enseñanza, el galerismo, el coleccionismo y la musealidad”. En otras palabras, debe salir del aislamiento e interactuar. Alberto Madrid habla desde la habitabilidad local y la producción artística de la ciudad donde vive y enseña: Valparaíso. Muy optimista no es.

Isabel Aninat reivindica el rol de la galería privada de arte, y la dignidad implícita incluso dentro de la academia en la venta de obras y el mercado del arte. José Balmes las emprende contra el individualismo, aconsejando al artista buscar fórmulas para instalarse en la sociedad y exigir más a la universidad en su relación con lo que denomina “el afuera”. Finalmente, Carolina Tohá apunta a mayores normas de equidad y libertad para que toda la utopía de las políticas culturales públicas tenga algún sentido.

Pero, ¿y el arte dónde está? ¿Qué utopía, narrativa, soporte, modo de enseñanza y sentido tiene hoy? Por qué nos gusta tanto movernos en sistemas y circuitos de arte, desde tan distintas y a veces enconadas trincheras?

Estas, y muchas otras preguntas me llevan al libro *Copiar el edén*, editado en 2006 a pedido del galelista Tomás Andreu por el curador cubano Gerardo Mosquera, libro que exhibe una notable balcanización en los sistemas de arte en el Chile actual. Y donde las ácidas pugnas entre artistas, críticos y funcionarios en las últimas tres décadas, me hacen concordar con Mosquera cuando señala que el arte en Chile es “un Irak de grupitos, tensiones y conflictos”, con situación de “pueblo chico, infierno grande” en una escena plástica demasiado ajena de los circuitos internacionales.

Pero a renglón seguido también reconoce que en

tres décadas de arte hay un corpus sólido de obras, una consistencia peculiar, y que la textura general de la escena artística chilena la sitúa como una de las más notables de América Latina y de gran interés internacional.

Justiciero es Mosquera al destacarlo. Ese corpus de obras y autores está entregando pistas nítidas de los motivos y el sentido del arte actual, a través de diferentes percepciones o visiones de la realidad, plasmadas desde medios y expresiones tradicionales como la pintura, la gráfica y la escultura. U otros más contemporáneos como el video, la fotografía, la instalación y la ocupación del territorio como un vasto lienzo donde el artista registra la actualidad y activa la memoria.

¿Quién podría sino estremecerse ante los ojos de Gutete Emerita captados por Alfredo Jaar en esa descarnada y poética obra sobre el genocidio de Ruanda? ¿Existe alguien capaz de olvidar cómo Juan Downey supo hacer visibles los sistemas invisibles de energía, en su obra en video de los indios yanomami?

O, ¿cómo interpelaban los boxeadores noqueados de Dittborn, las reclusas cautivas de Brantmayer, la coreografía de las piedras en la reciente instalación de Teresa Gazitúa, las inolvidables y premonitorias obras creadas por Natalia Babarovic, Nury González, Andrea Goic, Victoria Polanco y Alicia Villarreal a 50 años del Nobel de Gabriela Mistral, más la cosmovisión de dos o quizás tres o generaciones de artistas de nuestra más cercana contemporaneidad?

Quizás ese cuerpo de obras y autores nacidos en estos últimos años, sea la materia prima para acabar con las actuales discusiones bizantinas y los desencantos. También de acotar y dignificar el “lugar del artista”, apostando por la creación en el imaginario colectivo, en las universidades, en las galerías, los museos, en los medios de comunicación, los circuitos nacionales e internacionales.

O en la calle, en los desiertos y en las montañas, a través de políticas privadas y públicas para que en encuentros o conversaciones, como las que convoca este libro, no sea innecesaria e irrelevante la pregunta y el hecho principal: “Y el arte, ese arte que debe darle un lugar al artista, ¿dónde está?”.

Por eso me gusta este ejemplar pequeño, quizás a ratos algo inasible, pero nada ligero de equipaje. Porque provoca, porque refresca la memoria, porque desafía la desesperanza, invita a la pregunta siempre abierta, y a nunca dejar de reflexionar.

ROSARIO JIMÉNEZ _ Nace en Santiago, en 1978. Durante los años 1995 y 1997 estudia historia del arte en la Terza Università Degli Studi di Roma, especializándose en el área de arqueología cristiana. A su regreso, estudia arte en la Universidad Católica de Chile, donde se dedica al grabado, derivando luego en el video arte. Su obra audiovisual se ha presentado en diversas exposiciones y festivales, donde destacan las muestras Videobrasil en Sao Paulo y la Bienal de Cine de Colonia, ambas realizadas el 2005. Ha sido docente en la Escuela de Comunicación Audiovisual y Diseño de la Universidad de las Américas.

LUISA ULIBARRI _ Periodista cultural, Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomada en estudios superiores de políticas culturales, gestión y acción artística en la Universidad de Bourgogne, Francia, 1992. Redactora especializada, entrevistadora y crítica de artes visuales y teatro en varias revistas dentro y fuera de Chile. Creadora y directora del Departamento de Programas Culturales (1990-2001), y de la Galería Gabriela Mistral del Ministerio de Educación de Chile (1991-2001). Directora de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (2001-2004) y consejera cultural de la Embajada de Chile en Francia (2004-2006). Actualmente ejerce en forma independiente como redactora y columnista de arte y colabora en varias publicaciones culturales y es editora de libros de arte y arquitectura patrimonial de las ediciones ARC.

ROSARIO JIMÉNEZ _ was born in Santiago in 1978. She studied Art History at Terza Università degli studi di Roma between 1995 and 1997, specializing in Christian Archaeology. Upon her return, she studied Art at the Universidad Católica de Chile, where she specialized in printmaking and then video art. Her audiovisual work has been shown in numerous exhibitions and festivals, notably the Videobrasil show in Sao Paolo and the Cologne Film Biennale, both in 2005. She has worked as professor for the School of Audiovisual Communication and Design at the Universidad de las Américas.

LUISA ULIBARRI _ Graduated as a journalist from the Pontificia Universidad Católica de Chile. In 1992 she gained a higher education Diploma in Cultural Policy, Management and Artistic Action from the Universidad de Bourgogne, France. Luisa works as a writer, interviewer and critic specializing in visual arts and theater for a number of magazines both in Chile and abroad. She has worked in a variety of roles: as the creator and Director of the Cultural Programs Department (1990-2001); at the Gabriela Mistral Gallery of the Chilean Department of Education (1991-2001); as Director of Cultural Affairs for the Department of Foreign Affairs (2001-2004); and as Cultural Advisor to the Chilean Embassy in France (2004-2006). Currently she works as a freelance art writer and columnist, contributing to various cultural publications and she also edits books on art and architectural heritage for the editorial ARC.

*ESTA PUBLICACIÓN ES FRUTO DE UN TRABAJO REALIZADO EN FORMA INDEPENDIENTE A PARTIR DE LA ORGANIZACIÓN Y EJECUCIÓN DEL PRIMER ENCUENTRO DE ESTUDIANTES DE ARTE REALIZADO EN LA UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, VALPARAÍSO, EN 2001

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

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

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

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, sólo es necesario imágenes en *JPG* de baja resolución.

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

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

