



# 22

REALIDAD Y REPRESENTACIÓN



Las tipografías utilizadas en el diseño de esta revista corresponden al proyecto Thesis del diseñador Luc(as) de Groot, que comprende las versiones The Sans, The Serif y The Mix, en sus diversas variables.

La tapa de esta publicación se imprime sobre papel cuché opaco de 350 gramos y cubierta polilaminada. Su interior, sobre papel cuché opaco de 170 gramos.

En este número se han ocupado los colores Pantone 012 C y Pantone Process Black C.

La imagen de portada corresponde al diseñador argentino Pablo Bernasconi (retrato de Edgar Allan Poe)

## EDITORIAL\_

**REALIDAD Y REPRESENTACIÓN\_** El presente número de 180 tiene para nosotros un significado especial, ya que es el primero en ser publicado conscientemente bajo la categoría ISI. Digo conscientemente, pues, luego de imprimir el número anterior, supimos que a contar del número 19, *Revista 180* ya estaba catalogada como una publicación indexable.

Este logro es aún mayor, puesto que hemos contado con un reducido equipo de edición y con la buena voluntad de muchos colaboradores, los que han creído y apoyado esta iniciativa.

*180* es la primera revista ISI chilena de arquitectura, arte y diseño producida por una institución privada en los 25 años que lleva el sistema. Esto, sin duda, refuerza nuestro compromiso y vocación de servicio, aportando al interés público de nuestro país y al crecimiento y difusión de nuestras disciplinas.

Este reconocimiento, además de enorgullecernos, nos alienta a elaborar en el futuro publicaciones cada vez con mayores y mejores contenidos, para lo cual invitamos a todos nuestros lectores a colaborar, considerando a *Revista 180* como un espacio para el debate y la difusión del Arte, la Arquitectura y el Diseño.

En el presente número, sobre realidad y representación, hemos tratado de profundizar en este aspecto, tan propio de nuestras disciplinas, las que proyectan –por medio de simulacros– una realidad futura, ya sea material o teórica. A mi modo de ver las cosas, como arquitecto, la representación es la base indispensable del oficio al que nos dedicamos. Sin una buena y precisa representación, es difícil lograr un proyecto de calidad. Representar es medir, es diseñar, es tomar unas opciones y descartar otras. Representar es el único medio que tenemos para comunicar nuestras ideas, pero no debemos olvidar que esto es tan solo “un medio”.

Nuestro objetivo, al final del día, es la construcción de una realidad.

Al menos ese es el mío.

Mathias Klotz  
Decano  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Universidad Diego Portales  
Santiago/Chile

**REALITY AND REPRESENTATION\_** The current issue of 180 is especially significant for us since it is the first to be conscientiously published under the ISI category. I say conscientiously, since after the printing of the last issue we found that beginning with the 19th issue of *Revista 180*, it was already catalogued as ready for indexing.

This is a notable achievement - since we have a small editing team – made possible by the goodwill of many collaborators who have believed and supported this initiative.

*180* is the first ISI Chilean magazine of architecture, art and design produced by a private entity in the 25 years under the current system. This without a doubt reinforces our commitment to and our mission of service contributing to the public's interest as well as the growth and diffusion of our disciplines.

This recognition, besides being a source of pride encourages us to create future publications containing even more content of superior quality, for which we invite all of our reader's assistance in considering *Revista 180* as a forum for debate and the diffusion of Art, Architecture and Design.

In the current issue featuring reality and representation, we have aimed to deepen this aspect so characteristic of our disciplines, which project – by means of a drill – a future reality, either material or theoretical. The way I see things as an architect, representation is an indispensable base of the trade we are dedicated to. Without solid and precise representation it is difficult to realize a quality project. To represent is to measure and to design, considering certain options and disregarding others. To represent is the only means we have to communicate new ideas, but we must never forget that this is only a “means” to an end.

Our objective at the end of the day is the construction of the reality.

At least it's mine.

Mathias Klotz  
Dean  
Faculty of Architecture, Art and Design  
Diego Portales University  
Santiago/Chile

# NUEVOS ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN CHILE LAS BIENALES DE SAO PAULO EN EL MAC

[NEW SPACES FOR CONTEMPORARY ART IN CHILE: BIENNIAL SAO PAULO EXHIBITIONS IN THE MAC]



**resumen** El autor, actual director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, MAC, hace una revisión de la experiencia de haber contado con una selección de las tres últimas bienales de Sao Paulo, curadas por Alfons Hug y Lisette Lagnado, tanto desde el punto de vista del ejercicio curatorial como desde la gestión, y que han permitido una ampliación de los imaginarios locales, instalando significativas muestras del mejor arte contemporáneo internacional en Santiago de Chile.

**palabras claves** bienal sao paulo | mac museo de arte contemporáneo de santiago | gestión | arte contemporáneo | curador

**abstract** The author, current Director of Santiago's Contemporary Art Museum (MAC), examines his own experience in presenting selections from the last three biennial exhibitions in Sao Paulo - under the direction of curators Alfons Hug and Lisette Lagnado - from the stand point of curatorial exercise and as manager, which has allowed a broadening of local imaginaries, showcasing significant samples of the best Contemporary international Art in Santiago, Chile.

**keywords** biennial exhibition sao paulo | mac santiago contemporary art museum | management | contemporary art | curator

La osadía de haber traído tres versiones de la Bienal de Arte de Sao Paulo al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, se convierte en un hito para el arte chileno. Sin embargo, es preciso contextualizar esto en una historia que revela una vocación institucional, la que nos permitió poder imaginar esta empresa de una envergadura en muchos aspectos inédita en nuestro país. Ya en su misma fundación, en 1947, el MAC inicia esta historia por la vinculación de su primer director, Marco Bontá, con el espíritu de las vanguardias europeas, el mismo de la mayoría de los artistas de su generación. La interrupción de varios años a consecuencia de la intervención de la universidad desde 1973, tiene verdaderamente su fin con la magnífica exposición del *Equipo Cobra* en los años noventa y en los comienzos del periodo de la actual dirección. También se debe destacar, entre otras de significativo valor, la dedicada a Yoko Ono, que contó con su participación personal y la realización de una obra en el museo mismo.

Al empezar el periodo de la actual dirección del MAC, nos propusimos el urgente objetivo de reinstalar en Chile la necesidad de un museo de arte contemporáneo de acuerdo a las exigencias más recientes, que cada vez determinaba prioridades como el rescate patrimonial de su colección en el edificio que ahora ocupa, lograr una convocatoria importante de artistas locales, especialmente de las generaciones más emergentes, e instalar significativas muestras internacionales con el objetivo de ampliar los imaginarios locales. Todo esto ligado a la apremiante necesidad de abrir para una sociedad ensimismada, como consecuencia del daño cultural infligido por la dictadura, una mirada al mundo en su actualidad. Objetivo respecto al cual podemos exhibir algunos logros significativos, pero frente a todos ellos el mayor es haber podido instalar selecciones relevantes del más importante encuentro de arte a nivel continental, como es el caso de la Bienal de Sao Paulo; además de ser la segunda bienal internacional después de la de Venecia, en antigüedad e importancia, resulta notablemente destacado. Su posibilidad tuvo un inicio de alguna manera fortuito, producto de una conversación donde gracias al apoyo del

Instituto Goethe solicitamos al director general de la 25.ª Bienal de Sao Paulo, Alfons Hug, su disponibilidad para realizar una selección de la muy importante participación de fotografía alemana programada en su curatoría, bajo el nombre de *Iconografías metropolitanas*, con el objeto de ser mostrada en el MAC, con el afán de reinstalar una práctica pre 1973 y en coherencia con los objetivos ya planteados. Fue el propio Hug el que nos propuso traer una selección de la bienal, algo completamente fuera de nuestras posibilidades económicas y también algo inédito en la historia de la bienal, la que nunca había salido del recinto de Iberapuera.

**EUROPA-AMÉRICA, ICONOGRAFÍAS METROPOLITANAS** Desde este punto en adelante se produce la primera gran experiencia, consistente en el desafío de realizar una gestión que permitiera financiar la exposición de mayor envergadura y complejidad en los últimos años para el museo. Esta se inicia con el viaje necesario para concordar la curatoría entre la mirada de Hug y lo que nosotros pensábamos privilegiar en cuanto a nuestro paisaje cultural. Pero además teníamos que lograr el acuerdo con artistas internacionales, la mayoría de los cuales no sabían prácticamente nada de nuestra existencia como museo. El diálogo con Hug nos permitió un diseño de países invitados que correspondiera a un encuentro de América con Europa. Esto permitía un carácter diferenciador de nuestro proyecto con el original y al mismo tiempo aludía a las mayores influencias sobre nuestra cultura y establecía una pregunta inicial sobre el estado de situación de los imaginarios regionales, cuya respuesta se había hecho muy dificultosa debido a una relación escasa o nula. El resultado consistió en generar un proyecto que tuviera por título: *Europa-América*, subtítulo *Iconografías metropolitanas*, y que contaba con la participación de artistas de Albania, Alemania, Argentina, Brasil, Estados Unidos, Francia, Irlanda, Italia, Paraguay, Suiza, Venezuela y Chile. Se produce entonces un doble diálogo entre países del continente americano y de este con los países europeos. En términos de efecto de esta experiencia debemos señalar sin duda como el mayor y más inmediato, el



ANA MENDIETA, FACIAL HAIR TRANSPLANT.



EUGENIO DITTBORN.

provocado por el artista estadounidense Spencer Tunick, quien accedió a nuestra invitación sin mayores exigencias. Su acción urbana o performance, como él prefiere catalogar a sus trabajos, causó una conmoción que significó la realización de dos poses multitudinarias, con asistencia de cerca de cinco mil personas, que llenaron de asombro a los mismos participantes, al fotógrafo y especialmente a toda la sociedad local. A raíz de esa intervención artística, hubo declaraciones públicas que señalaban la aparición de otro Chile o que producto de esta experiencia colectiva, el país realizaba un cambio radical.

Al interior del MAC, ya en la misma muestra de la selección, se ofrecían a la vista del público fotografías de experiencias de Tunick en otros lugares y en el contexto determinado por importantes fotógrafos internacionales; entre los que podemos mencionar especialmente a Michael Wesseley, de Alemania, quien además realizó un *workshop* para jóvenes artistas. También se presentaban obras tan significativas como las de Armin Linke, de Italia, o de Dino Bruzzone, de Argentina. Asimismo hubo un arco de producciones que incluyen obras in situ, como las de Katherina Grosse, de Alemania; las videoinstalaciones de Will Doherty, de Irlanda; los net-art del grupo A-12, de Italia; o los trabajos espaciales de Pablo Rivera, de Chile.

Con ello se cumplía el propósito de abrir un espacio de reconocimiento al museo, en la medida de su capacidad, para establecer una relación válida de experiencia de realidad contemporánea con el

trabajo de los artistas, instalar un espacio convocante y provocador para la producción local más joven, la generación de recambio, y ofrecer un intercambio de miradas entre metrópolis y bordes, y entre nuestros propios bordes regionales. Pero al mismo tiempo nos planteamos un logro inédito de gestión, pues la realización se concretó gracias a un equipo profesional muy joven y una captación de recursos que superó el presupuesto anual del museo, aportado en forma muy importante por las representaciones en Chile de los países invitados. Es particularmente destacable el compromiso demostrado por Hartmut Becher, director del Instituto Goethe, quien además actuó como representante de Alfons Hug.

**TERRITORIO LIBRE** Desde esta primera experiencia, el MAC ha logrado instalar en el país las selecciones correspondientes a las dos versiones sucesivas de la Bienal de Sao Paulo, constituyendo cada una de ellas una experiencia particular, por los distintos artistas participantes y muy especialmente por los marcos curatoriales propuestos. Es el caso de Territorio libre, la versión 26.<sup>a</sup> correspondiente al 2004, cuya selección presentamos al año siguiente, con el nombre de *Contrabandistas de imágenes*, extraído del mismo texto de Alfons Hug, nuevamente su curador. "Los artistas crean un territorio libre de dominación, un mundo opuesto al real: un país vacío, de silencio e introspección, en el cual el frenesí que nos rodea es detenido por un instante. Al romper las fronteras del mundo material, el artista se convierte en un contrabandista de imágenes intercultural". Además, Hug privile-

**FRANCISCO BRUGNOLI**, Licenciado en Artes, Universidad de Chile. Estudios de Posgrado Universidad Internacional de Arte, Florencia. Ha sido profesor en el pregrado, magister y doctorado *Taller Vertical de Pintura, Taller Análisis Visual* e integrante del Doctorado en Estética y Teoría del Arte desde 2003 en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre otras distinciones, fue distinguido por el Círculo de Bellas Artes Madrid y el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, Valencia 2006. Desde 1998 es director del Museo de Arte Contemporáneo.

**FRANCISCO BRUGNOLI**, Bachelor of Arts, Chile University - Post-Graduate, International Art University, Florence - Lecturer for Undergraduates, Masters and Doctorate Vertical Painting Workshop - Visual Analysis Workshop and Doctorate Member in Aesthetic and Art Theory since 2003 at Faculty of Arts, Chile University - Honorable mention: Círculo of Bellas Artes Madrid, Valencian Institute of Modern Art (IVAM), Valencia 2006. Since 1998 he serves as Director of Contemporary Art Museum.



SPENCER TUNICK.



FELTEN & MASSINGER.



FRANCESCO JODICE.

gia en esta ocasión el ejercicio de la pintura como modelo, así como la fotografía se puede decir que era el género preponderante en la anterior. En términos de crítica cultural formula un llamado de atención a lo que considera un exceso de discurso sociológico en las últimas grandes exposiciones en el mundo, que se alejaría de la posibilidad del pensamiento estético. “Un mundo que se volvió parecido al infierno, y en el que el Weltschmerz se arraigó profundamente, no puede ser representado por el arte como infierno, porque de este modo perdería la función esencial, de ser un modelo contrario de resistencia”. Por esto, citando a Kant, sostiene con él que “la pintura merece la valoración más alta, puesto que ella más que cualquier otro arte, penetra la región de las ideas y amplía el campo de la intuición”. Sin embargo, este privilegio aludido no se hizo solo presente en obras de clara raigambre pictórica, sino también en una forma de mirada hacia otros géneros, especialmente por esa capacidad transgresora de límites que esta supondría. Se podría entender la alusión a la pintura como a un paradigma en cuanto su mismo proceso de producción. Esto lo habilitó para dar una mirada que se desplazó por géneros y prácticas más actuales y facilitó nuestro acuerdo para la selección en el país, siguiendo el afán de destacar artistas de la región y que permitiera presentar en general el afán exploratorio de las nuevas tendencias.

Recogiendo el reto de Hug, en nuestro texto declaramos inicialmente: “Esta segunda versión de la Bienal de Sao Paulo en Chile, reitera su condición de territorio abierto en relación a las corrientes internacionales del arte actual, en oposición a

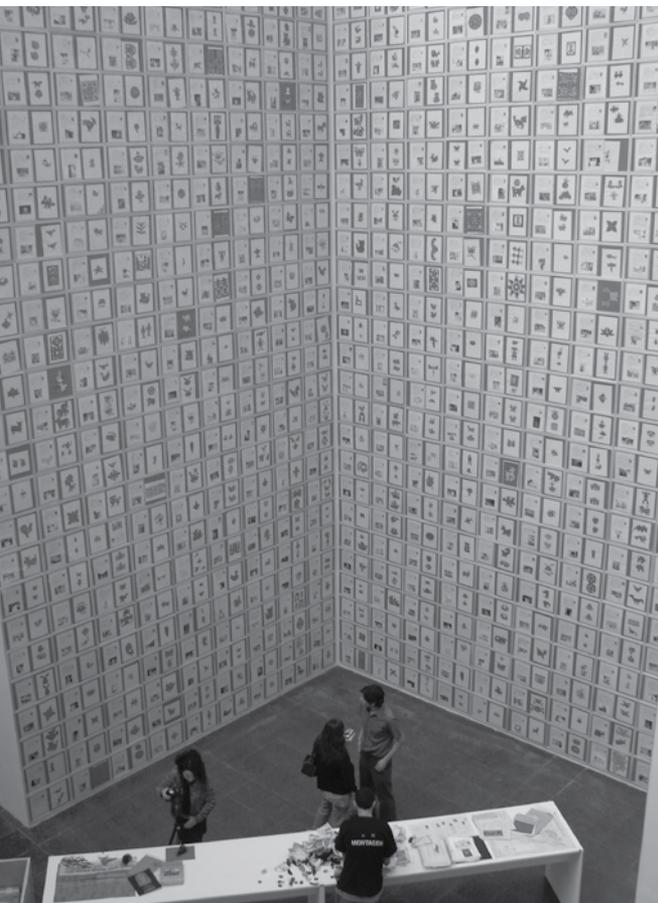
un pasado todavía próximo, donde el enclaustramiento favorecía un complaciente autoconformismo”. Abrimos de esta manera espacio a una reseña de nuestra historia como museo, haciendo también un alcance al fenómeno ya reconocido como la bienalización del arte, pero muy especialmente a las condiciones de nuestro propio espacio productivo, en el tramo de actualidad que la bienal instala. Llamamos la atención sobre los efectos de los cambios culturales buscados por la dictadura en las generaciones emergentes desde los años ochenta, justamente marcadas primero por su estrecha vinculación a la pintura. Luego en los noventa aparecieron las tendencias neoobjetualistas y después las iniciales operaciones de reivindicación conceptual. De esta manera nos pareció realizar la coherencia de apertura de nuestro propio territorio a la experiencia de la bienal, confrontar su ejercicio con una lectura de nuestro paisaje cultural, presentar la opción de asumir nuestro calce y también el descalce con nuestra escena cultural.

Nuestro discurso propiamente curatorial, en cuanto a la selección de artistas, quedó expuesto por una variada selección de nacionalidades. Podríamos decir que el significado de territorio abierto alcanzó por esto una dimensión internacional muy vasta. También los géneros productivos de los artistas cuyas obras cubrieron espacios muy polémicos, como el caso de Santiago Sierra, hasta un silencio reflexivo de gran profundidad, de Naoya Hatakeyema, de Japón, o Christine Felten y Véronique Massinger, de Bélgica.

A fin de cuentas, podríamos decir que no hubo un

privilegio de géneros, ya que hoy el arte se mueve efectivamente en territorios libres. En ellos las múltiples opciones se desarrollan sin considerar fronteras, por lo que prima la actitud ética de los artistas y curadores. Estos últimos deben estar más atentos que nunca en su mirada, al recorte que esta implica, a las determinantes culturales presentes en los discursos de obra y en las operaciones críticas realizadas por los artistas. Parece de fundamental importancia para una realidad donde una tendencia complaciente siempre acecha, y frente a la cual podríamos afirmar que después de estas dos experiencias se ha logrado una ampliación del ángulo de mirada de las nuevas generaciones y también del público. En este caso necesaria para la comprensión de una renovación en la provisión de imaginarios que el trabajo de arte supone, un objetivo inicial para estas experiencias cuando declaramos la necesidad de su cumplimiento en razón de una “ampliación del imaginario local”.

**CÓMO VIVIR JUNTOS** El caso de la selección para la 27.<sup>a</sup> Bienal *Cómo vivir juntos*, bajo la dirección curatorial de Lisette Lagnado, en todos sus aspectos resultó una experiencia inédita, ya desde nuestro primer encuentro con ella antes de la realización del evento. Primero por su programa de poner fin a las representaciones nacionales, estableciendo en su reemplazo la invitación a los artistas por la misma bienal, después por su decisión de pedir obras especialmente realizadas para la participación, pero además por su requerimiento a los invitados de presentar un respaldo de obras anteriores que dieran cuenta de su trayectoria. A esto aun se agregan dos voluntades muy relevantes:



LONG MARCH PROJECT.

contar con un número de artistas que realizaran en Brasil obras in situ, y privilegiar de cierta manera obras producidas por colectivos. La misma curadora definió su programa, en el cruce de dos líneas de pensamiento que son las bases de su programa ambiental: el significado de “construcción”, importante para la experiencia neoconcreta brasileña, y una “despedida al esteticismo”. Estas directrices fueron traducidas en “Proyectos constructivos” y “Programas de vida”, sin reducir las nociones de constructividad a una mera geometría espacial y formal. “Este acercamiento abarca varios ‘ismos’ e implica una discusión sobre la calidad de vida. Dar respuesta pública a los acontecimientos políticos y operar en la esfera social caracteriza a las prácticas artísticas”. Desde su versión N°24, dirigida por Paulo Herkenhoff, con el sugestivo nombre *Antropofagia e historias de canibalismos*, la bienal desarrolló un importante espacio polémico. Así había sido también en el caso de las versiones dirigidas por Alfons Hug, el primer curador extranjero en su historia, y ahora igualmente la de Lisette Lagnado, cuyo programa fue tildado de político. Se dio el extraño e inédito caso del aislamiento de la crítica local en la realización del evento, lo que visto desde afuera constituyó una paradoja dado el privilegio del concepto local versus internacionalización. Por otra parte, fue una anticipación a las más recientes críticas a la llamada “bienalización del arte”, en cuanto a la ya cansada reiteración de un mismo gesto convocante y al efecto modelador instituido por su práctica.

La primera impresión de nuestra visita a la muestra estuvo determinada por su abigarrada apariencia, provocada por una gran cantidad de obras comparecientes. Sin embargo, en visitas posteriores pudimos encontrar claras claves que la estructuraban y que correspondían al programa de la curadora.

Muy notable fue el encuentro con artistas desconocidos y especialmente con algunos muy jóvenes, así como la frecuencia de obras relacionales; esto es, no constituidas por un acto generado sólo por el artista, sino resultantes de algún tipo de encuentros o el establecimiento de acuerdos con grupos o personas de distintos espacios socioculturales, o distintas situaciones problemáticas. También vimos obras de un carácter testimonial muy directo. Podríamos confirmar la índole política de la muestra, pero en cuanto concepto de construcción, y principalmente en su coherencia, por el intento de comprender formas que incluyen el concepto del otro, abre un nuevo espacio respecto al individualismo en su riesgo de origen de la certidumbre. Finalmente nuestra impresión fue muy positiva, por el grado de confirmación que entregaba respecto a orientaciones en coincidencia con la producción de arte en nuestro país, sobre todo entre los jóvenes, pero también por esto de la validación de profundos antecedentes en nuestra pequeña historia del arte.

Veintiséis artistas nos indican una ampliación del radio de países abarcados y por tanto la presencia de un universo que sumado a las experiencias anteriores, ofreció una mirada de mundo que permite una correcta aproximación al estado de situación de la producción de arte, en cuanto a la variabilidad de sus contextos y las tendencias posibles de desentrañar. Se ha expuesto frente a nuestra realidad lo que resulta fundamental al mismo ejercicio de las bienales sobre su objetivo de evaluación universal, desde una mirada curatorial que busca develar, desde la obra de los artistas, perspectivas culturales y por lo tanto su articulación en antecedentes y posibles tenden-

cias. En esta versión las obras presentadas fueron de muy diversa índole, existiendo el aporte especial de aquellas figuras emblemáticas de Ana Mendieta o Gordon Matta Clark, pero también sorprendieron algunos trabajos colectivos como el correspondiente al grupo *Long March Project* establecido en Beijing. En video, vimos dos trabajos sorprendentes, reveladores de diferentes aspectos de la vida en Sao Paulo, del italiano Francesco Jodice y el australiano Shaun Gladwell. El fundamental problema de la comunicabilidad, o su opuesto, fue tema del video de Jeanne Faust, de Alemania. Problemas de carácter político más contingente estaban en León Ferrari, de Argentina, o en Miki Krastman, de Israel, como también en Mario Navarro, de Chile.

Una crítica a los modelos culturales se pudo deducir de las obras de Narda Alvarado, de Bolivia; Ahlan Shibili, de Palestina; Sanghee Song, de Corea; o del grupo *Superflex*, de Dinamarca. De Brasil, entre otros, llamó la atención el trabajo interactivo de Martinho Patricio.

Y así podríamos continuar recorriendo la participación e incluso indagar entrecruzamientos entre obras para finalmente resolver el tejido que las organiza en otras posibles proyecciones que aquellas de su inscripción en la muestra.

**REFLEXIÓN FINAL** Una evaluación de esta experiencia, más allá del cumplimiento del objetivo señalado al inicio de este artículo y en razón del carácter institucional del MAC, debe darse en dos ámbitos profundamente vinculados: en el universitario y en el de la actividad cultural en general. El primero se refiere a su pertenencia a la Universidad de Chile y por lo tanto deberá medirse en relación a su coherencia con los principios institucionales fundamentales. Estos precisan su identificación con la realidad nacional y su voluntad de contribuir al bienestar de la nación por medio de su quehacer propio identificado en sus actividades principales, entre las que se cuenta la extensión.

Las bienales de arte, lo hemos ya dicho, obedecen a la necesidad de interrogar el estado de situación de una producción que tiene el potencial de proveedora de imaginarios y por tanto de formas de ver el tiempo de su pertenencia. Pero además estos eventos van acompañados de conferencias y debates, y así también lo hemos hecho en el MAC.

El segundo aspecto, el referido a la actividad cultural general, se liga al anterior por la razón histórica de haber sido la Universidad de Chile, progresivamente desde fines de los años 1930, la responsable de instalar la primera institucionalidad cultural del país, siendo ese el contexto que determina la fundación del MAC en 1947. Una responsabilidad mayor que cumplimos a través de la preservación de una memoria, identificada en nuestro patrimonio y en la preocupación por establecer una interrogación respecto a lo que hacemos y sus niveles de recepción. Por eso nuestro beneplácito por la convocatoria lograda en el segmento de estudiantes y profesionales jóvenes, el principal público de las selecciones de la Bienal de Sao Paulo. Un espacio que por esto queda abierto a la institucionalidad cultural en general para el logro de proyectos, en términos de convocatorias tanto nacionales como internacionales, aún más ambiciosos.

## | Orlando Lübbert

Profesor/ Universidad Diego Portales

Magister/Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Santiago/Chile

# LA MIRADA COMO ABRELATAS

[THE VIEW FROM THE STANDPOINT OF A CAN OPENER]

**resumen** En el artículo se narra la experiencia de dos talleres del magister *Del Paisaje a la Infraestructura Contemporáneos*, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales, donde el autor analiza la capacidad de la mirada al abrir ciertos espacios y explorarlos, para ser luego narrados audiovisualmente. Utiliza varios ejemplos cinematográficos para evidenciar esta realidad

**palabras claves** mirada | identidad | cine | realidad

**abstract** In this article, experiences from two Master workshops are extracted from the narrative of *From Scenery to Contemporary Infrastructure* by Professor Orlando Lübbert, a member of the Art and Design Architecture Faculty at Diego Portales University where the author analyzes the capacity of the eye to both open and explore spaces so they might be narrated through audio-visual means. He uses many cinematographic examples as evidence of that reality

**keywords** the view | identity | cinema | reality

La idea de que los seres humanos tenemos una sala de cine en el interior de nuestra mente puede parecer descabellada. Más aún, el pensar que estamos sentados en una cómoda butaca en medio de la sala gozando del mejor cine: la realidad.

Recuerdo con nostalgia los largos viajes en tren. La ventana y el paisaje pasando ante mis ojos como un vendaval en el que me agarro del pedazo de letrero donde alcanzo a leer “uel” y ya me salta Manuel, un vecino de cuando era niño que me acompaña entonces por varios kilómetros de campos y techos que se entremezclan con trozos de recuerdos de Manuel y el resto de una pandilla de muchachos en unas calles terrosas de La Cisterna. Todo muy lejos en tiempo y lugar, sin embargo, todo presente, porque no cabe duda que todo viaje exterior es también un viaje interior.

Viviendo a fines de la década de los '80, en Berlín, descubrí por casualidad a Dennis Potter, escritor y guionista inglés. Me iba a reunir con un colega de la Universidad Libre, el que se dio cuenta de pronto que si no partía de inmediato a su casa, se perdía un capítulo de “The Singing Detective”, la serie inglesa que se pasaba en la tele. Mi amigo se disculpa y me la recomienda antes de salir corriendo. Yo me apresuré en llegar a casa y la vi también para convertirme de inmediato en su fiel seguidor. Una serie extraordinaria que trata de un detective quien, víctima de una soriasis terrible, se ve condenado a largos periodos en cama, librado a su propia mente, la que explora como buen detective que era. Entonces resuelve casos desde su cama de enfermo, atando cabos en el territorio de su imaginario, pero no solo descubre crímenes no resueltos, sino también pasajes oscuros de su propia vida.

Por ahí por 1995 me vuelvo a encontrar a Potter, esta vez en Chile, en el canal *Film and Arts*, del cable. Melvyn Bragg le hace una entrevista que ambos saben será póstuma. Potter, de 61 años, tiene cáncer al páncreas, pero habla con asombrosa vitalidad de lo que está haciendo en esos momentos: escribe dos series para la TV inglesa, “a ver si alcanzo”, dice, mientras bebe de un jarro una poción de morfina que le permite sobrellevar la entrevista. Sin embargo, nada es tristeza en este hombre que con las dos series, “Karaoke” y “Cold Lazarus” quería dejarnos un legado. Con el magnífico Albert Finney en el rol protagónico, “Karaoke” trata de un hombre que, como él mismo, se muere de un cáncer. Pero en “Cold Lazarus”, ambientada en un futuro lejano, nos habla de lo que nos espera. El personaje de Finney, mejor dicho su cabeza conservada con métodos criogénicos, reaparece en el futuro, en una

sociedad dominada por las imágenes. Por encargo de un zar de las comunicaciones que maneja las imágenes y, por lo tanto, el poder, un grupo de científicos se propone extraer de la mente de Finney todos sus recuerdos para ser proyectados en vivo y en directo a todo el planeta, como una especie de *reality show* de la mente. En medio del proceso, los ojos de Finney se abren para ver con angustia cómo se le extraen poco a poco sus recuerdos. Pero en esa sociedad del control total, a través del poder de la imagen, hay fuerzas que resisten y tratan de boicotear el espectáculo; son los llamados “Rones”, revolucionarios del futuro que han fundado un grupo llamado *RON*, la sigla de Reality Or Nothing, realidad o nada.

Cuando a Finney le comienzan a extraer sus recuerdos de infancia sabemos que lo están destruyendo definitivamente, porque le está siendo enajenada su identidad, lo más preciado que podemos poseer al final de nuestras vidas. Finney no puede hacer nada para impedirlo, pero ahí aparecen los “Rones”.

Potter nos quería regalar una llamita socrática; para él, el imaginario y la mente no solo fueron un territorio donde sembró sus historias, también fueron su tema. “Reality or nothing” suena a grito desesperado en ese mundo de Potter mediatizado por la imagen, donde, según la trama, solo con violencia es posible abrirse un camino hacia la realidad.

La imagen lo es todo, el imaginario, un depósito maravilloso de identidades fragmentadas y reflejadas, pero también un campo donde se libra más de una batalla.

El cine proyecta imágenes sobre una pantalla: es la forma que tiene para narrar. La mirada, cuando hace su ejercicio de mirar, proyecta nuestro imaginario sobre la realidad. No existe la mirada neutra; en cada mirada hay un mensaje disparado a la realidad. La mirada explora, pero también diseña o rediseña realidades, como la mirada por la ventana del tren, o la mirada en el bus, o la mirada al doctor que se acerca con el resultado del examen, o la mirada al hijo que acaba de romper una lámpara.

La mirada tiene que abrirse camino a través de una espesa jungla, como la que dividió a los conquistadores españoles de los indios americanos. Espada contra lanza, pero algo más detrás de la espada española, la mirada española, que quedó tan bien asentada y aceitada que hoy los mismos indios la usan para mirarse a sí mismos como en un espejo negro. ¿Y qué instrumento más refinado

de esclavitud puede haber que el que logra que los esclavos se miren con los mismos ojos del esclavizador? ¿Cómo resolvemos cada uno de nosotros ese camino? ¿Con qué ojos vemos la realidad? ¿La vemos realmente? ¿Cómo el pudor, el prejuicio y el deseo impregnan nuestras miradas? ¿Es la mirada nuestra identidad? Más preguntas que respuestas, aunque perfectamente puede ser que el camino a la realidad pase por una buena pregunta.

Tematizar la mirada puede ser el primer paso para tomar conciencia de ella, sobre todo de su capacidad creativa. Apasionante desafío: yo nunca sentí más *déjà vu* que cuando estuve en Chicago, San Francisco y Nueva York. A cada rato una evocación inquietante, en cada esquina un flash, por las mil películas que llevamos en nuestra mente con territorios ajenos. Inquietante por la cantidad de lógicas que se impregnan con las imágenes. Si reflexionamos sobre la violencia de los dibujos animados norteamericanos, incluso los del mismo Walt Disney, podemos llegar a decir que asumen el paradigma de la conquista del oeste norteamericano, donde el que pega primero gana y el que no lo hace es tonto. La conquista del oeste norteamericano no sólo produjo un género cinematográfico, también es el gran dato para comprender la tremenda violencia que subyace en la cultura norteamericana. Bebemos la leche materna de los pechos de nuestras madres, pero también bebemos imágenes que luego habitarán con sus significados en nuestro imaginario.

Hace muchos años, en México, fui invitado por colegas cineastas a una fiesta, en una ciudad pequeña cerca de Cuernavaca. Era tarde en la noche, me bajé del bus y caminé por un pueblito sacado del pasado, con faroles de gas y calles de adoquines. Caminé siguiendo las instrucciones hasta enfrentar una plaza con una vieja iglesia blanca. En ese momento me cae un *déjà vu* como un gato a mis espaldas y me detengo. Podía jurar que había estado antes en ese lugar. Con algo de inquietud en el cuerpo, sigo mi camino hasta llegar a una calle con un rincón que me vuelve a estremecer. Me costó seguir mi azaroso camino esa noche en que penaban los *déjà vu*. En casa de mis amigos, ya después de unos tequilas me atrevo a confesar mi experiencia, lo hago con pudor por temor al ridículo, pero lo que recibí de respuesta fue una carcajada. Todas las películas de Hollywood en las que intervienen mexicanos se filman en ese pueblo, me explicaron. En la plaza con la iglesia blanca se rodaron varias escenas de "Veracruz" y en el segundo lugar, el dramático final de "Butch Cassidy y el Sundance Kid". Con esa experiencia comencé a pensar que no solo habitamos el territorio físico de nuestras ciudades, sino que también habitamos un imaginario bastante más complejo, más subjetivo y probablemente más rico.

En 2007 y 2008, en el marco del magister *Del Paisaje a la Infraestructura Contemporáneos*, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales, realizamos dos talleres que se inspiraron en lo que he tratado de explicar con mis citas filmográficas, algo que yo suelo llamar de manera poco académica "la mirada como abrelatas".

A profesionales del Diseño y la Arquitectura se les propuso usar esta mirada de abrelatas al abrir ciertos espacios, explorarlos, para ser luego narrados audiovisualmente. En el primer taller abordamos las *cités*, y en un proceso de acercamiento gradual fuimos introduciéndonos en lo que se convirtió finalmente en tema: la vida en la estrechez. El primer protagonista en este proceso era el que miraba, su punto de vista y este era, en su mayoría, un estudiante de buena situación económica que

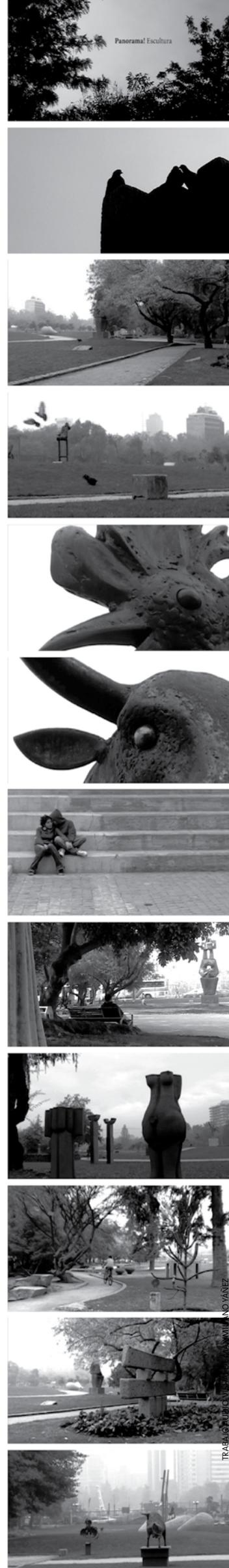
nunca había estado en una *ciudad*. El objetivo que se le planteó fue tratar de ver el mundo desde el punto de vista de un habitante de *ciudad*. El miedo a lo extraño y luego el pudor contaminaban las primeras miradas y fue la primera maleza que hubo que desbrozar. La primera exigencia era entrar a las *cités*, hablar y conocer a los que las habitaban.

Acudimos entonces a la lucidez de los documentalistas, sobre todo del ruso Dziga Vertov y del holandés Joris Ivens. En "El hombre de la cámara", Vertov plasma el manifiesto de la mirada en una época en que el cine hacía sus incursiones como lenguaje independiente. Vertov ve en este nuevo lenguaje, que no es más que una mirada, la liberación del ojo. La cámara, de acuerdo a Vertov, nos eleva de la tierra, nos regala ángulos infinitos, alturas, texturas e ilusiones. Joris Ivens, por su parte, conceptualizaba la mirada hasta convertirla en un bisturí dialéctico. Y así como en "El hombre de la cámara" Vertov nos cuenta la mirada, en "Lluvia", Joris Ivens nos cuenta la lluvia, ni más ni menos; y creo que ambos logran sus objetivos. La meta de siempre de los documentalistas es mostrarnos lo que está detrás de..., lo que no aparece a simple vista, lo que la misma realidad oculta, y la "mirada como abrelatas" será siempre su instrumento. El viejo Ivens murió tratando de contarnos el viento en un documental que consumió sus últimas fuerzas. Pero ¿se puede contar la lluvia?, ¿se puede contar el viento? Sí, creo que se puede contar todo desde que existe la poesía y, con ella, la mirada como abrelatas y la mirada que cuenta.

Los trabajos realizados sobre las *cités* son el testimonio de una búsqueda con resultados sorprendentes. Creo que si tomáramos algunos de ellos para explicarle a un extraño lo que es una *ciudad*, lograrían su cometido. Este año se trabajó sobre plazas y los resultados superaron nuestras expectativas en jóvenes, sin previa experiencia cinematográfica, exigidos a pararse con los ojos bien abiertos y la mirada afilada, como la hoja del abrelatas.

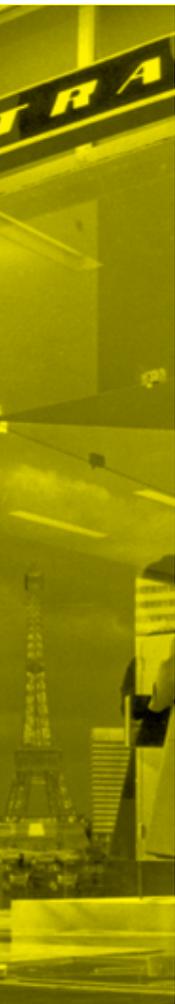
**ORLANDO LÜBBERT**, Cineasta. Ha sido docente en la Escuela de Cine de la Universidad de México (CUEC), en la Escuela Internacional de Cine (EICTV), en Cuba; en el Instituto Latinoamericano, en la Escuela de Diseño y Publicidad de Berlin-Schöneweide, en Alemania; en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín, Alemania; en la Escuela de Cine de Chile y la Escuela de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, y profesor de postgrado en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el magister *Del paisaje a la infraestructura contemporáneos*, en la Universidad Diego Portales, en Santiago, Chile. Ha recibido numerosos premios internacionales en su carrera, siendo uno de los más importantes la Concha de Oro de San Sebastián, España (2001), por su película *Taxi para tres*. Ha obtenido en varias oportunidades fondos concursables como el FONDART y CORFO. Ha sido jurado en diversos festivales de cine en Guadalajara, México; Gramado, Brasil; y La Habana, Cuba.

**ORLANDO LÜBBERT**, Filmmaker. School of Cinema, Mexico University (CUEC). Professor, International School of Cinema (EICTV), Cuba. Latin American Institute at Design & Advertising School, Berlin-Schöneweide, Germany. Latin American Institute at the Free Berlin University (Germany). Chile School of Cinema and School of Communication and Image at Chile University. Post-graduate Professor at Chile Catholic University in addition to Master's course: *From Scenery to Contemporary Infra-structure at Diego Portales University at Santiago, Chile*. He has received several international awards, including significantly San Sebastian's Golden Shell (Spain 2001) for his film *Taxi for three*. Mr. Lübbert has also on several occasions received funds for his work from FONDART and CORFO and has served on juries in various and diverse film festivals in Guadalajara, Mexico as well as Gramado, Brazil and Havana, Cuba.



# LA CIUDAD VISUAL, UNA MÁQUINA PARA VIVIR EL TIEMPO

[THE VISUAL CITY, A MACHINE TO LIVE IN TIME]



**resumen** Desde la primera reproducción de la imagen de lo real, más de cien años de visualidad del paisaje de la ciudad en constante transformación se convierten en umbral referencial de la historia del hombre. La imagen amarrada al tiempo es un parámetro que nos permite ordenar y orientar una huella múltiple, dispersa entre la creación artística y la construcción material de la ciudad. Las huellas visibles del pasado con el presente real se amalgamaron para preparar la visualidad de un futuro incierto (en consecuencia puede figurarse que las artes visuales van dejando obsoletas ciertas máquinas urbanas para vivir por otras), del cual las imágenes plantean su trayectoria como artefacto.

**palabras claves** imagen | movimiento | conciencia | ciudad

**abstract** Beginning with the first image reproduction of the reality, more than 100 years of visualizing constant transformation of the city's landscape has produced a referential threshold for man's history. Image coupled with time is a parameter which allows us to organize and produce a manifold print, divided between artistic creation and the physical construction of the city. The visible marks of the past and the present reality were fused to prepare for the visualizing of an uncertain future — as a consequence of such it may be considered that visual arts render obsolete certain urban machines to live through others—, from which images set its trajectory as an artifact.

**keywords** image | movement | conscience | city

Entre fechas emblemáticas y obras visuales trascendentes hay una conexión atemporal donde se recurre a la más fundamental unión entre la imagen artística con el espíritu humano, la de permanecer en un misterio susceptible de descubrir o construir. Hoy, gran parte de la información urbana es canalizada a través de la percepción visual<sup>2</sup>, de allí que de este cúmulo de imágenes pueden interpretarse los rasgos más significativos de nuestra civilización material y, sobre todo, de nuestros estados de conciencia.

En el siglo XIX, el paisaje urbano de las grandes ciudades europeas se transformaba de manera cotidiana, provocando la asimilación de cambios formales y visuales como algo habitual entre los ciudadanos. Esta atmósfera de constantes movimientos fue ocasionada fundamentalmente por los nuevos desplazamientos que comenzaban a inundar y extender los límites de la ciudad. Todo esto fue producto de la máquina y, con el arte a su par, hicieron estallar el continuo de la Historia, ya que el ser urbano apostó por más.

Tras la búsqueda iniciada por muchos inventores, la inevitable aparición del daguerrotipo logró registrar por primera vez escenas urbanas de gran escala, manifiestas en un cúmulo de detalles con una exactitud matemática inimaginable<sup>3</sup>. Lo vasto del paisaje urbano y lo mínimo de su materialidad aparecieron amalgamados en una imagen duradera. De aquellos registros, sin duda fue el objeto máquina el que centró el interés entre estas dos medidas: lo vasto (de la ciudad) y lo mínimo (de sus objetos), y fue esta misma razón la que continuó promoviendo una férrea manía por superar aquella quietud de imagen por fin conquistada.

**LA IMAGEN ENTRE EL AYER Y EL HOY** Más tarde, con la fotografía, el espacio exterior urbano comenzó a ser idealizado, mientras que la conciencia de lo interior incubaba inventos que develarían lo aún no posible de registrar, las obsesiones más íntimas. Así, nada fue casual en la sucesión de inventos que imitaron la forma de mirar humana, que continúan equiparando a la máquina como un viaje

visual por la ciudad: con un mirar exterior que cambió de dirección para explorar y descubrir el interior humano, aquello aún imperceptible a la visión humana.

Desde aquel afuera transformador, fue el arte fotográfico el que capturó la arqueología urbana en curiosos desplazamientos urbanos. Este invento inmortalizó una estructura de supervivencias y anacronismos, donde los tiempos genealógicos convivieron en el mismo presente, el de la captura visual. Obras experimentales se constituyeron en legados iniciales en donde el arte nuevo operó develando los rastros reales del tiempo en la historia. La fotografía pudo transportar al espectador a otros periodos, la imagen se volvió pasado, distanciando el presente. Acentuando esa pérdida, el fenómeno aurático definido por Walter Benjamin indujo a mirar y pronosticar un futuro, inaugurando un campo de imaginación visual desde lo real. Se abrió un campo de interrogación desde lo cotidiano, fijándose en el movimiento y en la máquina especialmente, como el nuevo modelo para imitar.

A la distancia, este patrimonio de imágenes hoy otorga una noción de historia visual superada, a la vez que se convierte en memoria recuperada. Las obsesiones urbanas de ir por más continuaron alentando a concretar otro invento posterior, el cinematógrafo. Si por entonces el paisaje urbano pareció resumirse en una metáfora de la máquina, con la locomotora fue el principal símbolo de progreso, a la vez que inauguró una nueva institución abstracta que unificaba el arte con la ciencia: la indeterminación entre el tiempo y el espacio<sup>4</sup>. Al fin, el ser humano podría construir visualmente sus sueños lo más semejante a su cotidiana observación del presente.

Durante varias décadas, el cine fue fortaleciendo aquellas antiguas ansias del arte por convertirse en la máquina visual mágica capaz de construir lo inimaginado para hacer ver lo imposible o experimentar lo impensado. La ciudad, en la mayoría de sus obras, es el escenario de fondo, y el tiempo futuro, singularmente, se relevó como decodificador de misterios, por cierto en claves creativas muy



LA CIUDAD EN EL CINE, CONSTRUIDA PARA LA PANTALLA Y RECONSTRUIDA AL SERVICIO DE LA FICCIÓN- ARCHIVO ALEXANDER TRAUER.

personales. El escenario urbano se reveló cotejado entre el espacio exterior y aquellos interiores, más allá de lo que siguió aconteciendo afuera de la sala cinematográfica, en la ciudad real.

La ciudad en el cine, leída desde los interiores, se constituyó entre otro intrigante personaje de la trama, ante un exterior expectante, evocador y a la vez proyectivo. El espacio interior por fin alcanzó la figuración al revelarse en las sensaciones, estados de ánimos y sentimientos. Por fin aquella conciencia de las obras visuales equiparó a las máquinas, ya no solo tratando de desplazar al espectador a otros espacios y tiempos, sino que continuaron un viaje explorando el espíritu humano. Las imágenes difundidas por la televisión inundaron la ciudad. La percepción colectiva de imágenes se redujo a un contexto más íntimo, cada vivienda con su propio artefacto productor de imágenes. La cosmovisión de cada habitación tuvo su máquina visual que la conectaba a exteriores tan lejanos como el cine, sin embargo, su recepción se volvió interior, como adquisición indispensable de cada familia para luego ir instalándose en cada ambiente de la casa.

Si ayer desde la televisión se pudo construir y fortalecer un universo en las conductas familiares como interiores, hoy la proliferación de cámaras instaladas y distribuidas estratégicamente en los espacios públicos de las ciudades, devuelve una cantidad ilimitada de pantallas que solo emiten figuras controladas por la seguridad pública. Otra vez las imágenes volvieron el interés por el exterior urbano, sin embargo parece no haber espectadores interesados.

De esa realidad, *pujada entre tiempo real y tiempo diferido*<sup>5</sup>, se sirvió el mecanismo onírico-visual del cine, que ahora ha incorporado la tecnología digital para revalidarse como el espectáculo de fantasía por excelencia. Aun así, *la fantasía continuó redundante en su construcción visual*<sup>6</sup> y el espectador fue cautivado por el computador, motivado quizá porque lo digital logra avanzar más allá de nuestra capacidad de ver. En algo más de un siglo de *flâneur* del espacio exterior, los creadores vi-

suales se convirtieron en exploradores visuales de su propia condición, un *flâneur interior*.

Entonces, cabe preguntarse *¿cuál podría ser el futuro de nuestros interiores si las tecnologías digitales son capaces de despojarnos de su contenido material, si en definitiva pueden cambiar radicalmente la relación interior/exterior?*<sup>7</sup>. La ciudad ha sido superada por otros territorios, donde cada uno de sus habitantes puede trazar su viaje en el ciberespacio. La red comienza a trazar otro futuro visual donde no cabe *resignación, sino la expresión y proyección de libertad*<sup>8</sup> inédita.

**LAS IMÁGENES DEL MAÑANA** \_ Hoy, estar frente a la ciudad mediante las pantallas digitales (computadores, televisión, películas, publicidad) ya no tiene el mismo significado que contar con una herramienta capaz de capturar una propia composición visual-personal. La pasividad de percibir ganó terreno al imaginar. Si los medios audiovisuales se han convertido en una necesidad, ya es hora de reconocer que este proceso no solo es irreversible, sino que su dimensión fundamental de reproducción de la realidad no reside en su carácter instrumental (como extensión de los sentidos por ejemplo), sino *en su valor ontológico como principio generador de realidad*<sup>9</sup>.

En las pantallas siempre habrá otra ciudad sustentada por una realidad que solo se manifiesta en la bi-dimensión. Así se va acumulando en la *máquina visual*<sup>10</sup> urbana un número mayor, con más y más paisajes de la ciudad, permaneciendo solo como recuerdos. Y comienzan a ser tantos que difícilmente podamos evocar cuáles fueron verdaderos o ficticios, los primeros o recientes, y especialmente, los inolvidables. Para entonces, nuestra memoria consciente, como la máquina visual, habrá adquirido velocidad crucero, bajo el control de piloto automático.



COMO UN ANTICIPO, WIM WENDERS PROPUSO CON *BIS ANS ENDE DER WELT* (1991) UN FUTURO DILUIDO EN LAS DISTANCIAS. UNA VENTANA ENTREABIERTA SITUÁ AL ESPECTADOR EN UNA CIUDAD PRESENTE. UNA FORMA SINGULAR QUE HOMENAJEO A JAQUES TATÍ Y SU *PLAY TIME* (1968). EN TODAS, LA GRAN TORRE FRANCESA DESPIERTA LA NOSTALGIA DE UN MUNDO URBANO SUPERADO POR EL TIEMPO, A LA VEZ QUE ANHELADO.



EN *MATRIX* (1999), LA CIUDAD DEJÓ DE SER UN ESCENARIO PARA CONVERTIRSE EN UNA EVOCACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMA.

#### CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) DIBI-HUBERMAN, Georges, 2006, *Ante el tiempo*, Ediciones Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pág. 123.
- (2) ZUNZUNEGUI, Santos, 2007, *Pensar la imagen*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- (3) HONOUR, Hugo, 1982, *A World History of the Art*, Ediciones Akal, pág. 784.
- (4) CAVALLO, Ascanio, 1995, *Cien claves del cine*, Editorial Planeta, Santiago de Chile.
- (5) VIRILIO, Paul, 1998, *La máquina visión*, Ediciones Cátedra, Madrid, pág. 87.
- (6) LÓPEZ SILVESTRE, Federico, 2004, *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pág. 69.
- (7) MALDONADO, Tomás, 2007, *Memoria y conocimiento Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*, Editorial Gedisa, Barcelona, pág. 178.
- (8) VIZCAÍNO, Marcelo, 2006, *Las formas anticipadas*, Revista 180, número 18, Santiago de Chile, pág. 25.
- (9) SUBIRATS, Eduardo, 2001, *Culturas virtuales*, Biblioteca Nueva, Madrid, pág. 95.
- (10) VIRILIO, Paul, 1998, *La máquina visión*, Ediciones Cátedra, Madrid, pág. 213.

**MARCELO VIZCAÍNO**, Arquitecto Universidad Nacional de San Juan (Argentina), distinguido con la Medalla de Oro al mejor egresado. Magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica (Chile). Doctor en Arquitectura en la Universidad de Mendoza. Becario para cursar estudios en Roma por el Colegio de Arquitectos de San Juan. Fue secretario académico de la Escuela de Arquitectura de la FAAD, y actualmente es profesor de Seminario de Tesis y coordinador del Área de Investigación y Publicaciones de la Escuela de Arquitectura de la FAAD, además de editor de la Revista 180. Ha obtenido premios en concursos de arquitectura en Argentina.

**MARCELO VIZCAÍNO**, Architect, San Juan National University (Argentina). Distinguished with the highest honor as a Graduate Gold Medalist. Master's degree in Architecture at Chile Catholic University. Doctorate in Architecture at Mendoza University. Grant recipient for studies in Rome by San Juan School of Architects. Mr. Vizcaino has also served as academics secretary at FAAD School of Architecture and presently is professor of Thesis Seminar and Coordinator in the area of Research and Publications of FAAD School of Architecture. He is also editor of Revista 180. Mr. Vizcaino has received awards for architectural contests in Argentina.

# REALIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO (1960-1973)

[REALITY AND REPRESENTATION IN CONTEMPORARY CHILEAN ART (1960-1973)]

**resumen** El desarrollo del arte contemporáneo en Chile ha tenido que ver con una doble condición tanto plástica como política, a saber: una modernización a nivel del lenguaje estético (cifrada en una renovación en términos plásticos y formales) en correspondencia con la modernidad acaecida en el contexto político y social (representada, esta última –desde los años 60 hasta el 73–, por el discurso ideológico comprometido, revolucionario o utópico). Como ha sido consignado por la historia local, este proceso es susceptible de ser reconocido en las relaciones entre vanguardia plástica y vanguardia política que caracterizó, desde el ámbito de las artes visuales, las obras del grupo *Signo* (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonatti y Alberto Pérez), y las producidas un poco después por Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Guillermo Núñez y Juan Pablo Langlois, entre otros. Esta expansión del discurso del arte al ámbito de lo político tuvo, en el uso del objeto (social y cotidiano), en las referencias extraídas del lenguaje de las comunicaciones y en la ocupación de los espacios públicos, sus recursos estéticos más incisivos. En este sentido, un cuestionamiento de los fundamentos institucionales del arte (representados por la tradición de la pintura chilena) sirvió de metáfora para una crítica a las desigualdades experimentadas en el contexto político y social, realizada de manera contradictoria y escindida entre una crítica desplegada en torno a sus condicionamientos formales heredados y la necesidad de ilustrar el discurso impuesto por la ideología política.

**palabras claves** copia | traducción | representación estética | representación política

*En términos generales, podría sostenerse que una modernidad del arte, consciente de sí misma y organizada en conformidad con esta conciencia, se abre, como campo de indagaciones y ejecuciones, con el cuestionamiento de la representación.*

PABLO OYARZÚN

**RETRASO CRÍTICO** Una de las conquistas más ejemplares del arte moderno y de vanguardia ha consistido en una crítica de los fundamentos clásicos que distinguen los presupuestos ideológicos de la representación estética. En términos generales, dicha interpelación ha tenido como objetivo principal una renovación de ciertas prescripciones ideológicas que habían sustentado las prácticas de la pintura y la escultura en el marco de las Bellas Artes. Las nociones vanguardistas encaminadas a estrechar los límites entre el arte y la realidad, el arte y la vida, el arte y la sociedad han redundado en una creciente depreciación de los aspectos representativos del lenguaje estético. La crítica modernista de la pintura y la escultura impulsada por el discurso de las vanguardias (en sus acepciones históricas de comienzos del siglo XX hasta extenderse a las neos o post vanguardias acaecidas desde la década de 1960 hasta hoy), ha tenido sus consecuencias en las ulteriores formas y expresiones acotadas por el arte objetual (*readymade*) y ambiental, el corporal y situacional, el urbano y natural, el tecnológico y medial, coincidentes con la naturaleza expansiva de la estética llamada *postmoderna*. En la mayoría de estos casos, las prescripciones impuestas históricamente por la representación han sido sustituidas por la representación, la ilusión por la realidad, lo especular por lo concreto, ya sea por la vía de enfatizar los aspectos materiales y conceptuales del producto estético, por un lado, o por resaltar sus mediaciones tecnológicas acordes con la lógica del simulacro, por el otro.

En el caso específico del arte chileno, esta crítica de la representación estética comienza a ser candente a partir de los años sesenta (y proseguida, de acuerdo con los cambios políticos experimentados por el país en estas cuatro décadas, hasta el arte desarrollado en la actualidad). En rigor, habría que destacar principalmente las obras precursoras, inspiradas en el *informalismo europeo*,

impulsadas a comienzos de dicha década por el grupo *Signo* (José Balmes, Gracia Barrios, Martínez Bonatti y Alberto Pérez), así como las llevadas a cabo, en la segunda mitad de los sesenta, en sintonía con el arte objetual internacional (neodadaísta y *povera*), por Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Juan Pablo Langlois, entre otros.

Sin embargo, todas estas modernizaciones no significaron una mera actualización del lenguaje estético; fueron combinadas, a su vez, con los contenidos emanados del contexto social y político del período. En síntesis, la modernidad del arte chileno (hipótesis compartida por un sector importante de la crítica local) se iniciaría en el momento en que se produjo una crítica de la representación estética acompañada por una crítica de la representación política. La vanguardia plástica, en este sentido, se emparentaría con la vanguardia política, ligando el discurso de las artes visuales (en sus versiones transgresoras respecto del lenguaje académico oficial) con las cosmovisiones utópicas encarnadas en los proyectos sociales de naturaleza emancipatoria o revolucionaria (representadas, en el contexto local de aquella época, por el discurso ideológico liderado por los sectores afines al pensamiento de izquierda).

No obstante, esta crítica localista de los fundamentos clásicos de los géneros de la visualidad, y su posterior expansión al contexto social y político, no se encuentra exenta de ciertas carencias desde el punto de vista teórico. Se trata de una situación que separa la producción local de sus antecedentes vanguardistas metropolitanos. Nos referimos, en este punto, al rol jugado por la crítica de arte en el pensamiento estético modernista, llevado a cabo tanto en Europa como en Estados Unidos, reconocible en los textos desarrollados desde Charles Baudelaire, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, André Bretón hasta alcanzar los producidos por Clement Greenberg,

**abstract\_** The development of contemporary art in Chile has had to contend with a dual condition as visual arts as well as procedure, that is to say: a modernization at the level of aesthetic language (based on reformations in visual art, and in formal terms) corresponding with modernity in a political and social context (the latter being represented from the 60's until 1973 by ideological speech - compromised, revolutionary or utopian). As has been labeled by local history, this process is subject to be recognized in the relations between visual avant-garde and political avant-garde, as characterized by the field of visual arts depicted in the works of the group Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati and Alberto Pérez), and other works produced some time later by Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Guillermo Núñez and Juan Pablo Langlois, among others. The expansion of the discussion of art into the political arena had, through the use of its subject matter (social and daily), through references extracted from the language of communication, and through the occupation of public areas, very incisive and aesthetic resources. In this way, a questioning of the institutional art foundation (as represented by the tradition of Chilean paintings) served as a metaphor for criticism of inequalities experienced in political and social context and realized in a conflicting and divergent manner between an open critique surrounding its inherited formal conditionings and the need to illustrate imposed speech by the political ideology.

**keywords\_** copy | translation | aesthetic representation | political representation

GONZALO DÍAZ, PINTURA POR ENCARGO, 1985.



**GUILLERMO MACHUCA**, Crítico, historiador y curador. Licenciado en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Coordinador del Área de Teoría e Historia, de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Se desempeña como docente en la Universidad de Chile (pregrado y postgrado), Universidad Diego Portales y Universidad ARCIS. Fue curador del envío chileno a la 26.ª Bienal de Sao Paulo, en Brasil. Ha publicado más de cien textos críticos en catálogos y revistas especializadas de arte. Autor de los libros: *Después de Duchamp*, editado por la editorial Blanca Montaña, del Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile (2004); *Remeciendo al papa* (textos de artes visuales), editado por la Universidad ARCIS (2006) y *Alas de Plomo*, editado por Metales Pesados (2008).

**GUILLERMO MACHUCA**, Critic, historian and curator. Bachelor of Arts with an Honorable mention in Theory and Art History at Chile University. Coordinator of the Area of Theory and History in the School of Art at Diego Portales University. Mr. Machuca is also professor (under-graduate and post-graduate) at Chile University, Diego Portales University and ARCIS University. He also was a curator of Chilean art works at the 26th Biennial at Sao Paulo, Brazil. Mr. Machuca has published more than 100 critiques in catalogs and specialized art magazines. Author of books including: *Después de Duchamp*, published by White Mountain Publishing House, Master in Visual Arts of Chile University (2004), *Remeciendo al papa* (visual art texts), published by ARCIS University (2006) and *Alas de Plomo*, published by Metales Pesados (2008).

DETALLE.





ALFREDO VALENZUELA PUELMA, LA PERLA DEL MERCADER, 1884.



FRANCISCO BRUGNOLI, EL ABORTO, 1969.



JUAN FRANCISCO GONZALEZ, CARRETELAS EN LA VEGA.

Harold Rosenberg, Michael Fried, Pierre Restany o Germano Celant, por citar solo algunos nombres. Como ha quedado consignado por la historia del arte contemporáneo, los avances perceptibles en el lenguaje estético resultan –a la hora de ser aprehendidos por el sistema artístico– mucho más decisivos y esclarecedores al momento de ser respaldados o refrendados por el lenguaje teórico o crítico materializado en la escritura (como efectivamente comienza a ocurrir en Chile con el arte de avanzada desarrollado después del golpe militar del 1973).

En términos locales, la modernidad estética implementada por las obras de Balmes, Brugnoli o J. P. Langlois no tuvo en la crítica oficial de la época otra respuesta que una esperable actitud de descalificación, explicable más por la desinformación y el desconocimiento que por razones de tipo moral o estético; en cierto modo, las expansiones formales, materiales y temáticas llevadas a cabo por dichas obras –materializadas en una intempestiva renovación de los modelos clásicos de la pintura en dirección al contexto social y político– no hacían más que exacerbar una palmaria distancia saldada entre la vertiginosa evolución ofrecida por dicho lenguaje estético en oposición al estado adocenado y anacrónico que regulaba los criterios estéticos de la crítica oficial.

Limitada a determinadas prescripciones artísticas de origen decimonónico, dicha crítica se encontraba, por aquel entonces, imposibilitada de en-

tender las profundas conmociones nocionales y objetuales abiertas por obras como las de Marcel Duchamp y Kasimir Malevich, Jackson Pollock y Robert Rauschenberg. Tanto el arte abstracto como el objetual contradecían las legalidades prescriptivas que le otorgaban a la crítica oficial su sello más esencial, marcado por una concepción impresionista, pseudoliteraria o simplemente confinada al comentario periodístico. Toda expansión más allá de los límites garantizados por el objeto clásico, no podía dejar de ser más que percibida como algo perverso en términos de la estabilidad social; de manera ideológica, la dilución de las fronteras acotadas por la representación clásica, tal cual había sido desconstruida por la estética vanguardista, no haría otra cosa que servir de fundamento de un peligroso –o perverso– estrechamiento y confusión entre los ámbitos del arte y los emanados por el discurso político de origen revolucionario (y que a la larga se vio refrendado en una porción importante del arte chileno desarrollado durante la Unidad Popular).

Pero este conservadurismo en materias estéticas –al punto que un crítico respetable como Jorge Eliot haya menospreciado el arte abstracto en sus manifestaciones racionales y expresivas identificándolas como el resultado de la labor de un diseñador o un chimpancé– no es una actitud exclusiva de la crítica oficial de los años sesenta. Acompaña la historia del arte chileno desde sus orígenes institucionales, iniciados con la apertura de la Academia de Bellas Artes, a mediados

del siglo XIX. En Chile, la historia del Arte ha sido la narración de un deseo constante de modernidad (una constante “puesta al día”, según Pablo Oyarzún). Nuestra trama cultural, ha llevado la signatura de la copia y la sustitución, favoreciendo una imagen residual, incompleta y parchada de la misma. Esto supone la presencia de un histórico retraso respecto de los procesos desarrollados en el arte metropolitano. Con el transcurso del tiempo, este destiempo se ha ido mitigando con el desarrollo de las comunicaciones (suspendiéndose a inicios de los sesenta con el informalismo de *Signo*, como veremos luego).

Este constante proceso de modernización ha tenido en el género de la pintura local su medio privilegiado de experimentación, partiendo por la crítica a los modelos representacionales del arte académico decimonónico, siguiendo por la aparición de la pintura abstracta durante los años cincuenta y sesenta hasta consumarse en las operaciones de desplazamiento al arte objetual, corporal, urbano y natural, y principalmente en la incidencia de la reflexión en torno a la técnica fotográfica y su tensión con el imaginario estético tradicional (el desarrollo de la crítica de arte en Chile ha tenido una tendencia histórica a ser más lento que estas experimentaciones llevadas a cabo en el campo visual, excepto cuando ha sido abordada desde la crítica ofrecida por los ámbitos disciplinarios provenientes del pensamiento literario y filosófico en sus versiones menos obedientes a la tradición oficial de estos).

**CRÍTICA A LA ILUSTRACIÓN PICTÓRICA.** Pero antes de detenernos en las conquistas estéticas iniciadas en el arte chileno de los sesenta, conviene revisar, de manera escueta y general, ciertos hitos históricos que han marcado los procesos de modernización formal y de sentido desde su fundación institucional en adelante. Como ha quedado consignado por la historia local, los primeros signos modernizadores en relación a la marcha del arte metropolitano –que en ese minuto se encontraba representado por las primeras tendencias del siglo XX inspiradas en el postimpresionismo francés– pueden ser remitidos a la intempestiva llegada, a inicios del siglo anterior, de los primeros movimientos modernistas al país. Destaquemos, en este punto, las obras precursoras de Juan Francisco González y de los integrantes de la llamada “Generación del 13”, y luego las producidas por el grupo *Montparnasse* en el año 1923 (pero sobre todo los textos críticos del escritor Jean Emar, que acompañaron la producción visual de este último grupo, lo que refuerza la anticipación, en materias de una lectura evolucionista o progresiva de los procesos históricos, del campo literario respecto del visual).

Esta referencia a los primeros movimientos artísticos que iniciaron una concepción crítica a la estética oficial a nivel local resulta imprescindible al momento de revisar las causas que incidieron en la crisis de la representación estética llevada a cabo a comienzos de los sesenta; permíteme, además, entender la evolución del arte desarrollado en Chile en términos específicos, exógeno a la trayectoria histórica experimentada en otros contextos. En correspondencia a esta presunción, se podría afirmar que la primera crisis pictórica a nivel representacional –coincidente a su vez con una crisis de las punitivas operaciones visuales amparadas en la copia y el plagio en beneficio de una necesaria traducción local de estas– tuvo su correlato en momentos en que, a inicios del siglo XX, los modelos impuestos por la academia oficial (todavía enmarcados en una reproducción de ciertas referencias europeas de origen neoclásico, las cuales habían sido ácidamente cuestionadas por la pintura modernista iniciada, en la segunda mitad del siglo XIX, por Manet y luego por Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Rousseau y Seurat) ya no parecían responder a las necesidades formales y contextuales presentes en la cultura y la sociedad chilenas del nuevo siglo.

En términos históricos, esta pérdida de validez de la representación estética (primero visual y luego teórica) comienza a ser problemática con la obra de J. F. González, en el sentido de reportar una consiguiente interpelación en relación a los fundamentos estéticos e ideológicos que habían cimentado la tradición ilustrativa heredada de la pintura oficial del siglo precedente. Con J. F. González, comienza una crítica dirigida a contrariar los dos presupuestos que han alimentado el discurso de la mimesis, en particular en sus versiones ilustrativas (en rigor, el arte chileno decimonónico podría perfectamente ser interpretado como una ilustración de la historia del país): en primer lugar, la idea de que el arte deba ser un medio de conocimiento de la realidad (como se encontraba legitimado por la representación perspectiva del espacio, tal cual había sido regulada por la tradición albertiana del mismo; y en segundo lugar, el hecho que el medio estético sirva de proyección para determinados conocimientos de naturaleza trascendental y moral (como se encontraba estipulado en la tradición simbólica-religiosa del arte y sus declinaciones en cierto arte republicano).

Las subordinaciones temáticas impuestas por el arte oficial (referidas a los géneros clásicos de la

pintura histórica y de paisaje) comienzan a ser diluidas en beneficio del lenguaje específico de la pintura. Esta progresiva “puesta entre paréntesis del referente”, iniciada por la liberación de los aspectos pictóricos del mismo, puede ser extendida consecutivamente, unas décadas después, a los movimientos relacionados con el arte abstracto (*Rectángulo*, en 1956, y *Signo*, en los años 1961 y 1962) hasta concluir con las tendencias objetuales de la segunda mitad de los sesenta encarnadas por las obras de Brugnoli y J. P. Langlois. Con esta liberación se comienzan a estructurar las condiciones de posibilidad necesarias para la formación de algo que ha distinguido a la especificidad del arte local en su fase modernista o vanguardista, a saber: el estrechamiento entre una concepción modernista de la visualidad en sintonía con una concepción modernista del discurso político.

**LA OBRA COMO TEXTO Y CONTEXTO.** Pero volvamos al problema de la crítica oficial, tal cual fue acuñada en la década de los sesenta. Su escaso e insuficiente desarrollo se encuentra refrendado por la proyección literaria de uno de los pocos intelectuales capacitados e informados para entender el sentido planteado por el arte gestado durante dicho periodo (de forma más o menos análoga a lo ocurrido con Jean Emar, cuatro décadas antes, al defender la presencia en Chile –en sus insoslayables artículos publicados el año 23 en el diario *La Nación*– de aquellas tendencias inspiradas en la pintura postimpresionista francesa): nos referimos, en este punto, al escritor Enrique Lihn y, por extensión –aunque de forma más académica–, al filósofo Luis Oyarzún y, una década después, a la línea poético-escritural, asociada a la llamada *Escena de Avanzada* teorizada por Nelly Richard, en donde habría que destacar los nombres de Adriana Valdés, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, José Balcells, Diamela Eltit y Justo Pastor Mellado.

Por otra parte, resulta incuestionable que el valor de la palabra escrita no fue determinante en el debate teórico-plástico durante los años sesenta; no se podría, en este sentido, hablar de una escritura sobre arte en dicho periodo (exceptuando –como se indicó antes– las excepciones provenientes del campo literario y filosófico, como los aportes de Luis Oyarzún y Lihn). Esta carencia constituye un dato ineludible a la hora de reflexionar acerca de la verdadera eficacia de una crítica a la representación estética llevada a cabo más allá de sus manifestaciones formales y objetuales, o de sus supuestas acreditaciones sedimentadas bajo el la tradición del lenguaje oral (en materias de inscripción histórica, la escritura sería mucho más efectiva que la evanescencia emanada por la voz). La inexistencia de una escritura sobre arte, en el sentido de estar esta fundada por un corpus teórico específico (como efectivamente ocurrió luego con la escena de escritura liderada por Richard) acorde con los rasgos modernizadores presentes en las obras de aquellos artistas más radicales o provocativos de la época (como luego ocurrió con la producción de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan Domingo Dávila, los integrantes del CADA, Catalina Parra o Gonzalo Díaz, cuyas obras sirvieron de adecuado pretexto para el desarrollo de la escritura crítica), extiende un manto de duda respecto de la pertinencia de acudir a la figura o la noción de “vanguardia” para señalar el grado de verdadera ruptura que las tendencias de los sesenta ofrecerían en relación a la tradición precedente. En efecto, ¿cómo es posible una ruptura sin una inscripción teórica? Y si la historia es un espacio en constante litigio, ¿cómo confiar en la pura oralidad, en la pura inmaterialidad de la voz, característica del discurso visual de los sesenta?

¿No han sido las vanguardias, por otra parte, el producto, la resultante de un acuerdo entre lo que se dice y lo que se ve, entre el enunciado y la visibilidad, entre la teoría y la praxis?

Para corroborar lo anterior, tenemos el testimonio heredado de los manifiestos de las vanguardias históricas (*futurismo, constructivismo, surrealismo, etc.*). El voluntarismo político de las vanguardias supuso una apropiación interna del discurso; no esperaba ser nominada por la historia, por el contrario, impuso su discurso, se “hizo oír”. Escogió su nombre propio, en directa oposición a las previas nominaciones impuestas por el padre y la historia. Esta voz tuvo que ser fuerte, a veces destemplada, pero sobre todo fundamentada en los discursos más radicales y conflictivos surgidos de las ciencias (en particular de las denominadas “ciencias humanas”). Este “tomar la delantera” respecto de la historia –realizada a veces de manera irreverente y en otras en complicidad con los discursos políticos más extremistas– implicó una necesaria transformación de las relaciones entre el arte y la vida, el arte y la sociedad. Su utopía (pues se trata más de un proyecto que de una realización efectiva) exigió una revolucionaria conversión estética y social de carácter doble: por un lado, una transformación de la institucionalidad artística y por otro, una revolución política social ya planteada el siglo pasado por el surrealismo al pretender sintonizar de manera no exenta de cierta ingenuidad las célebres máximas de Marx y Rimbaud relativas a “cambiar la sociedad” y “cambiar la vida”.

Volviendo a las carencias teóricas inherentes a la escena artística local de los sesenta, habría que preguntarse lo siguiente: ¿cómo delimitar con precisión el grado de compromiso político de los artistas en uno de los periodos más ideologizados de la historia de Chile? Y más aún: ¿cómo hacerlo si se considera la escasez de documentos –en particular los referentes a la esfera específicamente artística– sobre el tema? La confianza en el testimonio oral de sus actores es, desde el punto de vista del rigor histórico, insuficiente; esto lo sabe todo historiador. Pareciera que aquí lo único fiable serían los monumentos, es decir, las obras, lo que no deja de ser problemático a nivel histórico y museal. Desde el punto de vista material, la producción artística durante el periodo adolece de los mismos inconvenientes consignados más atrás al momento de hacer referencia acerca de la escasez y precariedad teórica de los documentos escritos por la crítica oficial (en el entendido de que prácticamente no hubo una crítica actualizada surgida de las mismas tendencias modernistas señaladas).

Sin embargo, es posible reconocer una diferencia entre la carencia de un corpus teórico actualizado y la fragilidad material de la mayoría de las obras producidas durante el periodo (en particular las de Brugnoli y J. P. Langlois). La exigüidad material de gran parte de dicha producción respondió, por otra parte, a una intención estética determinada por la contingencia del momento: en directa animadversión respecto de los descontaminados productos ofrecidos por el arte académico oficial, estas obras pugnaron por inyectar, al interior del producto artístico, una serie de referencias caracterizadas por su precariedad e indeterminación existencial. Pero también habría que considerar su posible destrucción y desaparición en manos de los agentes de la dictadura militar, imbuidos seguramente de una enquistada hostilidad frente al arte político o ante sus formas estéticas menos ortodoxas o simplemente más experimentales en términos lingüísticos.

Por otro lado, no todas las obras producidas bajo las condiciones comentadas optaron por desafiar la *permanencia* del objeto estético. Este es el caso de la pintura. En términos objetivos, las obras afiliadas a este género pueden ser recuperadas, documentadas y, como ha ocurrido con las grandes exposiciones retrospectivas de algunos de sus más insignes representantes (Gracia Barrios, José Balmes, Gustavo Poblete, Ramón Vergara Grez y Matilde Pérez), susceptibles de ser reunidas al interior de los espacios más importantes del país. El problema se presenta al momento de considerar aquellas obras de proveniencia experimental y, por lo mismo, reacias y discordantes con los formatos que regulan el criterio de exhibición de los espacios oficiales.

En efecto, las obras más radicales desde el punto de vista formal no han tenido cabida –en los últimos años– al interior de los espacios de exhibición y conservación oficiales. Esto es extensible, a su vez, a la producción del arte desarrollado por la denominada *Escena de Avanzada*. Se trata de una situación que no es de exclusiva responsabilidad de las autoridades culturales de turno. Responde a causas más complejas. Por una parte, a la radicalidad formal planteada por la mayoría de esas obras, sumada a la desconfianza y al desinterés de sus autores respecto de la pertinencia de dichos lugares (con el consiguiente peligro de rescatar un producto ideado bajo condiciones imposibles de ser reproducidas para la mirada actual) y, por otra, a la inexistencia de condiciones apropiadas para su correcta exhibición y recepción.

Respecto de lo último, las obras más heterodoxas a la recuperación oficial deben su precariedad existencial precisamente al hecho de carecer de una unidad formal y material susceptible de ser identificada o remitida a un objeto definitivo y estable; esto puede resultar contradictorio en relación con la designación –sugerida en los párrafos precedentes– de *arte objetual* para describir los trabajos de Brugnoli y J. P. Langlois. Lo mismo se podría a decir de la pintura informalista de Balmes y Barrios; en todos ellos, el problema del *realismo* (en el sentido concreto –y no ilusionista– del término) adquiere un protagonismo central, sobre todo considerando las implicancias políticas que esta noción sugiere (y que se encuentra respaldada por la contingencia política de aquellos años).

**ARTE Y POLÍTICA: VISUALIDAD Y HEGEMONÍA** En el caso específico del contexto local, la irrupción del arte moderno –como se ha insistido más atrás– se encuentra directamente vinculada a una expansión del discurso estético hacia el contexto político y social. La vanguardia plástica coincide, en este caso, con la vanguardia política. En términos del lenguaje visual, dicha expansión comporta una merma de la representación estética. Esta localizada forma de entender el lenguaje modernista y de vanguardia, solo sería posible en el marco histórico de una urgente minimización de las potestades idealizadas del arte en beneficio de una concepción materialista del objeto estético, concebido en adelante desde sus propiedades materiales y contextuales, en directa y urgente correspondencia a las necesidades emanadas por el cuerpo colectivo y social. Despojada de la acreditación otorgada por el discurso escrito, la contaminación del arte moderno con el discurso político progresista puede ser históricamente reconocible en los siguientes aspectos formales y expresivos: la liberación gestual y la conquista de la superficie pictórica en Balmes, la utilización del objeto (*readymade*) en Brugnoli y las conquistas formales y lingüísticas en J. P. Langlois (el primero, con la liberación de los sentidos; el segundo, con la independencia del signo; y el tercero, con la autonomía del concepto).

Esta crítica a los fundamentos clásicos presentes en el arte tradicional supone, a su vez, una crítica a la representación política; este sería, tal vez, el aspecto más problemático desarrollado por los artistas y las obras durante los años sesenta. En términos de una lógica cultural pensada otrora por Antonio Gramsci, la hegemonía del discurso político sobre el discurso estético definiría —de acuerdo con el compromiso de los artistas respecto de la fidelidad al lenguaje del arte o su subordinación a los dictados de la política— las variadas posturas que se pueden encontrar en el período en relación a los límites que separan los ámbitos del arte y del compromiso social. Se trata de una disyuntiva susceptible de ser trasladada al arte de avanzada que se gesta bajo la dictadura militar, esta última imbuida de una mirada crítica, tanto de los contenidos épicos e ilustrativos prototípicos del arte oficial, restaurado por la dictadura, como de los énfasis finalistas ofrecidos por el arte comprometido o contestatario, dramáticamente enarbolados por el arte de izquierda desarrollado en el exilio y consecutivamente reactivado en el país después del violento quiebre institucional y simbólico acaecido como producto del golpe.

Pero es preciso establecer una diferencia entre ambas épocas. Y esta distinción la constituye el modo en que se entiende el tema de la *representación*. Evidentemente se trata, además, de dos realidades históricas distintas. La primera, inmersa en el romanticismo utópico y el compromiso revolucionario tan caros a los programas estéticos de los años sesenta y los primeros tres años de la década de 1970; la segunda, en la caída y en el descrédito de los discursos hegemónicos, y en la crisis irreversible de los sentidos provocados por el corte violento que significó la experiencia de la dictadura. Sin embargo, entre ambos períodos más que una ruptura habría que reconocer una continuidad en términos de la evolución del lenguaje artístico, sin importar el hecho de que el arte comprometido se haya encontrado representado por cierto conservadurismo fundado en determinadas nociones y proyecciones históricas de naturaleza narrativa, subsidiarias de una concepción humanista y antropológica del sujeto individual y colectivo, y el de avanzada, en cambio, sostenido por un discurso crítico respecto de todo finalismo de carácter utópico, cómplice de una visión humanista y esencialista del sujeto y la cultura (complicidades convenientemente avaladas por el discurso de la avanzada, gracias a una rigurosa lectura de los supuestos deconstructivos ofrecidos por el discurso postestructuralista francés).

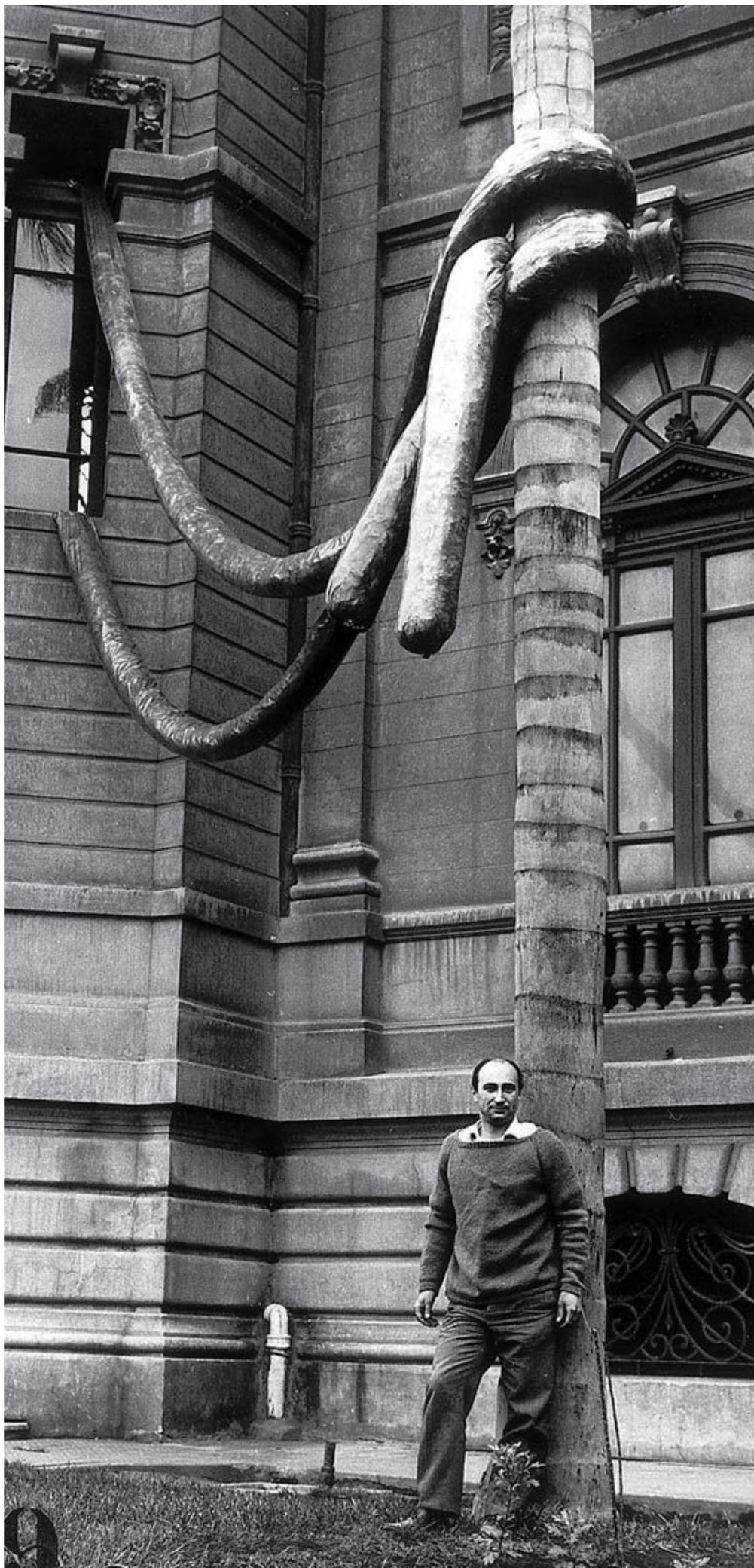
Pese a las diferencias recién acotadas, subsisten determinados temas comunes desde el punto de vista del lenguaje del arte. Con independencia de que las concepciones del arte comprometido, acaecidas entre principios de la década de los sesenta y el primer tercio de la década de los setenta, hayan sido sustentadas en una utópica proyección política de naturaleza humanista (es decir, esencialista y finalista), y que las ulteriores deconstrucciones formales y lingüísticas impulsadas por el discurso crítico de la avanzada se hayan fundamentado en una radicalizada forma de asumir la crisis provocada por el golpe, lo cierto es que en ambas situaciones lo decisivo ha consistido en una misma pulsión encaminada a contrariar o desarreglar los signos unívocos del lenguaje estético oficial o normativo. Los temas relacionados con las figuras de la representación y la realidad, con todas sus vueltas y aporías, parecieran exceder –en este punto– las clasificaciones y límites roturados por los hechos y cambios históricos.

**TRADICIÓN Y TRADUCCIÓN (POLITIZACIÓN DEL ARTE)** La hipótesis de un arte de la traducción se sustenta en la posibilidad de mediatizar las influencias foráneas con los contenidos sociales y culturales provenientes del ámbito local. Es decir, con los sentidos que articulan *esta* realidad. Como se manifestó anteriormente, esta posibilidad es la que haría factible una productiva defeción del arte local respecto de una clase de tradición estética marcada por los punitivos signos de la copia y la reproducción. La naturaleza fraudulenta y remedada inherente a la copia puede, en este sentido, ser desplazada y superada por el carácter reconstitutivo y compensatorio de la traducción. Pero más allá de significar esto una actualización sincrónica respecto de los movimientos metropolitanos (como empieza a manifestarse con el *informalismo* y el arte objetual local de los sesenta), implica también la posibilidad de relacionar la modernidad estética con los contenidos provenientes del discurso político y social de origen progresista.

La “politización del arte” exige una revisión de las formas y temáticas tradicionales; supone, además, una renovación del discurso plástico desarrollado al interior de los espacios institucionales convencionales. Este proceso puede describirse como una apertura del arte hacia el exterior de sus límites admitidos; ese espacio extra-artístico obviamente lo constituye la exterioridad social. Las connotaciones desprendidas de las expansiones pictóricas y escultóricas (“fuera de cuadro” o “fuera del pedestal”), parecieran aquí servir de modelos privilegiados para pensar los estrechos vínculos entre arte y política establecidos durante dicha época.

Efectivamente, lo que se produce –con las obras de Balmes, Brugnoli y J. P. Langlois– es una pérdida de validez del discurso intimista y retraído que distingue una cierta concepción estética, de clara influencia idealista, imperante en la crítica y la enseñanza de arte heredadas desde los inicios del arte republicano hasta las últimas manifestaciones del discurso postimpresionista imperante en la primera mitad del siglo XX. De manera general, es el propio “sistema artístico”, en sus partes constitutivas (en sus relaciones entre el productor, su obra y su espacio de recepción institucional), el que va a sufrir, en este período, una merma cuya magnitud solo resulta comparable con el advenimiento de un concepto del discurso estético marcado por una creciente e imparable identificación con las prácticas y operaciones emanadas del arte vanguardista en su fase postmoderna.

Los movimientos y tendencias de los años sesenta incidieron en una transformación de los parámetros que componen la llamada institucionalidad artística en el contexto local; esta renovación afectará, de manera creciente, la posición ética del artista, el cual deberá ahora pronunciarse respecto de su compromiso político, en la medida en que su ubicación en la sociedad presupone su participación jurídica y civil. Las acepciones para definir dicho compromiso son variadas: artista civil, ciudadano, comprometido o militante. Acertadas o ambiguas, lo cierto es que todas estas designaciones ya no mantendrán una correspondencia con la figura institucionalizada del artista en el contexto de una concepción “desinteresada” del discurso estético. Al silencio apolítico del artista académico, se opondrá, en adelante, la presencia opinante del artista moderno, premunido de una conciencia social y moral; al ensimismamiento de su praxis y su producto, resumido en el respeto por los límites internos que históricamente configuraban los géneros tradicionales de la pintura y la escultura, el artista disidente hará visible la



JUAN PABLO LANGLOIS VICUÑA, CUERPOS BLANDOS, 1969.

presencia pública tanto de su praxis indisoluble de su propia presencia corporal) como de su producto artístico. Se trata, en este sentido, de una corrosión del ejercicio artístico que tiene una irrefutable incidencia en el arte actual (al margen de los proclamados vaciamentos en términos éticos o sociales que determinada crítica reciente suele destacar cuando analiza el arte local producido luego de la recuperación democrática).

El grupo *Signo* puede ser considerado, bajo la perspectiva recién consignada, como el primer movimiento genuinamente "moderno" del arte chileno. En este sentido, constituye la primera liberación de la pintura de las ataduras de la historia oficial. El discurso dualista de la mimesis (basado en la posibilidad de concebir la pintura como un medio de conocimiento de los grandes relatos) va a ser desplazado por la *intencionalidad* surgida de la propia praxis estética; se trata, en este marco, de una experiencia primaria, no deducida. Remite a una actividad surgida, en primera instancia, del propio artista. Producto de esta liberación es posible su proyección hacia el ámbito de la esfera social, la cual se desea incluir en la utopía de una verdadera emancipación. De allí la importancia del *gesto irruptivo* del artista, cuya liberación se ofrece como ejemplo de la posibilidad efectiva de una postrera revolución efectuada en el cuerpo social. Se trata de una promesa que supone la presencia inmediata del gesto y de la obra concebida como *acontecimiento*. El artista irrumpe y, de esta forma, exhibe la intensión política de una esfera de la cultura concebida, por las estéticas imperantes, como una actividad retraída, al margen de toda posibilidad de participación ético-civil.

Ahora bien, ¿cuáles serían aquellos rasgos más distintivos que harían de la traducción desarrollada por el grupo *Signo* una modernización estético-política de carácter inequívocamente nacional? Tal vez el problema excluya las definiciones demasiado enfáticas. El léxico, a veces extremo que distingue el gesto rupturista de las vanguardias, suele caer en una tentación tan voluntariosa como fundamentalista: la de creer en la posibilidad efectiva de un corte respecto del pasado. Pero no existe ruptura sin continuidad; y, en este punto, el *informalismo* de *Signo* no ha sido la excepción. La continuidad se refería al temple sentimental que fundamentaría el despliegue gestual de *Signo* y que tendría sus antecedentes en la tradición óptico-retiniana de la pintura chilena. Solo que, en el caso de *Signo*, dicha tradición sufriría una inversión: la *exterioridad* tanto del cuerpo como del producto estético. Este desplazamiento externo ya no apelará al universalismo transhistórico de las imágenes, sino a una serie de referencias preexistentes, provenientes del léxico urbano. Por una parte, el empleo de la sustancia pictórica desarrollada en su pura materialidad (la materia prima de la pintura es, con anterioridad a su transformación estética, un producto del trabajo humano: esto enseña, al menos, la tradición concreta de un Mondrian o un Tápies); y, por otra parte, la utilización de referencias extra-artísticas, desplazadas del ámbito de los objetos y de las imágenes impresas de origen social (cuyo antecedente se encontraría en el cubismo de Picasso hasta el arte de masas durante los años sesenta).

#### EL CUERPO, EL ESPACIO PÚBLICO Y LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA

Las conquistas estéticas, basadas en una expansión de la pintura y la escultura, no pueden ser interpretadas de manera unívoca en Chile: dependen de las posturas ideológicas suscritas por cada artista particular. Esta constatación refuta una lectura histórica basada en criterios generales o hegemónicos. Pensemos, en este caso, en el arte

local de los años 60, sobre todo en sus manifestaciones expansivas relacionadas con un acercamiento político entre arte y contexto social. En líneas generales, se podría afirmar que no todas las manifestaciones de aquella época siguieron la ruta de un arte comprometido de carácter revolucionario; la hipótesis de una hegemonía efectiva del discurso político sobre el campo artístico es cuestionable o, al menos, relativa. Esto puede ser corroborado por el carácter discordante, a veces en franca oposición, encontrable en las obras más representativas del período; en estas, las referencias a la realidad política y social ofrecen varias resoluciones tanto formales como temáticas, distinguiéndose dos grandes líneas. La primera, de naturaleza “antropológica-existencial”; y, la segunda, más cercana a una reflexión de carácter lingüístico, significativa, aunque todavía precedida por una preocupación temática de proveniencia política y social (exceptuando aquí los trabajos de J. P. Langlois y Ortúzar). Estas dos líneas obviamente no representan la totalidad de la producción de la época, solamente indican dos opciones que, de acuerdo con su proyección en el arte y la crítica vanguardista posterior, han significado una mayor incidencia a nivel teórico y, aunque resulte paradójico, una compleja y contradictoria relación con las grandes líneas que han configurado la historia del arte chileno. Las obras del período encabezadas por Balmes, Brugnoli y J. P. Langlois representan los ejes más significativos respecto de la renovación formal, material, lingüística y temática de la tradición artística local, en orden a una extensión de la representación estética al ámbito del contexto político y social (y, por consiguiente, a una renovada concepción del espacio público, de la presencia del cuerpo y de la incorporación al interior del objeto artístico de ciertas referencias extraídas del ámbito de la información masiva de naturaleza medial).

El problema en este punto es complejo y, de acuerdo con la diversidad formal percibida en estas obras, excluye toda idea homogenizadora respecto de las relaciones entre el arte y la realidad política contingente. El discurso político puede, al menos teóricamente, apostar por los discursos compactos, unitarios, pero el arte es una producción individual. Ni siquiera las vanguardias más programáticas pudieron escamotear los factores de naturaleza subjetiva. Es solo cosa de revisar las contradicciones internas de sus protagonistas. Esto es fundamental a la hora de acudir a las expresiones “arte político” o “socialización y politización del arte”. ¿Cuáles serían, entonces, las formas estéticas más afines con determinado discurso político específico?, ¿puede ser reflejado el discurso político por el arte? Y en otro sentido, ¿son las formas o, por el contrario, los temas los encargados de ilustrar de manera coherente un discurso político? Aquí solo cabe una respuesta: esta politización carecería de eficacia si simultáneamente no supusiera una subversión del propio discurso sobre el arte. La subordinación del arte al programa político, evidenciada por una parte importante de las obras de los artistas chilenos durante el período enmarcado por los años 60 y 70, tuvo como *leitmotiv* principal una crítica de la representación pictórica.

En comparación a la impronta antropológica y humanista que caracterizó la poética revolucionaria de *Signo* (legitimada en su proyección al muralismo comprometido), las obras objetuales de Brugnoli y J. P. Langlois se desmarcaron respecto de dichos resabios subjetivos gracias a una concepción estética emparentada con las conquistas notionales y lingüísticas acordes con la marcha del arte neovanguardista iniciada a mediados de la década de 1950, tanto en Estados Unidos como

en Europa. La obra de J. P. Langlois representa, por así decirlo, el gesto límite de esta actitud abiertamente expansiva. Reacia a la permanencia del producto estético, sus obras del período –en particular sus *Cuerpos Blandos* presentados en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1969– excedían los marcos acotados por los fundamentos representacionales del verismo comprometido. En este sentido, representa uno de los primeros gestos de desconstrucción y despersonalización en inversa proporción a los monumentalismos emanados del discurso épico-ilustrativo propiciado por el arte comprometido (considérese, en este sentido, la siguiente expresión suya acerca de la desaparición de las ínfulas subjetivas que debieran regir su producción visual: “Mi obra puede ser realizada por cualquiera”).

Esta diferencia (entre el sujeto como origen primario de los signos y su subordinada ubicación como operador terminal de los mismos) no solo distingue el trabajo de J. P. Langlois del imaginario épico de la obra de Balmes (en particular la desarrollada durante la Unidad Popular), sino que también incluye los trabajos objetuales de Brugnoli. En este caso, la primacía de los sentidos (entrañable en el trabajo de Balmes), va a ser sustituida por una operación de desplazamiento pictórico, donde el inmovilismo de las imágenes de carácter ficcional o representacional (monumentalmente reafirmada por el arte moralista) supondrá una concepción inestable del espacio público. La crisis de la representación estética consistió, en este caso, en una renovada forma de entender las relaciones entre arte y política, acorde con los desplazamientos formales, materiales y semánticos regulados bajo una triple dimensión: su extensión al objeto (*readymade*), su contaminación con el cuerpo individual y colectivo y, finalmente, su reubicación al interior del tejido urbano entendido como soporte de expresión estética (considérese, en este punto, la incidencia de estas expansiones en las obras ulteriores de Leppe, Altamirano, Dittborn, el CADA, J. D. Dávila y Díaz).

Esta renovada forma de entender las relaciones entre arte y política, representación y realidad, le ha otorgado al arte posterior una necesaria autonomía del discurso estético a la hora de abordar el compromiso político. Lo político en el arte no depende de su subordinación frente a la hegemonía impuesta por la política. La hegemonía política demanda una representación literal de sus contenidos; no le interesa la más mínima sospecha frente a la naturaleza conservadora de la representación. No concibe el hecho de que el arte represente una revolucionaria transformación de los modos de percepción tradicional. A contrapelo de las demandas ilustrativas del discurso político, el lenguaje visual iniciado por el arte moderno y de vanguardia ya no podrá encontrarse confinado a la necesidad de representar los contenidos emanados por los poderes que históricamente se habían disputado la posibilidad de ilustrar los signos ideológicos que permitan identificar sus constructos simbólicos. La historia del arte moderno encarna una inquietante interrogante acerca de los límites establecidos entre una trasgresión dirigida sobre el lenguaje estético y su consecuente efecto en el discurso político y social. Se trata, en este sentido, de un problema insoluble, por lo menos en lo que se refiere a la tradición del arte comprometido. De manera actualizada, dichas tensiones encarnadas entre vanguardismo estético y vanguardismo político (modernizadas en las actuales condiciones sociales y contextuales inauguradas con la recuperación de la democracia desde el año 1989 hasta hoy), ya no parecieran ser pertinentes a la hora de analizar tanto el arte de-

sarrollado en estos últimos años como el discurso político implementado por la ideología del consenso impulsado por los gobiernos de la Concertación Democrática.

En la actualidad, las relaciones entre arte y política ya no se sustentan en la más mínima interpelación mutua, salvo las acordadas por una renovada manera de entender las subordinaciones del discurso estético ante una restaurada forma de concebir la hegemonía política. En líneas generales, ahora imperaría la inofensiva figura de la ilustración y la decoración estética, acorde con las necesidades emanadas del propio circuito artístico, expuesto a una creciente sensación de desfundamiento de sus capacidades críticas o interpeladoras, pero que –por otra parte– ya no le asistiría la más mínima obligación de “hacerse cargo” de los contenidos éticos y sociales proyectados por el contexto chileno actual (al contrario: la mayoría de los análisis críticos desarrollados en estos últimos años nos han advertido acerca de una pérdida de validez de “lo local” en beneficio de una añorada internacionalización del arte chileno determinada por la cultura global). Pero este se trata ya de un problema que excede el marco acotado por este texto.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Ed. Akal. España, 1991.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno: de David a Cézanne*. Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza editorial, Madrid, 1995.
- EMAR, Jean: *Escritos sobre arte*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1992.
- GALAZ, Gaspar; Ivelic, Milan: *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- GUASH, Anna Maria (comp): *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- KAY, Ronald: *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales Pesados, Santiago, 2005.
- LIHN, Enrique: *Textos sobre arte*. Recopilación, edición y anotaciones: Adriana Valdés y Ana María Riesco. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2008.
- MACHUCA, Guillermo: *Remeciendo al papa: textos sobre artes visuales*. Ediciones El Rabo del Ojo, Universidad ARCIS, Santiago, 2006.
- MELLADO, Justo Pastor: *Chile 100 años de artes visuales. Tercer Período 1973-2000. Transferencia y Densidad*. Ediciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000.
- MOSQUERA, Gerardo (editor): *Copiar el edén: arte reciente en Chile*. Ediciones y Publicaciones Puro Chile, Santiago, 2006.
- OYARZÚN, Pablo: *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña, Magister en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2000.
- RICHARD, Nelly: *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*. *Art & Text*, n. 21, Melbourne, 1986. La insubordinación de los signos. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1994.
- ROJAS, Sergio: *Las obras y sus relatos*. Ediciones El Rabo del Ojo, Universidad ARCIS, Santiago, 2004.
- ROMERA, Antonio: *Asedio a la pintura chilena*. Editorial Nacimiento, Santiago, 1969.
- VALDÉS, Adriana: *Memorias Visuales*. Editorial Metales pesados, Santiago, 2006.

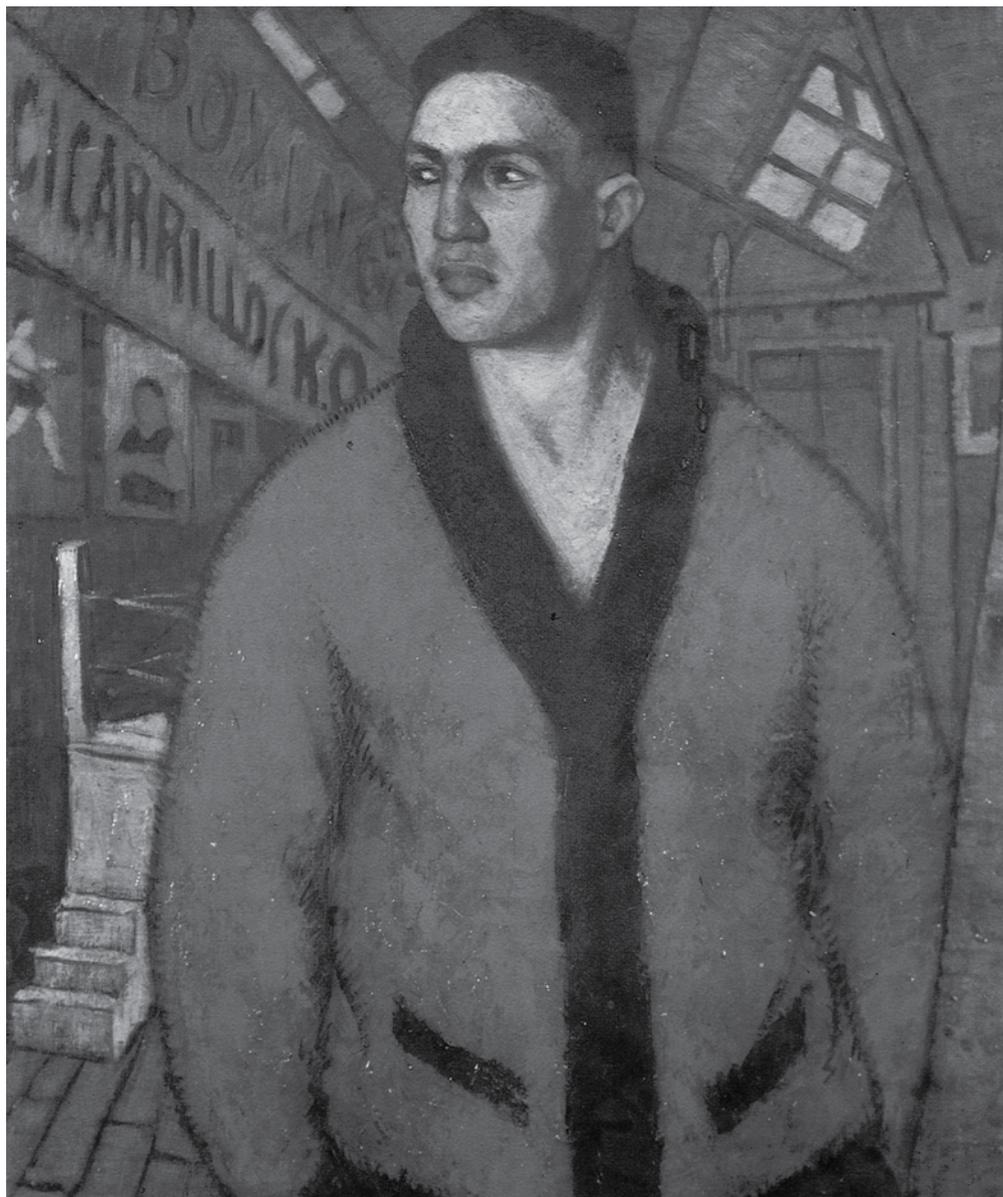
#### TRADITION AND TRANSLATION (POLITICIZATION OF ART)\*

The hypothesis of the art of translating is sustained by the possibility of mediating foreign influences with social and cultural contents originating at the local level. In other words, with the senses articulating this reality. As was mentioned previously, this possibility is one that would make feasible a defection from local art production respecting a class of aesthetic tradition marked by the punitive signs of copy and reproduction. The fraudulent nature and inherent imitation of copies may in this sense be displaced and surpassed by the reconstructive and compensatory character of the translation. But more than signifying a simultaneous update respecting metropolitan movements (as it begins to manifest with the informal and the object art of the sixties), it also implies the possibility of relating the modernity of aesthetics to the contents arising from the political and social speech of progressive origin.

The “politicization of art” demands a revision of form and traditional thematic; it also supposes a renovation of the visual language developed toward the interior of conventional institutional spaces. This process may be described as an opening up of art to its allowable limits; this extra-artistic space is obviously constituted by social exteriority. The connotations arising from pictorial and sculpting expansions (“out of the picture” or “out from the sculpting pedestal”), seem here to serve as privileged models for considering the strong connection between art and established procedures during that era.

Indeed, what occurs with the works of Balmes, Brugnoli and J. P. Langlois— is a loss of the validity of intimate and quiet language, which distinguishes a certain aesthetic conception of clear idealist influence prevalent in the criticism and teaching of inherited art from the beginnings of republican art until the last manifestations of post-impressionist discussions prevalent in the first half of the twentieth century. In general, it is its own “artistic system” in its constituted parts (the relationship between the producer, his work, and its institutional reception space), which in this period suffers a decrease, the magnitude of which is comparable only to the advent of the concept of aesthetic language marked by increasing and unmistakable identification with the practices and operations stemming from avant-garde art in its post-modern phase.

The movements and tendencies of the sixties were an influence on their transforming the parameters that constitute the so called artistic institutionalism in the local context. This transformation will affect in an increasing manner the ethical position of the artist, which at this time must voice his political intentions by the measure that his location in society presupposes his judicial and civil participation. The ways of defining such commitment are varied: civil artist, citizen, dedicated or militant. Correct or ambiguous, the truth is these designations will not maintain a connection with the institutional figure of the artist in the context of an “unselfish” conception of the aesthetic language. For the apolitical silence of the academic artist, from now on there will be opposition from the opinions of the modern artist equipped with a social and moral conscience. Engrossed in his praxis and product, and reduced respecting internal limits that historically configured the traditional genres of painting and sculpting, the dissident artist will make visible the public’s presence not only in his praxis (indissoluble of its own corporal presence) but also in the artistic product. We are speaking, in a sense, of a breakdown of artistic exercise which has



CAMILO MORI, EL BOXEADOR, 1923.

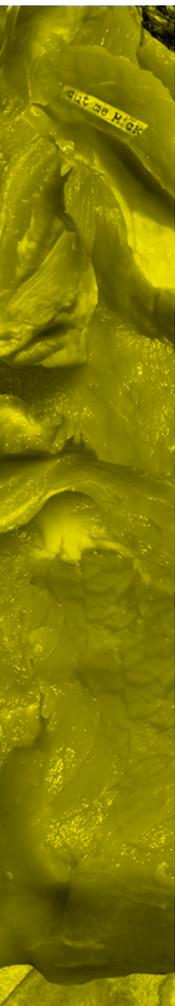
undeniable incidence in actual art (on the verge of acclaimed casting in ethical or social terms, as determined by recent criticism, usually highlighted when analyzing local art produced after the return of democracy).

The group Signo might be considered under the recently consigned perspective as the first genuinely “modern” Chilean art movement. In a way, it constitutes the first freedom in painting from the hindrance of official history. Mimesis dual language (based in the possibility of conceiving painting as a means of knowledge of great stories) will be displaced by the intention arising from its own aesthetic praxis. In this context, we are speaking of a primary experience, one not deduced. This refers to an activity arising in the first instance from the artist himself. The product of this freedom is a projecting to the social sphere, which must be included in the utopia of the coming emancipation. From this comes the importance of the breakthrough of the artist, whose liberation is offered as an example of the real possibility of a latter actual revolution in the social sphere. We are speaking of a promise that presupposes the immediate presence of the gesture and the conceived work as a happening. The artist bursts forth, and in this way exhibits the political intentions of the sphere of a conceived culture by means of the prevalent aesthetic as a reserved activity at the margin of all possibility of ethic-civil participation.

So then, what will be those distinctive features which will make the translation developed by the group Signo an aesthetic-political modernization of unequivocal national character? Perhaps the problem excludes the most emphatic definitions. Sometimes the extreme vocabulary which distinguishes the breakthrough gestures of avant-garde usually falls into a temptation, both voluntary and fundamentalist: believing in the real possibility of a break regarding the past. But there is no rupture without continuity, and in this point the informalism of Signo has not been the exception. Continuity refers to the sentimental temper that would be the foundation of the expression displayed by Signo, and that would have had records in the optic-retinal tradition of Chilean paintings. Only then, in the case of Signo, such tradition would suffer a reversal: exteriority of the body as well as the aesthetic product. This external movement would not appeal to the trans-historic universalism of images, but to a series of pre-existent references coming from the urban language. In this way, the use of a pictorial substance developed in its pure materiality (Paint as raw material prior to the aesthetic transformation, is a product for human endeavor. This at least teaches the concrete tradition of a Mondrian or a Tapies); and in another way, the use of extra-artistic references, out of place within the scope of objects and printed images of social origin (the record of which would be found in the cubism of Picasso up to the art of the masses during the sixties).

# REALIDAD Y REPRESENTACIÓN: LA IMAGEN MATERIALIZADA

[REALITY AND REPRESENTATION: THE MATERIALIZED IMAGE]



**resumen** El reconocido diseñador argentino, Pablo Bernasconi, realiza un ensayo sobre la relación entre forma y contenido, desde la imagen, vista esta última como una herramienta que puede efectivamente soldar semántica y estética en un signo autónomo, capaz de trasladar una reflexión visual dirigida y predecible.

A través de algunos de sus trabajos del libro *Retratos* (2008), Editorial Edhasa, Bernasconi analiza el rol de la imagen como constructora de realidad.

**palabras claves** imagen | significado | diseño gráfico | retratos

**abstract** Well known Argentinean designer Pablo Bernasconi presents an essay discussing the relationship between form and content, beginning with the image as a tool which can effectively fusion semantics and aesthetics into an autonomous symbol capable of producing a guided visual and predictable reflection.

In some of his work in the book *Portraits* (2008 Edhasa Publishing House), Bernasconi analyzes the role of the image as a builder of reality.

**keywords** image | significance | graphic design | portraits

En una lúcida observación de su libro *Vida y Muerte de la imagen*, el filósofo Regis Debray postulaba que el hombre es el único mamífero que ve doble, con los ojos primero, con el cerebro después o viceversa, según el caso. La mirada no es la retina, nuestra forma de comunicarnos visualmente con el mundo depende de nuestra propia construcción icónica, algo muy poderoso divide el estímulo visual, de la representación que éste tiene en nuestro sistema de convenciones sígnicas. Eso explica que reconozcamos antes una marca cualquiera, que la sucesión de planos de colores y líneas que la conforman.

Convenimos en que los creadores de imagen, nos apoyamos en la circulación de ida y vuelta que esto implica, es decir, pactamos con el lector una relación de implicaturas, que se manifiesta desde dos estadios muy marcados, el de la percepción, y el de la interpretación. De esta manera, resumimos códigos, saltamos pasos, obligamos al reconocimiento cultural, prometemos sorpresa, obligamos a la deducción.

Creo valioso para este ensayo relatar casos concretos sobre las experiencias personales de la vida profesional, mas allá de orgullos o vergüenzas, es en la introspección de nuestras propias obras donde comprobamos o no el valor de las teorías a las que suscribimos. El ejercicio que supone analizar nuestros mecanismos como creadores imágenes, implica una deconstrucción meticulosa y compleja, pero justificable en este caso.

Hace unos años emprendí la tarea de experimentar sobre la relación entre forma y contenido, desde la imagen. No lo hice esperando resolver nada nuevo, sino tan sólo para validar algo que me ayudara cotidianamente a la hora de resolver cualquier problema gráfico. Me gusta pensar lo siguiente: existe una solución PERFECTA para cada acertijo gráfico, para cada planteo en donde tenga que negociar con los tres protagonistas de una imagen, la sintaxis, la comunicación con el sujeto lector, y la idea. Este planteo agobiante a veces, resulta de enorme utilidad cuando se presentan trabajos en apariencia imposibles de resolver, por la cantidad de variables que pretenden comunicar, por las exigencias estéticas, o simplemente por propia ambición.

Recuerdo la primera vez que vi un afiche de Roman Cieslewicz, ya sumergido en mis años de estudiante de diseño gráfico, época en la que uno hace el esfuerzo de mirar dentro del mecanismo, de intentar desarticular los discursos para comprender

su funcionamiento, su alma. Fue Cieslewicz quien encendió la maquinaria en mí, ese señor que metabolizaba estética e ideas, que reflexionaba con precisa lucidez apropiándose descaradamente de los atributos de cada elemento.

**CASO DE ESTUDIO: RETRATOS** Luego de analizar una serie de posibilidades para dar forma a un libro de ilustración para adultos, me decidí por completar una colección de retratos de celebridades de todos los tiempos. Lo que este proyecto me permitía, era ensayar diferentes formas de representación del retrato, tomado como vehículo/pretexto para confluir cultura, historia y reflexión. Distintos abordajes estéticos abocados al uso de la explotación semántica.

Al cumplimiento de las leyes básicas de retórica de la imagen, *Retratos* constituyó en definitiva un experimento sobre la relación entre la imagen y el significado, un trabajo que intenta comprobar que una imagen puede efectivamente soldar semántica y estética en un signo autónomo capaz de trasladar una reflexión visual dirigida y predecible.

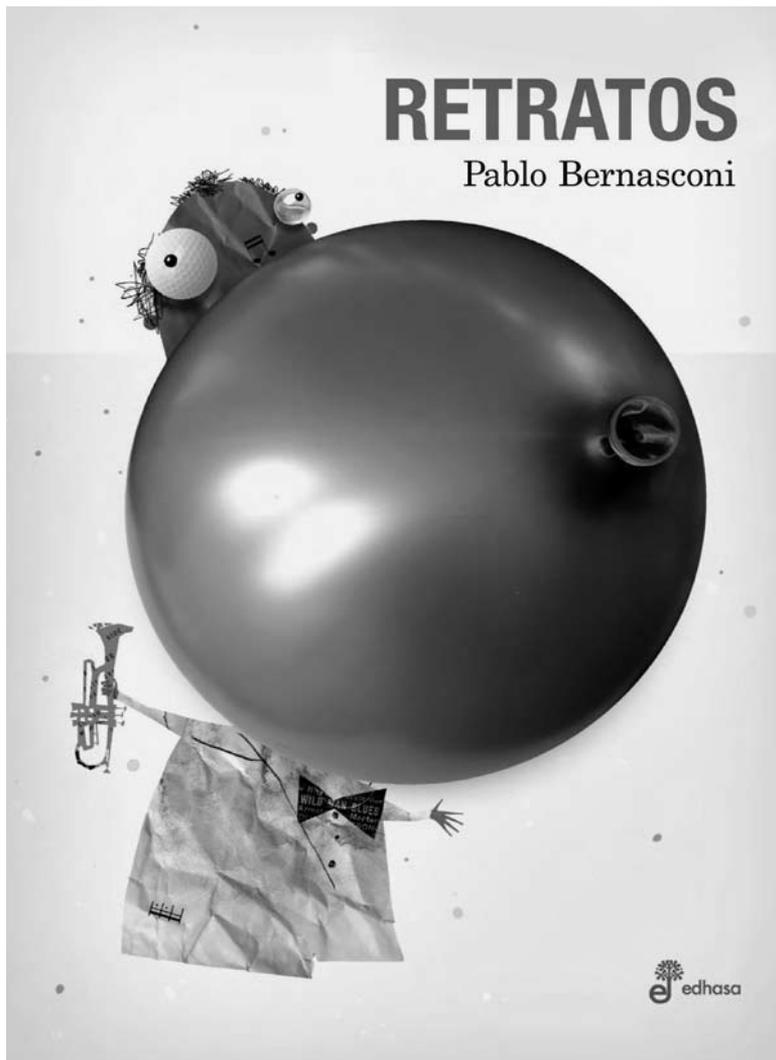
Es el contenido quien debe dictar la forma, el recurso estético para llevarlo a cabo, y no al revés. Debo saber primero *qué quiero decir* y luego, *cómo decirlo*. Bajo esta estricta consigna, las técnicas plásticas empleadas fueron heterogéneas. Acuarela, óleo, collage, tinta, escultura, lápiz y hasta juegos con la disposición del libro y sus páginas. Todos los retratados fueron digeridos conceptualmente, y devueltos bajo diferentes formatos, según la necesidad puntual. Creo que es esencial para un creador de imágenes no casarse con una técnica, ya que se corre el riesgo de que se imponga como condición y termine hiriendo la idea o al menos desperdiciando su potencial.

Hoy encontramos una visible sobresaturación del lenguaje gráfico en nuestra vida cotidiana, pero quizá lo que no veamos tanto es coherencia, proyección y solidez alrededor del discurso visual. Si uno pudiera ubicar un filtro que dividiese la gráfica decorativa de la conceptual, quedaría realmente poco. La imagen es un instrumento vital y poderoso en los procesos de materialización de ideas cuando es tomada con solvencia.

Retomando el concepto esbozado antes sobre percepción e interpretación, podemos comprobar entonces dos niveles de lectura que responden a distintos tiempos durante la observación del retrato.

# RETRATOS

Pablo Bernasconi



El primero es puramente estético y de reconocimiento primario, donde percibo formas, colores, texturas y me encuentro con el rostro del retratado, ya sea por similitudes fisonómicas, o por algún elemento icónico que me lo señale (el rostro deformado de Rocky Balboa). Ahora, en el segundo estadio, encuentro construcciones mucho más complejas que aportan básicamente sentido y profundidad conceptual (noto que el material que compone el rostro es carne cruda). De esta manera incluyo al lector, me asocio a sus conocimientos previos, su historia cultural, cuento y confío en su percepción simbólica. Cada decisión semántica está vinculada a un anclaje que genera más y más discurso, que me acerca más al retratado y por ende a la decisión proyectual del retratista. De esta manera mezclo los signos, para así construir mi metáfora.

Ahora, sabemos que la metáfora como sistema de producción discursiva, apela al cruce de referentes, a la multiplicación y no a la suma de mundos.

El lector es invadido por una sucesión de pistas que alguien plantó adrede intentando prever una reacción. Pero es éste un ejercicio dual, un diálogo: ninguno funciona sin el otro, no hay compromiso si no hay antes un comprometido.

Veamos el caso del retrato de George W. Bush. En un estadio inicial reconocemos un surtidor de nafta vehiculizando la figura del presidente, optando así por una evidente toma de partido conceptual. Pero la sucesión de pistas, como las capas discursivas de un texto, pueden ser infinitas. Dependerá ahora de la tenacidad y de la extensión que se desee lograr, a través de los detalles de la imagen, cuántos escalones pretenda ascender en esta escalera de significados. En el momento de sugerir la cantidad de galones cargados, y pudiendo utilizar cualquier número, elijo uno en especial: el 666. De esta manera y a través de una sola decisión extiendo ostensiblemente la profundidad de mi metáfora, completo un segmento más de información brindada, de reflexión.

Lo mismo sucede con el gato/cabello en la cabeza de Edgar Allan Poe, no solo remite a uno de sus cuentos ("El Gato Negro"), sino que sugiere el tenor de su estilo, al estar erizado. Añade, compromete y confía en la reconstrucción simbólica, tarea en este punto del lector.

Es curioso lo que sucede en este libro, con la inclusión del texto. Decidí incorporar citas de los retrata-

dos junto a cada ilustración y esto constituyó una parte fundamental en su propia descripción. Por otro lado, el agregar frases propias de cada personaje, dotaba al retrato de un carácter casi testimonial, una manera de pedirles a ellos mismos que avalaran mi propia reflexión. La multiplicación de sentido en este caso se daba entonces no solo por el lado de la imagen, sino también por la decisión de incluir un género literario específico.

Otro concepto que me ha facilitado la interacción con mi propia manera de resolver las cosas, fue la noción de que a la hora de confeccionar la imagen para una nota por encargo, por ejemplo, es de vital importancia comprender que lo que tenemos que resolver no es algo que acompañe al texto, sino algo que reflexione sobre la idea, cosa que también hace el texto. Las palabras, el texto, están generando una expresión de un concepto, están solidificando en palabras una idea. Están verbalizando. Lo que la imagen debe hacer es lo mismo, concretar y dar forma a la idea, y no atenerse a lo que dice el texto, porque lo siguiente es caer en la redundancia. Si estamos de acuerdo con la garantía de que la imagen no debe ser un adorno del texto, debemos concientizarnos de que no es el texto entonces quien dicte los parámetros de la imagen, sino la idea que le antecede.

Veamos un caso. Me proponen generar las ilustraciones para una infografía sobre la desocupación. La infografía, contiene como sabemos, multiplicidad de datos, porcentajes, comparaciones. En caso que mi intención hubiese sido ilustrar el texto, esta multiplicidad de códigos hubiese bastado para dispersar la ilustración en miles de sentidos,

confrontando su ejecución con la razón misma de su necesidad de existir: interpretar la información. Pero, sin embargo, si lo que hago es contener y considerar al texto, como OTRA forma de interpretación, que se decanta de la elaboración de algo anterior, mucho más sustancioso (la idea), el camino se vuelve ostensiblemente más sencillo. Lejos ya de los datos y los residuos de idea, lo que queda por delante es simplemente cruzar los elementos con los que cuento para construir una metáfora, una manera de extender mi propio discurso para añadir, aportar, brindar contenido relativo, pero no encadenado al texto.

Las posturas son infinitas, las opiniones son diversas y nutritivas, las maneras de entender la imagen nos pasean como turistas de un lugar a otro, hasta que en un momento nos sentimos cómodos con una definición, con la construcción de la imagen DESDE un aspecto, con un discurso. Supongo en definitiva que uno elige la profesión que va a transitar **luego de que** —quizá de una manera inconsciente al principio— **decide el** aporte que le va a hacer. Estoy convencido de que la realidad, como ente autónomo, no existe sino en relación a un sistema de representación que elige el lector, parte de una cultura, de una sociedad.

La imagen construye realidad, y profundiza nuestra comprensión de las cosas porque nos obsequia la posibilidad de interpretar y decidir. La imagen materializa. Quizá los que creamos imagen seamos piezas culturales, pequeños engranajes que conforman la identidad de cada país o de cada cultura. Me gusta creer que damos forma a algo frágil, pero con una marcada dirección.

**PABLO BERNASCONI** Es diseñador gráfico egresado de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde fue docente de la carrera de Diseño durante seis años. Comenzó como ilustrador en el diario *Clarín*, en 1998, realizando tapas de suplementos para más de 300 ediciones. Hoy, sus ilustraciones se publican en diarios de todo el mundo, como *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *Telegraph* y *The Times*, de Inglaterra.

Ha publicado cinco libros infantiles, como autor de los textos y de las ilustraciones, traducidos a ocho idiomas. El 2008 publicó su libro para adultos *Retratos*. Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el Zena Sutherland Award, The University of Chicago (2006), por su libro *Captain Arsenio*, en la categoría Best children book of the year; cuatro premios a la excelencia en la SND (Society of Newspaper Design), por ilustraciones en *Clarín* y *La Voz de Galicia*, y el premio The UK Association of Illustrators 29 Awards Annual (2005).

Ha participado en más de diez muestras colectivas e individuales en Argentina, Chile, Brasil, Bolivia, Nueva York, Italia y Londres, y ha dictado conferencias sobre ilustración y diseño en diferentes espacios y universidades, como la Universidad de Chicago (EE.UU.), Universidad Diego Portales (Santiago, Chile) y la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Ha ilustrado más de diez libros de autores de diferentes nacionalidades (María Elena Walsh, Cecilia Pisos, Gustavo Roldán, Ursula Wolfel, Katie Mcky). Actualmente trabaja desde Bariloche para Argentina, Alemania, EE.UU., Inglaterra, Australia, España, Brasil y Japón.

**PABLO BERNASCONI** Graphic designer who graduated from the University of Buenos Aires (UBA), where he also served as professor of Design for 6 years. He began his career as an illustrator in the newspaper *Clarín* in 1998, preparing covers for supplements for more than 300 editions. Today, his illustrations are published in newspapers worldwide such as *The New York Times*, *the Wall Street Journal*, *Telegraph* and *The Times* (England).

He has also published five books for children as the author of text and illustrations currently translated into eight languages. In 2008 he published "Portraits" a book for adult readers. He has been a recipient of many awards, including the Zena Sutherland Award. His book *Captain Arsenio* was awarded the title best children's book of the year (University of Chicago 2006). He received four excellence awards at the Society of Newspaper Design (SND) for illustrations in *Clarín* and *La Voz de Galicia*, and the 29th Annual Awards of The UK Association of Illustrators (2005).

He has also participated in more than 10 collective and individual works in Argentina, Chile, Brazil, Bolivia, New York, Italy and London, and has presented numerous conferences in illustration and design at various venues and universities including the University of Chicago (USA), Diego Portales University (Santiago, Chile) and University of Buenos Aires (Argentina). Mr. Bernasconi has also illustrated more than ten books for authors of other countries (María Elena Walsh, Cecilia Pisos, Gustavo Roldan, Ursula Wolfel and Katie Mcky). Currently he works from Bariloche, Argentina for countries such as Germany, USA, England, Australia, Spain, Brazil and Japan (as well as Argentina).



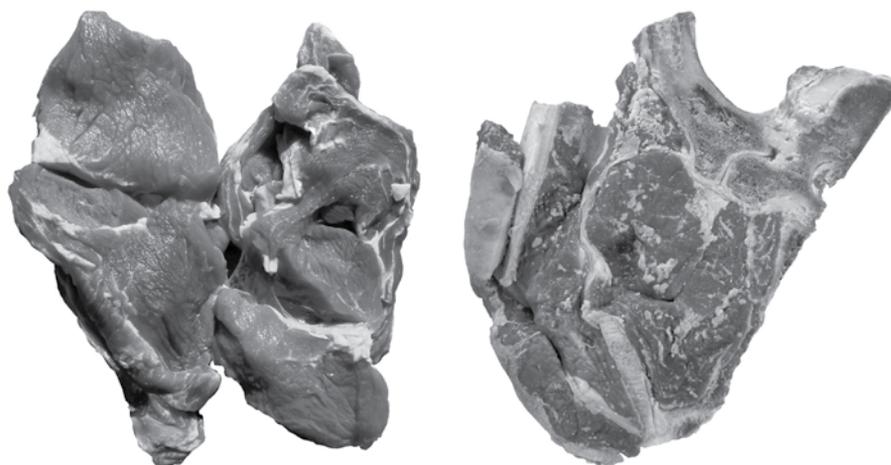
PABLO BERNASCONI, RETRATO EDGAR ALLAN POE.



PABLO BERNASCONI, RETRATO GEORGE W. BUSH.



PABLO BERNASCONI, RETRATO FINAL, ROCKY BALBOA



PABLO BERNASCONI, INSTANCIA DE PROCESO 1.

PABLO BERNASCONI, INSTANCIA DE PROCESO 2, SELECCIÓN DE MATERIALES.

# CANTALAO: UNA APROXIMACIÓN ECOSISTÉMICA

[CANTALAO: AN ECO-SYSTEMATIC APPROXIMATION]

IMÁGENES: CLAUDIO MAGRINI Y COLABORADORES

**resumen** El eje de investigación de este proyecto está basado en los cruces entre distintas disciplinas. Ante la redundancia de las proliferantes “obras de arte” reducidas a su pura exterioridad, se quiso elaborar una escultura que incorporara una condición de habitabilidad primitiva en sintonía con el entorno. Una búsqueda en que los códigos arquitectónicos están subordinados a los códigos escultóricos. Ante el cansancio provocado por un arte inocuo y asentado, se quiso hacer uso del arte para concientizar y avanzar en los temas medioambientales e idear un artefacto que extendiera físicamente el ecosistema. Una búsqueda que persigue la simbiosis con la naturaleza.

**palabras claves** escultura habitable | ecosistema | pajarera | cruces disciplinares

**abstract** The idea behind the research of this project is based upon the intersecting of different disciplines. Before the redundancy of the proliferation of “works of art” reduced itself to pure superficiality, there were aspirations to create a sculpture that would incorporate a state of primitive habitat in harmony with its setting, a pursuit in which the conventions of architecture are subordinate to those of sculpture. In view of the weariness of bland but established art, the desire was to effectively use this medium to create awareness, advance environmental issues and devise a mechanism that will physically expand the ecosystem, an aim that symbiosis pursues through nature.

**keywords** habitable sculpture | ecosystem | birdcage | intersecting discipline

## CANTALAO PRIMITIVO

“Todo sucede dentro de uno  
...soñaba  
...nacía una escalera pegándose del suelo al cielo  
...los pájaros se dejan caer desde las altas pajareras

## LOS HABITANTES DEL LÍMITE

...el viento de la noche del mar  
...rumor del mar  
...su olor de ostras  
...la sensación del olor del mar  
...el olor del mar”

Pablo Neruda -  
“El Habitante y su Esperanza”

## FENOMENOLÓGICO

Un menhir  
piedra vertical imponente  
primitiva expresión de apropiación territorial  
que por su altura se conecta con Isla Negra

no solo frente a la escultura  
en contemplación distante  
sino también adentro

artefacto de detonación poética  
que potencia las facultades perceptivas  
del hombre común frente a la naturaleza

en su interior 4 mundos  
cada uno con sus propias sensaciones  
su propia forma de habitar el límite  
así la grieta a 10 m de altura  
que asoma y arroja el hombre al acantilado  
compenetrándolo con el viento y el mar

así la casa de los pájaros  
no es una casa en el árbol  
no es una casa para el hombre  
sino el hábitat de los pájaros  
con el hombre como huésped

**POÉTICO** La relación de Neruda con los pájaros es peculiar. Atento observador cual era, conocía en profundidad el mundo ligado a ellos. Una admiración expresada no solo en los innumerables versos que les dedicó, sino también en el manifiesto y furtivo deseo de poder ser parte de sus conversaciones y banquetes, no obstante el miedo de ser rechazado.

Para complacer este deseo y hacer más patente la interrelación con las aves, buscamos poner el hombre en condición de escuchar la variedad y lo melodioso de los cantos. Y por lo tanto, concebir un hábitat que posibilitara la recíproca integración de hombre y pájaro y articulara una espacialidad que actuara como caja de resonancia acústica.

Intriga pensar al canto como a un reloj biológico de la naturaleza. De hecho, a los ornitólogos expertos se les atribuye la capacidad de divisar las horas del día y las estaciones del año en base a estos cantos.

Tampoco ha que extrañar que solo poco después de su muerte nazca una leyenda que narre la transmutación del poeta en un águila de nombre Pájaro Pablo, como se autodescribió en otro poema suyo. Interesante es su intento de trascender a lo poético para afirmarse además en el ámbito científico al asignarse la designación taxonómica *Pablo Insulidaes Nigra*.

Nos pareció justificado seguir en esta senda y añadir una segunda capa de cientificidad al elaborar una ruta migratoria que le fuese propia a este pájaro solitario. No integrándolo en las grandes migraciones continentales y tampoco en las sudamericanas, sino trazando un circuito local que uniera tierra y mar, y dos lugares geográficos a él muy queridos y cercanos. Una ruta que extendiera su morada mortuoria más allá de la tumba en Isla Negra al otorgarle un cenotafio contemporáneo: una segunda casa sobre los riscos de Cantalao.

**ECOSISTÉMICO** No obstante la creciente conciencia ecológica, aún hacen falta estrategias proyectuales que en su proposición al mejoramiento del



medioambiente vayan más allá del mero carácter técnico y que empiecen a incluir y desarrollar propuestas ligadas al ámbito de las lógicas. Entendiendo, con ellas, procesos o mecanismos que están en la raíz de los fenómenos naturales.

Un ecosistema es un buen ejemplo de ello. Es una unidad organizada cuyo concepto clave se resume en las palabras del botánico inglés Sir Arthur Tansley: “Es la idea de avance hacia un equilibrio, el cual nunca se alcanza, pero al que se hace un acercamiento...”. Lo que evidencia la capacidad extraordinaria del sistema de adaptarse de forma constante a las solicitudes cambiantes del medioambiente, que logra gracias a su carácter abierto. Es decir, la cíclica inclusión y procesamiento de materia y energía (sol, viento y lluvia).

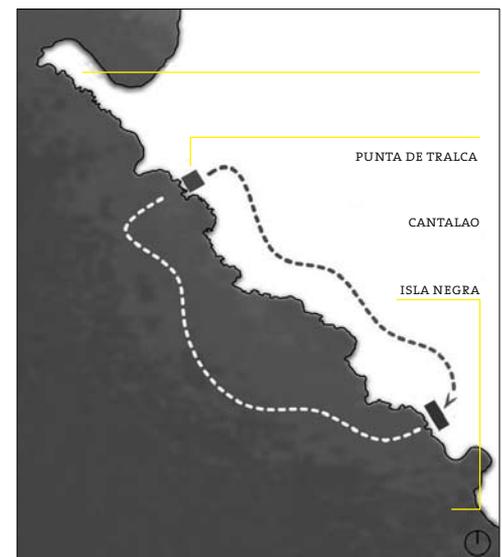
Comúnmente de interés son, sobretodo, el uso eficiente de sus limitados recursos y el cambio escalar que le es intrínseco. Un ecosistema puede abarcar desde una escala territorial hasta una unidad espacio-temporal diminuta. En este sentido se asemeja mucho al fractal. Dos características que han sido abundantemente utilizadas por la disciplina arquitectónica. Pero, lo que aún es poco explorado es la posibilidad de integrarse y hasta expandir la noción de *ecosistema*. Por lo tanto, concebir un dispositivo, sea artístico o arquitectónico, abierto a recibir y procesar la materia y las energías de nuestro entorno.

Aún más interesante se hace esta hipótesis –una arquitectura ecosistémica– si se considera la noción de *ecotono*, definida como zona de transición natural entre dos ecosistemas distintos. Al incorporar las especies propias de ambos ecosistemas, estos suelen ser áreas de mayor biodiversidad y lugares con mayor intercambio de energía. El borde litoral es un buen ejemplo de ecotono al reunir en una franja un ecosistema terrestre con un ecosistema acuático. Parte de las bases del concurso es la intención de convertir el terreno de Cantalao en un parque ecológico. La reducción del objeto escultórico en su base corresponde al concepto del mínimo impacto sobre un terreno dado y por ende consecuente con la intención mencionada. Dicho solo de paso, ya que en definitiva es una estrategia proyectual sencilla y de

sentido común, que no se enfrenta a la cuestión de fondo. La verdadera pregunta, que ocupó el mayor esfuerzo y tiempo invertido en esta investigación, fue el cómo integrar en una obra plástica inerte las características vivas de la flora y la fauna.

El preciso y reiterado levantamiento del lugar mostró el patrón de crecimiento de la vegetación según las orientaciones cardinales. En las caras sur de las piedras y las rocas, expuestas al viento frío y cortante de la corriente de Humboldt, el único organismo capaz de sobrevivir es un líquen blanco (*Rocella sp.*) de talo largo que con el tiempo forma una barbilla espesa, casi como una alfombra, muy agradable y placentera al tacto. Más allá de la condición háptica que aporta a la percepción del usuario, lo interesante es su condición biológica. El líquen, también conocido como *colonizador territorial primario*, para hacer frente a las rígidas adversidades climáticas, desarrolló una simbiosis entre un hongo y un alga, donde cada organismo aporta su específica estrategia de sobrevivencia. No podrían vivir por separado, pero al fundirse se potencian mutuamente. Ese es otro principio que le haría muy bien a la arquitectura. Las caras oriente y poniente son el hábitat de los líquenes amarillos y rojos (*Xanthoria sp.*), mientras que la cara norte, la más favorecida al ser la dirección desde donde proviene la lluvia y el sol, es donde se encuentra la vegetación grasa y verde, como la *Nolana crassulifolia*, la *Muehlenbeckia hastulata* y la *Oxalis carnosa*. Tanta diversidad le otorga a la escultura una “pixelación” de texturas y colores según la orientación de sus caras.

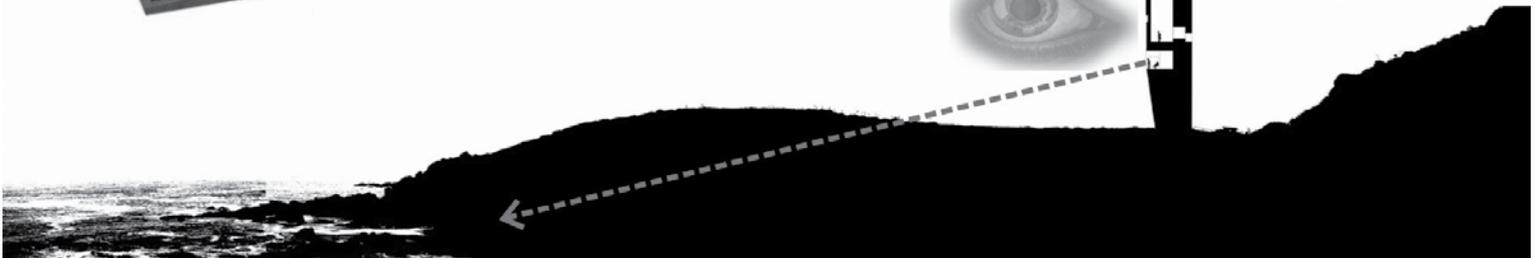
Pensar en la inclusión de la vegetación automáticamente plantea también la pregunta acerca una materialidad capaz de actuar como soporte para la materia orgánica. En este caso se decidió trabajar con la piedra laja, no utilizada como baldosa –unidad vertical– como suele ser su uso común, sino apilada y exponiendo solo su canto –unidad horizontal–. Eso permite lo que se denomina la “puesta en seco”, una pared autoestructurante que solo se apoya y se liga a una pared de hormigón armado mediante mortero en el canto trasero, lo que transforma este muro combinado en una unidad ecológica basada en el concepto *rendija*, en donde los intersticios vacíos entre las piedras



RUTA PABLO INSULIDAE NIGRA.

**CLAUDIO MAGRINI**, Arquitecto italiano titulado en el Politécnico de Milán y con estudios de intercambio en la ETSAB de Barcelona. Es magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y actualmente es docente en las universidades Diego Portales y Andrés Bello. Alterna la práctica profesional como arquitecto independiente con la investigación y la experimentación académicas. Es subdirector del magister *Del Paisaje a la Infraestructura Contemporáneos*, de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

**CLAUDIO MAGRINI**, Italian architect. Bachelor's degree at Milan Polytechnic. Exchange student studies at ETSAB in Barcelona. Master's degree in Architecture at Chile Catholic University. Mr. Magrini is a professor at both Diego Portales University and Andres Bello University. He alternates his professional practice as an independent architect conducting research and academic experimentation. Mr. Magrini is the assistant director of the Master's Program from Landscaping to Contemporaneous Infrastructure for the School of Architecture, Art and Design at Diego Portales University.



#### CANTALAO FICHA TÉCNICA

**OBRA:** FINALISTA CONCURSO CANTALAO - ESCULTURA PARA PABLO NERUDA  
**AUTOR:** CLAUDIO MAGRINI  
**COLABORADORES:** ENRIQUE BARRÍA, CAROLINA MONTERO, PATRICIO TORRES, FRANCISCA GALLEGOS  
**MAQUETAS:** MIGUEL ÁNGEL PINO  
**CONSULTORÍA PAISAJE:** FRANCISCA SAEZLER  
**CONSULTORÍA ESTRUCTURAL:** JORGE SHEJADE  
**UBICACIÓN:** CANTALAO, PUNTA DE TRALCA, CHILE  
**AÑO:** 2008  
**DIMENSIONES:** EN PLANTA 4.70 x 5.70 x 28.00 M  
**MATERIALES:** HORMIGÓN ARMADO, PIEDRA LAJA, PIEDRA MUSGO, VEGETACIÓN

#### CANTALAO TECHNICAL CARD

**WORK:** FINALIST IN THE CANTALAO CONTEST – PABLO NERUDA SCULPTURE  
**AUTHOR:** CLAUDIO MAGRINI  
**COLLABORATORS:** ENRIQUE BARRÍA, CAROLINA MONTERO, PATRICIO TORRES, FRANCISCA GALLEGOS  
**SCALE MODEL:** MIGUEL ÁNGEL PINO  
**LANDSCAPING CONSULTANT:** FRANCISCA SAEZLER  
**STRUCTURAL CONSULTANT:** JORGE SHEJADE  
**LOCATION:** CANTALAO, PUNTA DE TRALCA, CHILE  
**YEAR:** 2008  
**DIMENSIONS:** IN PLANT 4.70 x 5.70 x 28.00 M  
**MATERIALS:** REINFORCED CONCRETE, SANDSTONE, MOSS STONE, VEGETATION

se convierten en el soporte natural para la vegetación. También se pensó en la necesidad de variar el largo de la piedra laja según la orientación, ya que los líquenes no necesitan tanta profundidad para sus raíces como las plantas grasas.

Si además se intercalan pequeños vacíos en la superficie continua se proveen lugares para la anidación de pájaros, a su vez agentes de dispersión de las semillas de las flores nativas.

La creación de un hábitat nuevo para los pájaros es lo que más se ha estudiado de forma exhaustiva. En primera instancia, se procedió a la selección de nueve pájaros, de los cuales se pudo comprobar su pertenencia a esta costa litoral, conocer lo suficiente sus hábitos y costumbres y sobre todo que cuentan con una declaración poética de Neruda. Posteriormente fueron clasificados de forma taxonómica según la especie y su pertenencia al ecosistema terrestre o acuático. Así, en la transición ecotónica desde el mar hacia la tierra, unidos mediante la verticalidad elevada de la escultura, se superponen y conviven el alcatraz o pelicano, la gaviota dominicana, la golondrina, el aguilucho, la tenca, la loica, la diuca, el zorzal y el queltehue.

De todos ellos es la tenca la que más simpatías y problemas nos trajo. De inmediato nos identificamos con ella, por su predilección a los sitios altos y despejados y su amor a cantarle al viento. Por su canto polivalente (tiene la capacidad de imitar a casi todas los otros pájaros) y por ser un actor activo en la dispersión de semillas. Mayor fue nuestra preocupación al darnos cuenta de que es un ave agresiva y territorial, que ataca a sus similes y hasta es capaz de lanzarse en picada contra seres humanos cuando siente que ellos ponen a sus

crias en peligro, preocupación que finalmente se dispo al darnos cuenta de que preferentemente ubica su nido entre las ramas de espinos y cactus, y por lo tanto lejano de la escultura habitable.

Fundamental para la creación de un hábitat es la presencia de agua. Según la limnología, ya una pequeña acumulación de agua –como podría darse en una cavidad arbórea o de una hoja– es suficiente para crear un microhábitat acuoso, noción que finalmente nos indujo a acumular y encausar, mediante los detalles constructivos, el escurrimiento de las aguas lluvia para atraer a los pájaros en lugares estratégicos, y a favorecer el crecimiento de la vegetación, sin aún mencionar el rol fundamental que juega el agua en la sustentabilidad de la obra. La conducción del agua para regar los maceteros (= pajareras) interiores, no solo cumple con la necesidad básica de una obra de arte expuesta a la intemperie, y sin presupuesto para su mantención en el tiempo, sino sobre todo es coherente en términos ecosistémicos, ya que lo vuelve un dispositivo energético autónomo y autosuficiente.

**DISCIPLINAR** Un concurso de escultura siempre es un buen pretexto para reflexionar acerca los códigos del arte y los límites disciplinares de la arquitectura. Despojada la arquitectura de su variable estrictamente funcional, esta se abre a situaciones inesperadas pero también al problema de cómo fundamentar el proyecto.

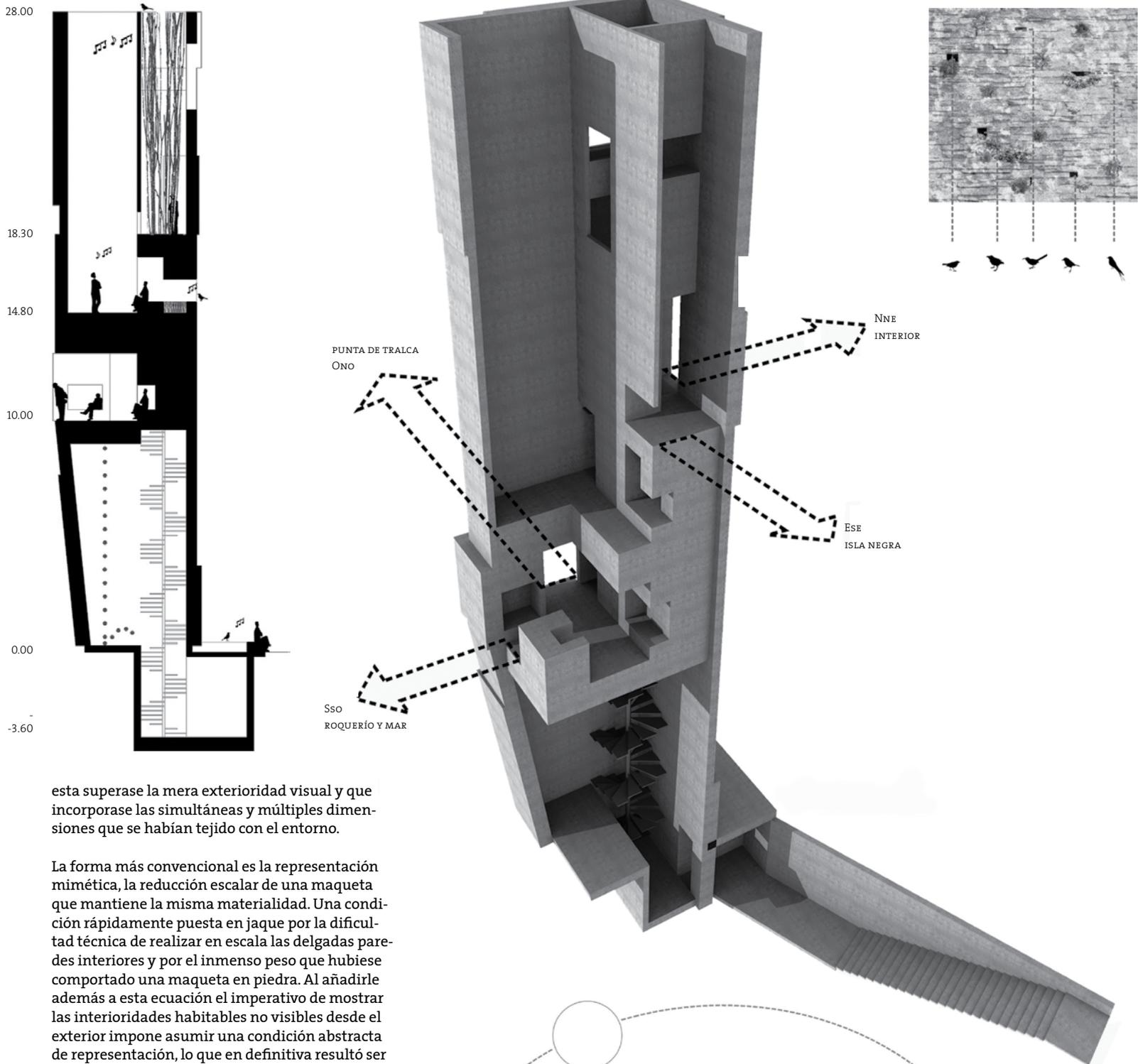
Los primeros estudios estaban enfocados a la búsqueda de la expresión estética y escultórica del objeto como una mera exterioridad, por lo que se hizo una veintena de maquetas explorando una vasta gama de expresiones formales y matéricas, hasta que estas decantaron en un paralelepípedo

pétreo que se adelgaza en su base. Concientes de esta 'ligereza', y probablemente demasiado ligados a la herencia arquitectónica de la fundamentación ontológica, se quería evitar el código convencional de la escultura en cuanto mero objeto estético contemplable en su exterioridad. Y añadirle consecuentemente un grado de habitabilidad primitiva en sintonía con el paisaje y el territorio.

Siguiendo de nuevo los códigos de la arquitectura y por las dimensiones del objeto inicial, el trabajo en su corte finalmente permitió el encaje espacial de cuatro ambientes calibrados y ajustados a los estímulos del medioambiente, sin negar nuestro deseo de que estos fueran verdaderos microhábitats espacio-temporales superpuestos: un ecotono vertical cuya espacialidad y materialidad recogiera y ampliara las repercusiones territoriales.

Trabajar con dos disciplinas implica elaborar un *leitmotiv* o un concepto capaz de fundamentar ambos por igual. Consideramos que había que ir más allá de la especificidad disciplinar de cada una de ellas, ya que esto hubiera implicado la condición súbdita de una de las dos disciplinas a favor de la otra, y divisamos en el territorio de Cantalao el ámbito común. El territorio como campo de acción y de fundamentación de la intervención artística no es nada nuevo, pero nunca como hoy en día se ha hecho más necesaria una reflexión crítica y propositiva acerca de su condición y posibles crecimientos sustentables.

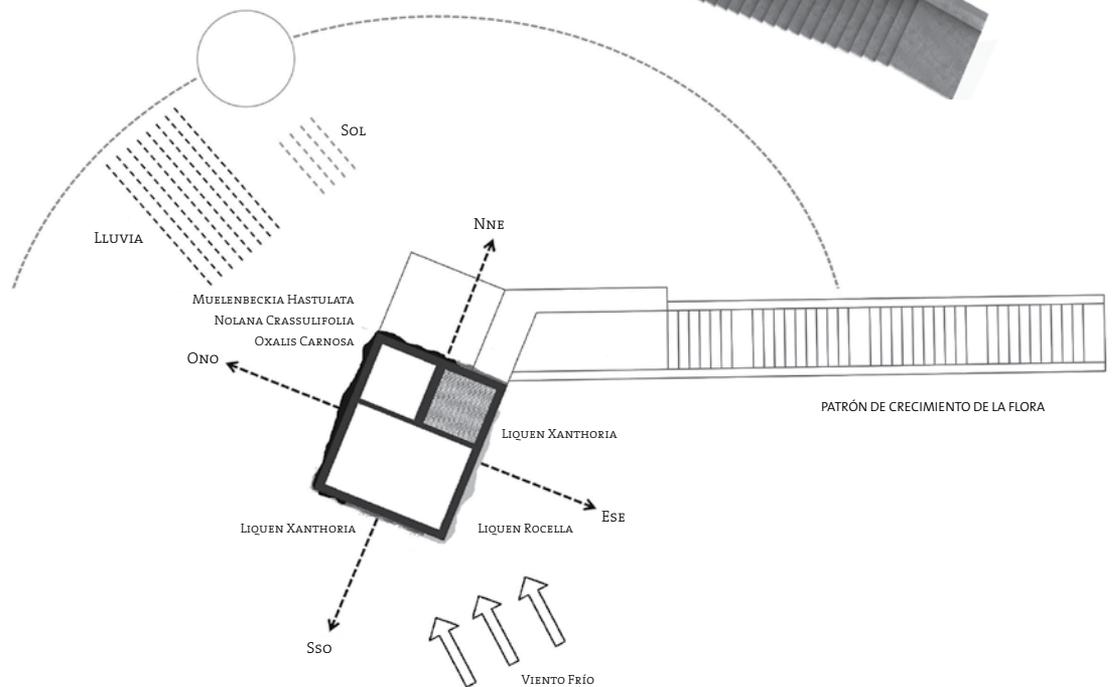
Ahora, más allá de las exploraciones proyectuales, la reflexión de mayor interés surgió en torno a la representación. Dando por sentado que el principal elemento de evaluación de un jurado de escultura es la maqueta, era solo lógico imponer que



esta superase la mera exterioridad visual y que incorporase las simultáneas y múltiples dimensiones que se habían tejido con el entorno.

La forma más convencional es la representación mimética, la reducción escalar de una maqueta que mantiene la misma materialidad. Una condición rápidamente puesta en jaque por la dificultad técnica de realizar en escala las delgadas paredes interiores y por el inmenso peso que hubiese comportado una maqueta en piedra. Al añadirle además a esta ecuación el imperativo de mostrar las interioridades habitables no visibles desde el exterior impone asumir una condición abstracta de representación, lo que en definitiva resultó ser una ventaja que permitió concebir la maqueta como un “tetrix”, un objeto de madera desmontable en sus cuatro piezas constituyentes.

La segunda dificultad consistió en la visualización del nuevo hábitat para los pájaros y su posible repercusión territorial. Algo que no está contemplado por las maquetas que suelen bastarse a sí mismas y que están limitadas a su propia objetualidad. Un problema que pareció solucionado al transformar la caja de protección en el soporte para bandadas de pájaros que por sus tamaños variables le dieran un sentido de profundidad y resonancia territorial. Lo curioso es que fue considerada de importancia secundaria al entendimiento de la obra, y removida por la curadora de arte del concurso antes de ser presentada al jurado (quienes, por lo tanto, se referían a ella como a un “faro” y no como a una *pajarera*, como era nuestra intención), dejando abierta la pregunta si nos equivocamos en la forma de representación o si experimentamos con códigos de arte ajenos a la expectativa del certamen.



# CONJUNTO HABITACIONAL SANTA CLARA EN LA ISLA ROBINSON CRUSOE

[SANTA CLARA HOUSING DEVELOPMENT ON ROBINSON CRUSOE ISLAND]

**SANTA CLARA FICHA TÉCNICA**  
**NOMBRE DE LA OBRA (Y/O PROPIETARIO):** PROYECTO HABITACIONAL SANTA CLARA  
**GESTIÓN:** FUNDACIÓN UN TECHO PARA CHILE  
**AUTOR(ES):** OFICINA OWAR  
**EQUIPO DE TRABAJO:** ÁLVARO BENÍTEZ - EMILIO DE LA CERDA - TOMÁS FOLCH - MIRKO SALFATE  
**COLABORADOR(ES):** PATRICIO BRAVO - SAMUEL BRAVO - CELINE CASTRITIUS - GABRIEL LAGOS - PATRICIO LARRAÍN - TOMÁS LILLO - CRISTIÁN MARTÍNEZ  
**CONSTRUCTORA:** INARK S.A.  
**ASESORES TÉCNICOS:** TECHNOPANEL - HUNTER DOUGLAS - NOVA CHEMICALS - INSTAPANEL  
**LOCALIZACIÓN:** ISLA ROBINSON CRUSOE, ARCHIPIÉLAGO JUAN FERNÁNDEZ  
**SUPERFICIE DEL TERRERO:** 5.931 M<sup>2</sup>  
**SUPERFICIE CONSTRUIDA:** 637 M<sup>2</sup> (10 VIVIENDAS DE 63,7 M<sup>2</sup>)  
**AÑO DE PROYECTO:** 2006- 2007  
**AÑO DE CONSTRUCCIÓN:** 2008  
**MATERIALES PREDOMINANTES:** MADERA: ESTRUCTURA DE MUROS A BASE DE PANELES SIP 75 MM PREFABRICADOS, LOSAS SÓLIDAS 95 MM DE PINO CLAVETEADAS. METAL: REVESTIMIENTO MINIWAVE DE HUNTER DOUGLAS ELECTROPINTADA.

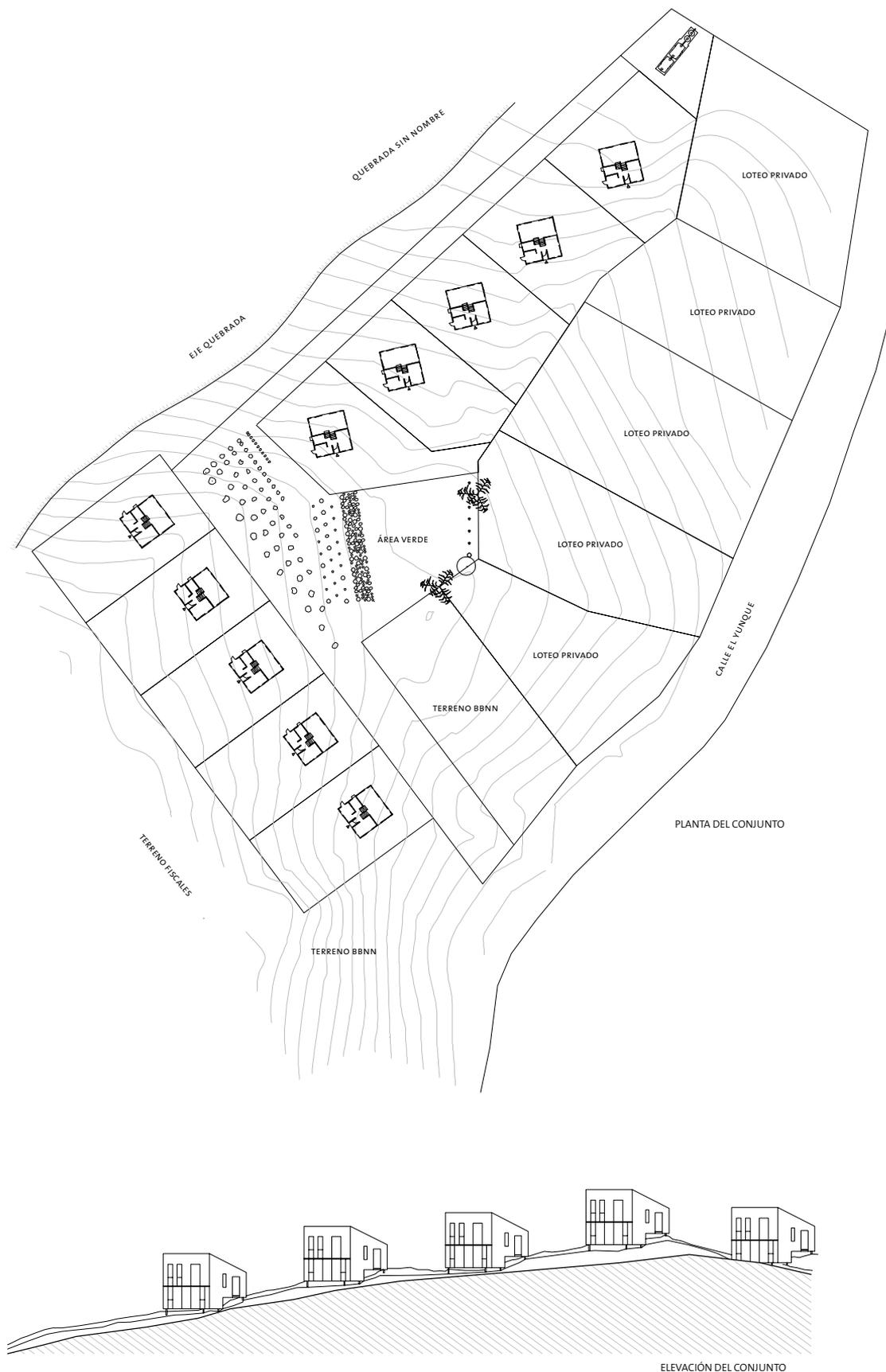




FOTO ÁLVARO BENÍTEZ

FOTO ÁLVARO BENÍTEZ

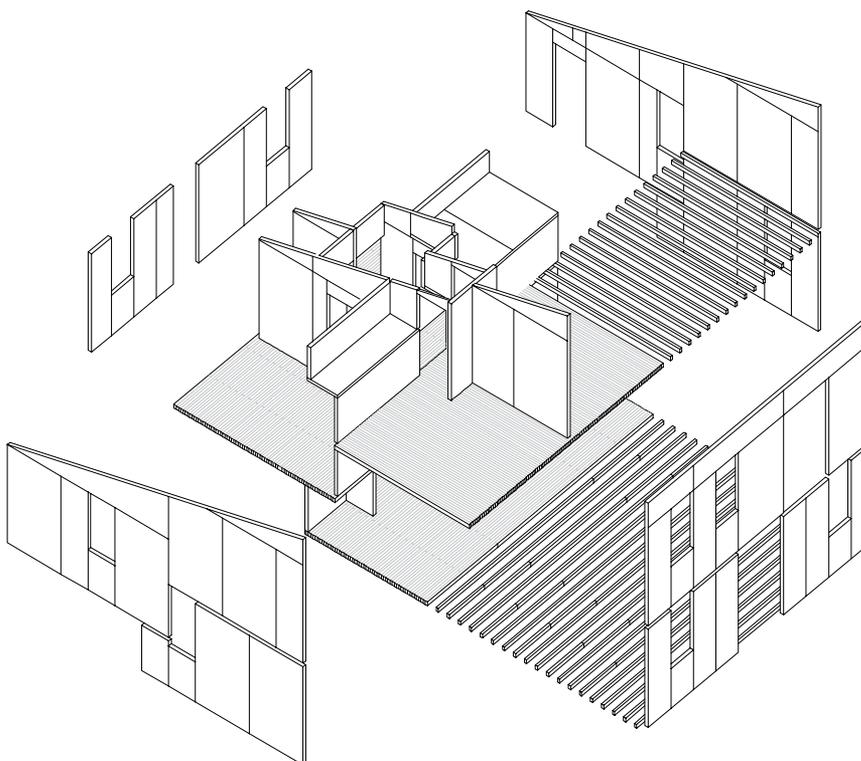
**INTRODUCCIÓN** El proyecto habitacional Santa Clara es un conjunto de diez viviendas económicas construidas en la Isla de Robinson Crusoe, archipiélago de Juan Fernández, territorio insular chileno ubicado a 670 km de la costa de la región de Valparaíso y al que solo se puede acceder en avioneta (2 a 3 horas) o por navegación marítima (24 a 36 horas).

La isla tiene una superficie total de 96,4 km<sup>2</sup>, constituida principalmente por un parque nacional con flora y fauna endémica que ocupa el 96% del área mencionada. El 4% restante constituye el área urbana donde viven los 629 habitantes de la isla (según censo 2002), los cuales están dedicados principalmente al cultivo de la langosta.

Esta especificidad en el ámbito productivo, sumada a otros factores como la distancia y el aislamiento, ha determinado que la isla dependa directamente del continente, ya sea en temas administrativos, de educación secundaria y superior, hospitalarios, legales, etc. como en lógicas de abastecimiento material, alimentario o profesional.

Debido a lo anterior, en términos de logística, diseño y construcción, el proyecto fue manejado desde Santiago. Tanto los profesionales como los materiales por utilizar para la construcción de las viviendas fueron embarcados posteriormente a través del puerto de Valparaíso en los barcos que la armada chilena envía regularmente a la isla.

**ORIGEN Y GESTIÓN DEL PROYECTO** El proyecto se origina a partir de una invitación realizada por la I. Municipalidad de Juan Fernández a la Fundación de Vivienda Un Techo para Chile, mediante la cual se solicita el desarrollo de un conjunto habitacional



DESPIECE AXONOMÉTRICO DE LA VIVIENDA.



FOTO ÁLVARO BENÍTEZ



FOTO CRISTIAN MARTÍNEZ



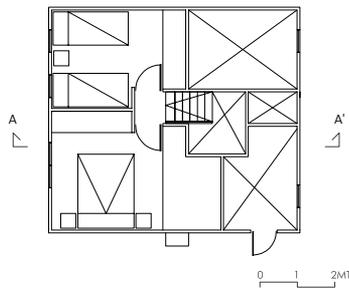
FOTO SERGIO RECARBARRÉN



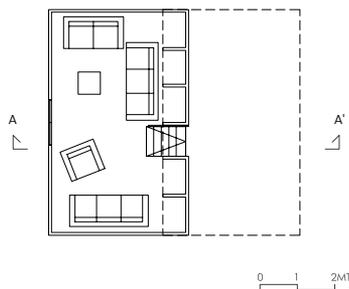
FOTO ÁLVARO BENÍTEZ



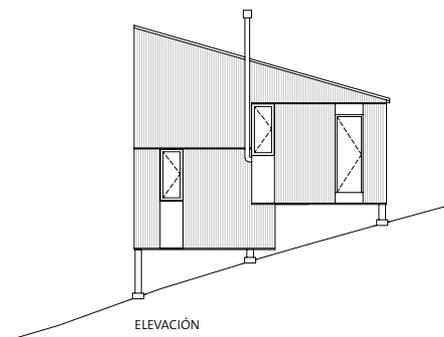
FOTO CRISTIAN MARTÍNEZ



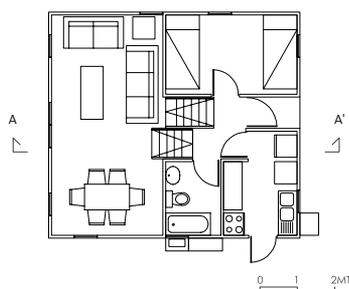
PLANTA NIVEL DORMITORIO



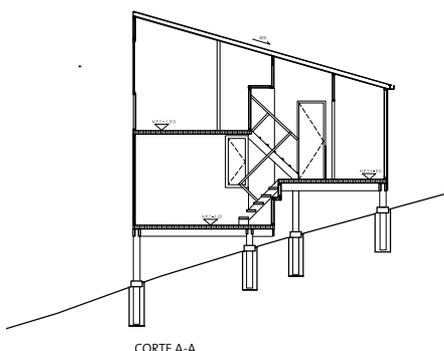
PLANTA NIVEL ESTAR



ELEVACIÓN



PLANTA NIVELES ACCESO Y ESTAR



CORTE A-A

para diez familias residentes en la isla Robinson Crusoe. A partir de esto, la institución social asume la gestión del encargo, estableciendo los criterios generales del proceso en términos de logística, plazos, convenios comerciales y trabajo social, Entidad de Gestión Inmobiliaria y Social, EGIS. Paralelamente, Un Techo para Chile convoca a la oficina de arquitectos OWAR para que se haga cargo del desarrollo de proyecto.

**PROGRAMACIÓN** Debido a su condición insular, Robinson Crusoe cuenta con un desarrollo muy precario en diversos ámbitos, entre ellos, la construcción. Esto define que tanto las materias primas como los profesionales involucrados en el proyecto deban enviarse desde el continente en alguno de los buques que la armada envía una vez al mes, e instalarse en la isla durante el tiempo que duren las faenas de construcción.

La condición de aislamiento, sumada al clima extremo de lluvias y vientos presentes en gran parte del año, hacen que los criterios frente a realidades, tales como las futuras ampliaciones o los metros cuadrados entregados inicialmente a cada familia, deban ser distintos a los aplicados en el continente. Es por esto que se ha optado por trabajar una envolvente definitiva y hermética que contiene todos los metros cuadrados útiles y un interior adaptable a los cambios progresivos de las familias.

**MEDIO NATURAL Y TOPOGRAFÍA** Trabajar en un contexto geográfico tan extremo como el del archipiélago de Juan Fernández plantea una serie de condiciones que definirán las principales operaciones de proyecto, entre ellas, la necesidad de trabajar con lógicas de prefabricación y faenas de armado en seco.

El sitio específico de emplazamiento corresponde a un lote de 5.931 m<sup>2</sup>, con una pendiente promedio de 30°, ubicado en el límite de la reducida área urbana de la bahía Cumberland. A diferencia del 96% de la superficie de la isla correspondiente a parque nacional, el área de proyecto –que en términos administrativos está sujeta a la misma reglamentación para nuevas urbanizaciones que en el resto del continente– no presenta especies de mayor interés (ya que ha sido seriamente deforestada, principalmente pino y eucaliptus. Pese a lo anterior, se ha decidido trabajar con un modelo cuyo impacto sobre el terreno sea el mínimo, con el objetivo de hacer más eficiente el ítem *fundaciones* y en un intento por mantener energéticamente eficiente la planta ajustada. En el desarrollo de esta opción fue de vital importancia el trabajo directo con las empresas proveedoras de materiales y de los distintos sistemas constructivos presentes en la propuesta final.

**PREFABRICACIÓN** Tomando en cuenta los aspectos mencionados, el trabajo con lógicas de prefabricación se justificaba por varias razones:

- Aumentar el control de un proyecto que escasamente podría ser supervisado directamente durante su ejecución en terreno.
- Ajustar el volumen y el peso del conjunto a las lógicas y tiempos del transporte marítimo.
- Contar con la mayor cantidad de faenas secas para que las intervenciones sobre el terreno fueran lo más puntuales posibles.
- Disminuir los tiempos de trabajo *in situ*, optimizando de esta forma el tiempo que debería pasar en la isla el equipo de profesionales que viajaría desde el continente.

**MODELO DE CASA** Cada una de las diez viviendas proyectadas tiene una superficie de 63,7 m<sup>2</sup> y está resuelta en tres medios niveles con el objetivo de

adaptar el conjunto a la topografía existente. Las áreas de circulación han sido reducidas al máximo y a cambio se han entregado amplias zonas de guardado asociadas a las zonas de traslape de las losas de piso.

En la fachada de doble altura se han incorporado ventanas de piso a cielo, tanto en el primer como en el tercer nivel, con el objetivo de captar la mayor cantidad de luz natural posible en los estares y facilitando el armado y la conexión de la casa con futuras zonas de terraza.

En términos materiales, cada vivienda cuenta con fundaciones puntuales de pino impregnado, losas de madera laminada, paneles prefabricados por la empresa TecnoPanel, ventanas de aluminio, cubiertas prefabricadas por la empresa Instapanel y forros exteriores de acero microondulado prepintado, fabricados por Hunter Douglas.

**LOTEO** La solución del condominio contempla la habilitación de una vereda pública continua, que conecta el acceso al predio por avenida El Yunque con la quebrada ubicada en el límite poniente del sitio. A lo largo de esta configuración se han dispuesto las casas en lotes de 400 m<sup>2</sup> de superficie y en grupos de cinco viviendas, todas orientadas buscando la luz norte y la vista de la bahía.

Como etapa posterior a la construcción de las viviendas y a la habilitación de los servicios básicos, se han contemplado estrategias participativas de manejo de paisaje basadas principalmente en la relocalización de rocas y troncos en zonas específicas. Estas buscan consolidar el área central de juegos comunes, manejar la pendiente y controlar la erosión por escurrimiento de aguas lluvia.

**OWAR** Es una oficina de arquitectura formada en 2005 por tres profesionales de la Universidad Católica de Chile: Álvaro Benítez, Emilio De la Cerda y Tomás Folch, los cuales, luego de participar en una serie de experiencias tanto académicas como profesionales, se asociaron para desarrollar sus propios proyectos. Como equipo han decidido abordar el ejercicio profesional como una exploración que, además de cumplir con los requerimientos específicos de cada encargo, incorpore temas de estudio y debate disciplinar tales como: sistemas constructivos, lógicas de relaciones y formas de uso, condiciones materiales y estructurales. Para tal efecto, y como parte del sistema de trabajo de la oficina, han mantenido una labor docente en diversas universidades. A partir de estas experiencias, utilizadas como laboratorio para explorar nuevas líneas de estudio, han desarrollado una serie de proyectos y concursos de diversas escalas, ubicados en distintas regiones del país. Actualmente OWAR cuenta con el apoyo estable de cuatro arquitectos para desarrollar los distintos encargos.

*OWAR\_Owar is an architectural company established in 2005 by three professionals, all graduates of Chile Catholic University: Alvaro Benitez, Emilio De la Cerda and Tomás Folch, each of whom after pursuing a series of endeavors both academic and professional, united to form a partnership to develop their projects. As a team, Owar's partners decided to approach their professional practice as an exploration which not only would suit the requirements of each assignment but would also incorporate studies and debates related to various disciplines including constructive systems, relationship procedures and manner of use as well as material and structural conditions. To this effect, and as part of company responsibilities, Owar's partners maintain their teaching positions at various universities. From this experience - a kind of laboratory research in exploring new outlines for study - they have developed a series of projects and contests at different levels and in different regions of the country. Presently, OWAR enjoys the unwavering support of four architects in developing a variety of assignments.*

# SOBRE LOS ARGUMENTOS DE UN PROYECTO ARQUITECTÓNICO<sup>1</sup>

[CONCERNING ARGUMENTS OF AN ARCHITECTONIC PROJECT<sup>1</sup>]

**resumen** Uno de los proyectos propuestos por el Estado de Chile para la celebración del Bicentenario de su Independencia es la ejecución de un proyecto de Centro Cultural en Valparaíso sobre el diseño del arquitecto brasileño Óscar Niemeyer. A partir de la polémica pública que este ha generado a nivel local, nacional e internacional se propone un análisis sobre algunos de los argumentos que suponen su justificación desde el discurso oficialista que lo legitima. Este análisis supone considerar las variables contextuales que, desde la historiografía de la arquitectura, asumen el concepto de patrimonio no solo desde el formalismo conmemorativo, sino también como un activo simbólico de la sociedad que debe ser comprendido desde sus dimensiones sociales, políticas y económicas.

Lo que hemos denominado “caso Niemeyer”, es un fenómeno en proceso, por lo que más allá de su efectiva materialización como obra construida, ya en su fase proyectual demuestra ser un síntoma más de las amenazas a la integridad y autenticidad del valor patrimonial de la única ciudad chilena inscrita en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, donde la incoherencia entre el imaginario voluntarista y la responsabilidad técnica del Estado han enfrentado artificialmente a Niemeyer con Valparaíso.

**palabras claves** patrimonio | Bicentenario | política urbana | proyecto arquitectónico

En este paper escribiré sobre arquitectura y política. Por lo menos desde dos consideraciones que son atingentes a este caso: la primera referida a la política de la arquitectura y la segunda al voluntarismo político y sus efectos arquitectónicos.

Una excelente oportunidad para movilizar la visibilidad desde los sectores que, habitualmente, no tenemos acceso a la discusión pública sobre la arquitectura. Por cierto, no hablo de los arquitectos, los que sabemos se quedaron medio disfónicos desde que cooptadamente la Asociación Gremial reemplazó al antiguo Colegio Profesional<sup>2</sup>. Acá me refiero a los historiadores de la arquitectura, quienes, por cierto, estamos mucho más cerca aún de la afonía.

Para esto vamos a proponer una lectura desde algunos de los argumentos que supone la puesta en línea del *querer* y el *poder* desarrollar un proyecto de arquitectura, los que –convicción mediante de la autoridad nacional– se despliegan en un territorio local particularmente complejo para este tipo de emprendimientos.

**1. EL ARGUMENTO CONMEMORATIVO** Lo que se quiere hacer para el Bicentenario no es muy distinto de la agenda que tuvimos para el Centenario. La originalidad no está en juego aquí, lo sabemos. Pero el Chile de hace cien años tenía un contexto muy distinto al nuestro, o al menos eso creemos. Democráticos, modernos y ejemplo en nuestra región, hoy nos creemos ciertamente muy distintos a como fuimos hace cien años. Donde también nos creíamos “democráticos, modernos y ejemplo en nuestra región”. Un ejemplo concreto: Santiago de Chile, 17 de septiembre de 1910. El presidente de Chile inauguró los festejos del Centenario, teniendo como telón de fondo la fachada del nuevo edificio construido para el Museo Nacional de Bellas Artes, edificio emblemático de ese Centenario, que como se sabe fue diseñado por un arquitecto de origen extranjero<sup>3</sup>, basado en un modelo formal extranjero y desde una transferencia tecnológica extranjera. Mismo edificio que fue inaugurado con una exposición internacional, donde las manifestaciones artísticas nacionales y locales tuvieron una representación simbólica muy acotada<sup>4</sup>.

Valparaíso, algún día de 2010, con suerte. Centro Cultural diseñado por arquitecto extranjero<sup>5</sup>, a base de un modelo formal extranjero y una transferencia tecnológica extranjera. Muy probablemente –a juzgar por la agenda de los Carnavales Culturales y el anunciado Forum de las Culturas– inaugurado con algún tipo de importante representación extranjera, de hecho los más conspicuos defensores de este proyecto especulan con galas operáticas para el pueblo porteño. En suma: ¡Bicentenario feliz para todos!

Pura especulación dirán muchos. Sospechas infundadas dirán otros. Puede ser. Sin embargo tenemos el ciudadano derecho a la sospecha, esperamos, sobre todo de cara a este democrático y moderno país del 2010. Un país que creemos muy distinto del país de 1910, ya lo hemos dicho. Sin embargo, la “operación Niemeyer” nos pasa la cuenta de lo poco que han cambiado los modos de hacer.

En su día *monsieur* Jequier no le regaló nada a Chile, claro está, pero su proyecto no supuso la demolición ni menos la pérdida de ninguna preexistencia significativa<sup>6</sup>, por lo que la conmemoración no pasó de sumarse a las tradiciones inventadas por el Estado Nacional Moderno para construir el imaginario de su identidad<sup>7</sup>. Por el contrario, el mismo Óscar Niemeyer declaró, en una nota publicada en la prensa local<sup>8</sup>, que el planteamiento de la segunda versión de su anteproyecto tenía una “dificultad”, la que precisamente es el recinto de mayor valor patrimonial –solo por su antigüedad– de toda la ciudad. Por lo que la construcción de su proyecto, justo en ese lugar, supone al menos, un impacto sobre el valor conmemorativo que lo demanda, por lo que su paradoja sería que –parafraseando el eslogan de una empresas de demolición local<sup>9</sup>– “demoliendo se construye patrimonio”.

Por lo anterior es que resulta un argumento contradictorio con las condiciones de reconocimiento patrimonial local, nacional e internacional preexistentes en el lugar por intervenir, que estas se sometan al rigor del voluntarismo de una tabla rasa que pretende desconocerlo. Esa misma que propone la supuesta capacidad exponencial del nuevo Centro Cultural

**abstract** One of the proposed projects by the Chilean Government for the Bicentennial celebration of its Independence is the implementation of a project for Valparaíso Cultural Center focusing on the design of Brazilian architect Óscar Niemeyer. Beginning with public controversy which has been generated at the local, national and international level, we propose an analysis of some of the arguments that supposedly justify this project through the official discourse which legitimizes it.

This analysis is supposed to consider contextual variables from which the graphic history of architecture assumes the concept of heritage, not only from the standpoint of commemorative formalism but also as a symbolic asset of society which must be understood from its social, political and economic dimensions.

What we have designated as the “Niemeyer case”, is a phenomenon in process, since, more than its effective materialization as a constructed venture, it, already in its project phase shows itself to be another symptom of the threat to the integrity and authenticity of the heritage value of the only Chilean city inscribed in UNESCO’s List of World Heritage, where the incoherence between the imaginary volunteer and the technical responsibility of the State have artificially confronted Niemeyer with Valparaíso.

**keywords** heritage | Bicentennial | urban politics | architectural project

para la producción de sentido e identidad, sin considerar los usos preexistentes que dan contenido a esos valores, desconociendo que el significado es el uso, como nos recordaba el filósofo –y arquitecto ocasional– Wittgenstein<sup>10</sup>. ¡Eso sí que es inventar patrimonio!

**2. EL ARGUMENTO POLÍTICO** La gobernabilidad y el empoderamiento se hacen presentes en este argumento, de hecho la ausencia de la primera es el reclamo del segundo. Los hechos son bastante claros, aunque se quieran instalar de manera difusa por la prensa local, que es mayoritariamente de oposición al actual gobierno local y nacional. Un proyecto levantado desde una coyuntura específica supone su rentabilidad asumiendo prácticas abusivas<sup>11</sup>, esas que son legales pero jurídicamente ilícitas, esas que encuentran sistemáticas resistencias y reivindicaciones del tercer sector organizado en el contexto de un activismo cultural que supo trabajar desde la puesta en valor de un activo patrimonial que no se iba a diseminar fácilmente.

¿Es que nadie se adelantó al escenario? Cuesta creerlo. ¿Dónde estaban los operadores políticos? A lo mejor sentados ahí en frente o esperando los informes de campo de sus enviados. El lobby tiene una dura contraparte en el activismo, por lo que en una ciudad donde el patrimonio es una expresión de la política por otros medios, este tipo de conflictos decantan en negociación<sup>12</sup>.

Hace un tiempo, en el contexto del enésimo debate sobre el posible traslado del Congreso desde Valparaíso a Santiago –nuestro inefable *elefante blanco*–, un político local decía que había sido un error la construcción de ese edificio en Valparaíso, así como igualmente ahora sería un error su abandono. Esto me recordó la mundialmente emblemática polémica sobre la reconstrucción del Teatro Romano de Sagunto –en la Comunidad Valenciana– donde el proyecto construido por el arquitecto Giorgio Grassi será desmantelado por dictamen judicial después de una larga polémica de más de una década<sup>13</sup>.

Obviamente la destrucción que podrá causar la irreversible intervención de Grassi, es simétrica a la destrucción que provocará su desmantelamiento.

Por lo que el conflicto político provocado en nombre del patrimonio tiene, para algunos, su daño colateral en el sacrificio de este. Ese es el peligro de la práctica abusiva cuando afecta a bienes culturales que no son reemplazables.

### **3. EL ARGUMENTO DESARROLLISTA: EL EFECTO GUGGENHEIM**

Ya la literatura lo recoge así<sup>14</sup>, como si fuera un tópico. Sin embargo, la ficción porteña lo había adelantado en su día. Efectivamente, en medio de esta vertiginosidad bicentenaria, nadie recuerda que algún día de 1995 un académico local había fantaseado con la instalación de la fundación Guggenheim en Valparaíso. El afán decimonónico porteño de ser primeros en todo a veces nos tiene al borde del delirio.

¿Por qué en vez de *efecto Guggenheim* no hablamos de *efecto Gehry*? Claramente en Bilbao el programa de la obra y sus efectos trascienden al nombre del autor, y eso que vecina a ella hay obras de Calatrava y Foster. Dura competencia si solo de poner el nombre se tratase.

Cuando la arquitectura pasa a ser parte de la cultura, porque es parte de la cultura de la comunicación<sup>15</sup>, generando réditos y mercadeos de todo tipo, siendo ella misma una externalidad marginal de otra cosa que está muy lejos de ella, nos damos cuenta de que la obra es siempre efecto y nunca causa.

Desde hace mucho sabemos que la polarización entre desarrollo y patrimonio es un falso conflicto: el patrimonio es la base del desarrollo, por lo que al “*efecto Guggenheim*” podríamos matizarlo con el “*efecto Siza*”, ese que en Santiago de Compostela supuso una intervención contemporánea donde el vecino convento de Santo Domingo de Bonaval estaba y sigue estando protegido, respetado y valorado<sup>16</sup>. O el que hemos bautizado como “*efecto Oviedo*”<sup>17</sup>, un episodio reciente donde el gobierno local de esta otra ciudad española le dio cabida el desarrollo de un proyecto denominado Torres Trillizas, con cargo al diseño de Santiago Calatrava. Sobre la oposición a él en su momento dijimos que, en primer lugar, el problema no es del arquitecto sino del príncipe al cual sirve, metáfora renacentista que no podría ser más apropiada para quien detenta el Premio Príncipe de Asturias.

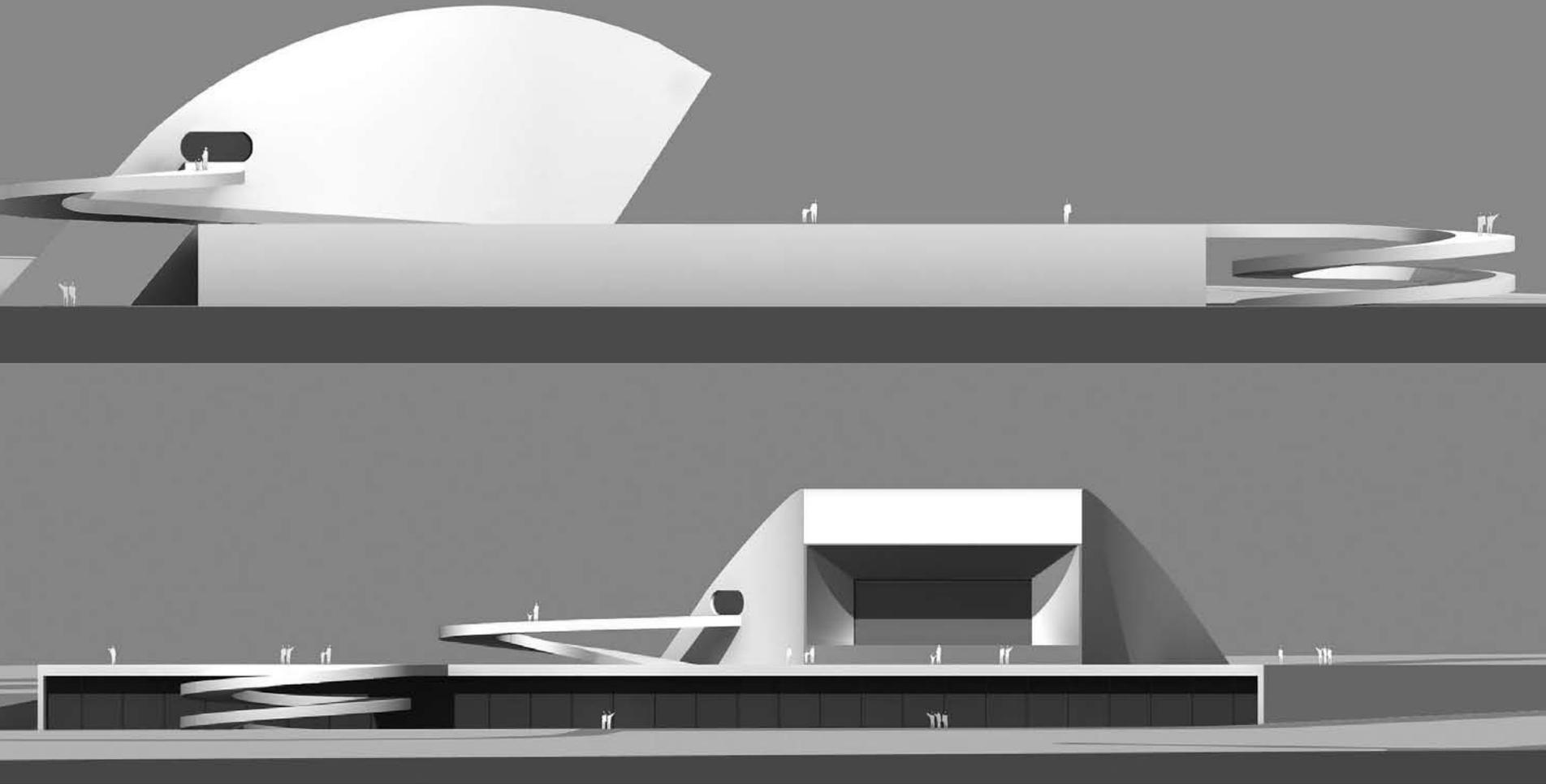
Los arquitectos en un mundo neoliberalizado son instrumentos del mercado a todo nivel, desde el más joven hasta el más consagrado, por lo que se deben entender las razones del “príncipe”. ¿No escribió Maquiavelo que es mejor ser temido que ser amado? Después de quinientos años esa sentencia está en franca obsolescencia. En nuestro mundo mediatizado donde la imagen es un capital político, *parecer* es más importante que *ser*, por lo que todo político querrá ser amado por su pueblo. De ahí que vociferar convicciones y al otro día justificar arrepentimientos sea parte de una “estrategia visual”.

Y es que las utopías formalistas y sus efectos desarrollistas no nos son ajenas a la historia de la arquitectura chilena, y menos en Valparaíso, algunas resueltas con bastante modestia y eficiencia por el mismo Ministerio de Obras Públicas –pensamos, por ejemplo, en el programa de vivienda de la Quebrada Márquez– y otros francamente para la curiosidad y la anécdota edilicia, como las Espirovías<sup>18</sup> propuestas para el Valparaíso de la primera mitad del siglo XX, como una suerte de megaestructuras que solucionarían con su gesto rotundo la conectividad entre los cerros y el Plan. Repito: al borde del delirio...

### **4. EL ARGUMENTO DEL REGALO: SAUDADE DE VALPARAÍSO**

*Saudade*<sup>19</sup>, esta hermosa e intraducible palabra portuguesa, apela a un estado del ánimo en donde la tristeza y la nostalgia se convierten en posibilidad abierta como retorno del pasado. En suma algo que se siente y se canta por el deseo de lo que no se tiene, o se tuvo y se perdió. Esta *saudade* por Valparaíso es lo que Óscar Niemeyer sintió un día por nuestra ciudad, a juzgar por las motivaciones que él mismo da para hacernos un regalo.

En el proceso proyectual, las ocasiones del autoencargo son escasas. Salvo en el proceso de enseñanza, donde la ficción del estudiante es acotada, corregida y evaluada por el docente, o en la casa del propio arquitecto, donde la gratuidad siempre media la posibilidad. Por lo tanto no podemos confundir el autoencargo con el ofertar desde un emprendimiento inmobiliario, ni menos con el otro extremo que sería regalar. Lo primero es el negocio inmobiliario y lo segundo es bastante curioso, ya que un regalo siempre



ÓSCAR NIEMEYER, PROYECTO CENTRO CULTURAL EN VALPARAÍSO.

supone la especulación, donde el valor relativo asignado por quien lo da debe ser activado en condiciones de complicidad por quien lo recibe.

Proyectar desde el interior de la arquitectura<sup>20</sup> fue la manera en que se concebía la disciplina desde el modelo académico, cuestión que, pese a intentar ser obliterada por el Movimiento Moderno, se terminó convirtiendo en su marca. La forma entonces seguía a la función, y a poco andar la función terminó siguiendo a la gestión<sup>21</sup>, por lo que en la medida de su conveniencia esta gestión nos terminó vendiendo oportunidades de localización y formalismo experimental de baja intensidad. Pero hasta ahí, nada más hacía avanzar la relación de la arquitectura con el contexto.

Hoy en día, por estas latitudes, con y a pesar de contextualismos y regionalismos, se impone proyectar desde fuera de la arquitectura como modelo de negocios, ya sea de rentabilidad especulativa social o privada. Pareciera que desde dentro de la arquitectura es imposible, que la forma impuesta por el que proyecta debe acotarse ante las “inclemencias” del contexto, sean estas demandadas por el mercado o por otro agente legitimador de su práctica, como en el caso que nos ocupa, desde las urgencias simbólico-conmemorativas del Estado.

Nuestra postura institucional está planteada desde hace bastante tiempo; de hecho cualquiera

que nos “googlee” podrá darse por enterado, así como las autoridades locales y nacionales que han sido interpeladas directamente por este caso<sup>22</sup>. En suma, todos estos argumentos –el conmemorativo, el político, el económico y el “deseo proyectual”– coinciden en nuestra demanda sectorial patrimonialista por sobre los compromisos que muchos de nosotros esperamos de otros: coherencia. Misma coherencia que, en su día, ha tenido Óscar Niemeyer, donde sus obras son parte del imaginario que referenciamos en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Sin embargo, mientras en Brasilia la voluntad política transformó la utopía de la modernidad en destino, Valparaíso –en tanto ciudad puerto– es un destino convertido en utopía.

#### CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Texto base de la intervención del autor en el *Foro Debate Óscar Niemeyer: Proyecto Cultural Valparaíso (ex-cárcel)*, convocado por la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales, en el contexto de la Exposición “Óscar Niemeyer – La Poética de la Forma”, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 13 de agosto de 2008.
- (2) En la entrevista que la revista electrónica *Cientodiez* le hace al arquitecto Alberto Sato, este es enfático en señalar que: “Si se sigue confundiendo política con gestión, estamos postergado el problema más central que tiene el profesional arquitecto hoy en día: que Pinochet eliminó el

Colegio de Arquitectos, y el arquitecto es en este momento un personaje poco relevante que no tiene ningún tipo de incidencia legal.” Vol. 06 “Política 1: Poder”, octubre de 2007, en [www.cientodiez.cl/revistas/volo6.index.htm](http://www.cientodiez.cl/revistas/volo6.index.htm)

(3) Debemos precisar que Emilio Jequier nace en Chile, aunque tiene padres franceses y se educa en Francia, por lo que su condición de alteridad se manifestará en todo el desarrollo de su trabajo profesional. Su origen delata su filiación, así como en aquellos museos franceses en donde se etiquetan las obras de Roberto Matta Echaurren como “pintor francés nacido en Chile”.

(4) J. de Nordenflycht “Territorio, filiación y texto: de la historia del arte en Chile a la historia del arte chileno” en AA. VV. *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*, RIL Editores, Santiago, 2003.

(5) En efecto, instituciones tan conspicuas como la Cámara Chilena de la Construcción, ya lo dan por hecho, ver “Proyecto Niemeyer. Un espacio cultural de categoría mundial”, en *Constructiva, Revista de la Cámara Chilena de la Construcción Delegación Valparaíso*, n.º 74, año 16, mayo 2008.

(6) El contexto del proceso proyectual y edificatorio de la obra se reseña en M. A. Bontá, “Medio siglo de vida artística chilena”, Atenea, Universidad de Concepción, n.º 402, octubre-diciembre, 1963.

(7) Cuestión sobre la que hemos insistido, en J. de Nordenflycht “La copia feliz del edén: un centenario, su museo y el cóndor”, en revista *Apuntes*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. 19, n.º 2, julio-diciembre 2006.

(8) *El Mercurio de Valparaíso*, 12 de marzo de 2008.

(9) En efecto, la empresa Demoliciones Mario Porzio tiene como eslogan la *marinettiana* frase *Demoliendo se construye futuro*.

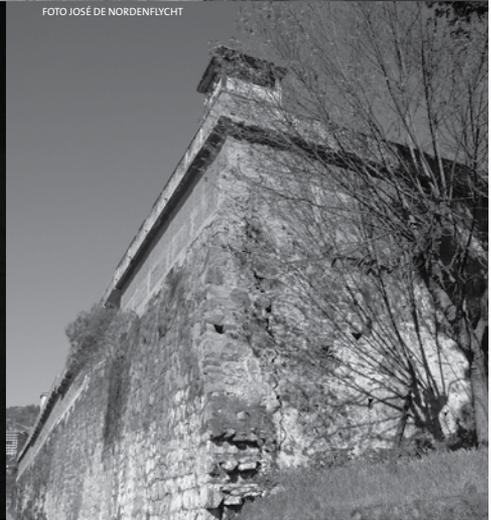
FOTO MATHIAS KLOTZ



FOTO MATHIAS KLOTZ



FOTO JOSÉ DE NORDENFLYCHT



MURO ZÓCALO DE LA EX CÁRCEL DE VALPARAISO.

- (10) L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 (1921).
- (11) El abogado Pablo Andueza define de este modo a las prácticas abusivas: "las prácticas (abusivas) que se verifican en la administración de las ciudades las que no siendo perentoriamente ilegales (pues no hay norma expresa que las castiguen) ni criminales (pues no hay asociadas tipos penales claros), contravienen la finalidad que inspira el conjunto de normas urbanísticas de tutela y protección del patrimonio cultural de la ciudad. En otras palabras, estas prácticas son sólo aparentemente legales, pero jurídicamente ilícitas por cuanto contradicen la finalidad de los órdenes normativos de preservación.", en P. Andueza, *Prácticas abusivas en gestión del patrimonio Cultural en Valparaíso*, texto inédito, Valparaíso, 2008.
- (12) J. de Nordenflycht *Patrimonio Local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar*, Editorial Puntángelos, Valparaíso, 2004.
- (13) J. de Nordenflycht "Autenticidad y Rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto", en *Semanas de Estudios Romanos*, Volumen IX, Instituto de Historia de la Universidad Católica de Valparaíso, 1998.
- (14) I. Esteban, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.
- (15) Cuestión sobre la que han insistido varios, en nuestra región podemos citar a R. Fernández, *Formas Leves: Microensayos Críticos de Arquitectura*, Epígrafe Editores, Lima, 2005.
- (16) Sobre este posible "efecto Siza" y su contexto, confrontar C. Martí Arís (Editor), *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.
- (17) J. de Nordenflycht "El Efecto Oviedo", post del 29

- de febrero de 2008, en <http://icomoschile.blogspot.com/2008/02/el-efecto-oviedo.html>
- (18) M. I. Pávez "Planificación urbana y espirovías en la 'Perla del Pacífico': algunas notas sobre Valparaíso en el decenio 1930", en *Revista de Urbanismo*, n.º 13, Santiago de Chile, publicación electrónica editada por el Departamento de Urbanismo, F. A. U. de la Universidad de Chile, enero de 2004, I.S.S.N. 0717-5051 [http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb\\_complex/o,1311,SCID%253D15804%2526SID%253D569%2526IDG%253D1%2526ACT%253D0%2526PRT%253D15803,00.html](http://revistaurbanismo.uchile.cl/CDA/urb_complex/o,1311,SCID%253D15804%2526SID%253D569%2526IDG%253D1%2526ACT%253D0%2526PRT%253D15803,00.html)
- (19) Según el *Dicionário da Língua Portuguesa* On-line: "lembança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de as tornar a ver ou a possuir", en [www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx](http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx)
- (20) V. Gregotti, *Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación*, Ediciones Península, Barcelona, 1993.
- (21) Como bien apunta H. Eliash, "La forma sigue a la gestión", en *Revista de Arquitectura*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, n.º 12, 2005.
- (22) Nos referimos a la *Carta Abierta a Óscar Niemeyer*, publicada el 5 de abril de este año (<http://icomoschile.blogspot.com/2008/04/carta-abierta-oscar-niemeyer.html>) y la *Declaración de Foz do Iguaçu*, del 31 de mayo de este año (<http://icomoschile.blogspot.com/2008/05/declaracion-de-foz-do-iguau.html>)

**JOSÉ DE NORDENFLYCHT**, Historiador del Arte. Licenciado y magister en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Presidente del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios ICOMOS Chile (ONG clase A de Unesco). Autor de los libros *El Gran Solipsismo Juan Luis Martínez Obra Visual* (2001) y *Patrimonio Local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar* (2004). Coautor de los libros AA. VV. *Monumentos y Sitios de Chile* (1999) y *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano, adelantado del arte de grabar* (2003). Profesor asociado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Andrés Bello, en la sede de Viña del Mar.

**JOSÉ DE NORDENFLYCHT**, Art Historian. Bachelor's and Master's degrees in History at Valparaíso Catholic University. President of the Chilean Committee of International Monuments and Sites Council ICOMOS Chile (ONG class A of Unesco). Author of the books *El Gran Solipsismo Juan Luis Martínez Visual Building Work* (2001) and *Local Heritage. Art Essays, architecture and Site* (2004). Co-author of the books AA. VV. *Chile's Monuments and Sites* (1999) and *Carlos Hermosilla. Citizen Artist - advanced artist in art recording* (2003). Associate professor of Viña del Mar School of Architecture at Andrés Bello National University.

## Rodrigo Booth

Historiador y Doctor© en Arquitectura y Estudios Urbanos  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago/Chile

## Tomás Errázuriz

Historiador y Doctor© en Arquitectura y Estudios Urbanos  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago/ Chile

# LUIS LADRÓN DE GUEVARA: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA PRODUCCIÓN\*

[LUIS LADRÓN DE GUEVARA: TOWARDS AESTHETICS PRODUCTION\*]

**resumen** Con más de medio siglo ininterrumpido dedicado al registro fotográfico de las labores productivas de un vasto número de empresas públicas y privadas en Chile, Luis Ladrón de Guevara, constituye un referente obligado al momento de estudiar las relaciones entre fotografía, industria y producción.

Exponente de una técnica fotográfica excepcional adquirida bajo el influjo del maestro Antonio Quintana y dotado de una refinada sensibilidad estética, Ladrón de Guevara concilia en cada uno de sus encargos fotográficos los fines utilitarios que permiten y exige su fotografía, con la exploración de nuevos campos de significados en torno al mundo de la producción que en forma innata afloran de su mirada artística.

Junto con otorgar el lugar que le corresponde a uno de los principales exponentes de este género fotográfico durante el siglo XX, en las siguientes líneas, se busca explorar en torno a algunos de los recursos, persistencias y obsesiones fotográficas que distinguen la obra de Ladrón de Guevara, y que sumados y puestos en perspectiva histórica, permiten vincular su obra con la generación de una estética de la producción.

**palabras claves** luis ladrón de guevara | estética fotográfica | fotografía de la producción | imagen industrial

**abstract** With more than half a century dedicated without interruption to producing photographic recordings of diversity in productive labor in countless public and private institutions in Chile, Luis Ladrón de Guevara has become the highest reference when studying the relationship between photography, industry and production.

The exponent of an exceptional photographic technique acquired while under the influence of Antonio Quintana and gifted with a refined aesthetic sensibility, Ladrón de Guevara reconciles in each of his works utilitarian aims - which his photography both affords and requires - while also exploring new and significant fields in the world of production which naturally flourish out of his artistic vision. While acknowledging his position as one of the most prominent exponents of this photographic genre in the XX century, we aim in the following lines to explore the resources, persistence and photographic obsessions which distinguish the work of Ladrón de Guevara in historical perspective, permitting us to link his work to aesthetics in production.

**keywords** luis ladrón de guevara | photographic aesthetics | photography of production | industrial image

A partir del estudio del extenso material fotográfico producido por el fotógrafo Luis Ladrón de Guevara, por encargo de las principales empresas privadas y públicas chilenas desde la década de 1950 hasta nuestros días, este artículo analiza ciertas constantes estéticas que definen esta trayectoria, al tiempo que posicionan a su autor entre los más distinguidos fotógrafos de este género durante el siglo XX.

Luis Ladrón de Guevara instituye un lenguaje fotográfico propio que además de cumplir la función explicativa, publicitaria o de registro que comúnmente exigen las empresas en la representación de sus labores productivas, abre un insospechado espectro de alcances y vinculaciones entre la industria de la producción, la cultura, el arte y la naturaleza. Así, mediante recursos varios de encuadres, contrastes, iteración y texturas, que sugieren nuevos vínculos entre forma y contenido, el autor incorpora el *tropo* a la expresión fotográfica, es decir, la construcción de una imagen que da cuenta de lo representado, junto con proponer nuevos campos de significado que trascienden el sentido original.

La perseverancia de esta mirada durante más de medio siglo de prolífica labor profesional, y sus importantes derivaciones hacia el ámbito de la publicidad y la divulgación, permiten comprender

la totalidad de su obra como la construcción de una particular estética de la producción.

**EL FOTÓGRAFO** Luis Ladrón de Guevara (Vejle, Dinamarca, 1926), dedicó los últimos sesenta años de su vida a la fotografía, destacando como uno de los fotógrafos más relevantes y prolíferos de la segunda mitad del siglo XX en Chile. Hijo del Premio Nacional de Arte Laureano Guevara, estudió en la Escuela Nacional de Artes Gráficas bajo el influjo del maestro Antonio Quintana.

Desde la década de 1950 y hasta el día de hoy, Ladrón de Guevara, sin abandonar la sensibilidad artística adquirida en su período de formación, destina la mayor parte de su tiempo al trabajo con las más importantes industrias del país. El trabajo que realizó para la Corporación de Fomento de la Producción CORFO, le valió ser reconocido en el ambiente industrial como un profesional de excelencia, que lograba graficar mediante su técnica el desarrollo de la industria y la tecnología en el país. Esta vinculación con el rubro industrial, sello distintivo de la vasta obra de este fotógrafo, no solo se limitó al trabajo fotográfico. Sus estudios en publicidad y las amplias funciones asumidas en la mayoría de sus encargos le permitieron tomar un rol directivo en el diseño y diagramación de publicaciones y *stands* de promoción, siendo, en ocasio-



LUIS LADRÓN DE GUEVARA EN AMBIENTE INDUSTRIAL, FOTO JACK CEITELIS.



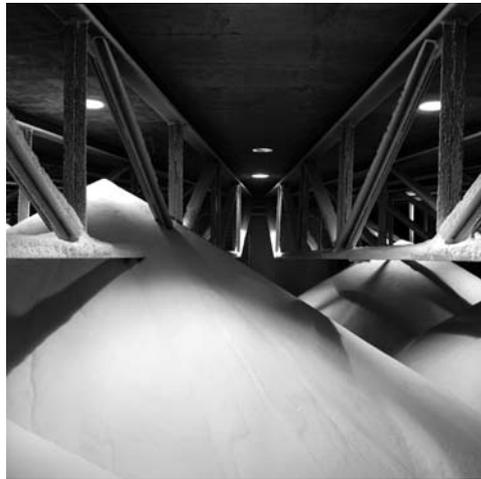
CAMINO A LA MINA EL SALVADOR, 1962.



CENTRAL HIDROELÉCTRICA EL ABANICO DESDE LA CÁMARA DE CARGA, VIII REGIÓN, c1962.



EN EL PUERTO. VALPARAÍSO, 1982.



ACOPIO DE AZÚCAR DENTRO DE UN SILO. c1970.



ANTIGUA PLANTA TERMOELÉCTRICA DE TOCOPILLA, 1962.



FUNDIDORES EN MOVIMIENTO COREOGRÁFICO. HUACHIPATO, c1965.



CHIMENEA Y HUMOS. CHUQUICAMATA, c1962.



HOMBRE Y MÁQUINA. HUACHIPATO, c1965.

nes, el principal artífice en la creación de la imagen corporativa de las empresas para las cuales trabajó.

**LA OBRA\_** La mayor parte de su obra fotográfica está dedicada al registro de las labores productivas en Chile. La temprana conexión que estableció con la CORFO en la década de 1950, lo llevó a convertirse en el principal fotógrafo de las más relevantes empresas públicas del país, llevando a cabo importantes trabajos de promoción en diversos rubros industriales. Destacan los trabajos que realizó para Cap, Endesa, Compac, Socometal, Enap, Iansa, Seam, Chilectra, y a partir de la década de 1970, para Entel, Honsa, Inacesa, Codelco, Metro de

Santiago, Emos, entre otros. Su extensa labor asociada a la CORFO significó que bajo el lente de Luis Ladrón de Guevara se presentara la imagen oficial de la modernización industrial que intentó desarrollar el Estado chileno desde fines de los años 50 hasta la década de 1970.

También, a partir de la década de 1960, trabajó para importantes empresas del sector privado. Entre estas se cuentan la salitrera SQM, Shell, Nestlé, Banco O'Higgins, Constructora Salfa S. A., Sigdo Koppers S. A., Constructora Delta S. A., Constructora Belfi S. A., Besalco, Cemento Melón, CTC, UTC, Gasco, entre muchas otras.

La fotografía de Luis Ladrón de Guevara, principal representante chileno del género de la fotografía industrial desde la segunda mitad del siglo pasado, constituye una fuente clave para comprender la estética visual propuesta desde la industria pública y privada, durante el proceso de modernización industrial en nuestro país.

**RESIGNIFICANDO LA ESCENA PRODUCTIVA\_** En el campo de la historia de la fotografía es posible distinguir con cierta claridad al menos tres tipos de fotografías según las motivaciones que la originan. Nos referimos a la fotografía comercial, a la fotografía artística —que pueden ser comprendidas como

#### CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Se calcula que en su archivo personal se conservan más de cien mil fotografías entre negativos y diapositivos.
- (2) Las fotografías sobre producción (industrial, minera, agropecuaria, etc.) no han sido aún consideradas como un ámbito específico en la historiografía de la fotografía como expresión artística. Resulta paradójico, en este sentido, que el término “fotografía industrial” se utilice para referirse a artistas que se han interesado en el patrimonio industrial como es el caso de Bernd y Hilla Becher.



ENFIERRADURAS TÚNEL EMBALSE CONVENTO VIEJO, 1971.

fotografía profesional—, y a la fotografía aficionada. Aunque, por momentos, las fronteras entre cada uno de estos campos fotográficos amenazan con desdibujarse, existen ciertas constantes que permiten sostener esta diferenciación.

Dejando a un lado las singularidades de la fotografía practicada por aficionados, y siguiendo esta lógica utilitaria de la fotografía, ciertamente la obra fotográfica de Luis Ladrón de Guevara tendría que ser situada dentro del ámbito comercial o productivo. A diferencia de la fotografía artística, en el rubro fotográfico comercial existe un mandante y un encargo específico orientados a conseguir que las fotografías logren aquella función de registro, explicativa o publicitaria, requerida por la industria. Con este objetivo se delimita un motivo y lugar, se especifican requerimientos de diversa índole, se fijan plazos de entrega del material y, finalmente, su eventual publicación relega al autor a un segundo plano frente a la institución mandante.

Sin embargo, ante el evidente valor artístico presente en el trabajo de Ladrón de Guevara, el sentido comercial o productivo pasa a un segundo plano de importancia. Además de cumplir cabalmente con los requerimientos de la fotografía comercial, cada imagen da cuenta de una clara intención conceptual y estética que al tiempo que nos sumerge en las preocupaciones del fotógrafo, sugiere nuevas lecturas al mundo de la producción<sup>2</sup>. Así, en la fotografía de Luis Ladrón de Guevara el mundo de la industria y de la producción cambia su imagen ordinaria utilitarista por otra que devela el gran valor estético y las hondas repercusiones sociales y culturales que pueden afluir de su representación.

Sin mayor deliberación, y respondiendo más bien a una sensibilidad innata, Ladrón de Guevara combina con talento variados recursos estéticos al momento de hacer fotografía y resignificar una escena productiva. Entre los recursos que se evidencian con mayor fuerza en su fotografía destacan el encuadre, el contraste, la iteración y una fascinación por la búsqueda de texturas y materialidades.

Los encuadres escogidos, si bien tienden a un cierto equilibrio y armonía de los elementos fotografiados, mediante la búsqueda de simetrías, la conformación de planos o la contraposición entre formas complementarias, buscan también la dramatización de la escena escogida. La preferencia por el lente gran angular y la búsqueda de encuadres frontales cerrados, vistas fugadas, en caída o desde el suelo refuerza esta misma idea sugiriendo, no en pocos casos, inquietantes ficciones industriales.

El contraste formal (entre formas, dimensiones, colores, materialidades) o bien conceptual, constituye otro recurso recurrente en la fotografía productiva de Ladrón de Guevara, mediante el cual logra resaltar cada elemento contrapuesto y establecer un diálogo entre ellos. Entre los motivos predilectos para generar esta disparidad es frecuente la contraposición entre el hombre y la máquina, lo natural y lo construido, lo monumental y lo diminuto.

En consonancia con el mundo de la producción, el recurso de la iteración o repetición de un mismo elemento como motivo central de la fotografía, al tiempo que descontextualiza o disocia el objeto de la imagen cotidiana que de este tenemos, lo contextualiza en su situación originaria, junto a

otros objetos iguales, bajo el signo de la producción en serie. El resultado puede ser sobrecogedor, inquietante o simplemente sorprendente, pero no da espacio para la indiferencia.

Por último, la obsesión del fotógrafo de atesorar y coleccionar relieves, texturas y materialidades diversas, aunque a veces no sean más que ejercicios estéticos o fascinaciones al pasar, se condice con la importancia central que Luis Ladrón de Guevara adjudica al conocimiento de las materias primas, las máquinas y los procesos tecnológicos para el registro profesional del escenario de la producción. El resultado de estas exploraciones es la abstracción de las formas y la apertura hacia un universo estético que desde el ámbito de la producción y el comercio, dialoga con el arte y la naturaleza.

Maquinarias animadas, obreros acróbatas o bailarines, paisajes industriales, ficciones productivas, etc.; ya sea por medio de estos recursos estéticos u otros que no alcanzamos a detallar en este artículo, el rasgo que distingue la fotografía de Ladrón de Guevara, junto con registrar, explicar y promover el escenario productivo, es sugerir nuevas lecturas y significaciones que enriquezcan la relación formacomenido. Desde la trinchera de los modernos, Ladrón de Guevara rescata y exagera el dinamismo, la monumentalidad, la serialización, la fuerza productiva, la belleza inesperada y la ensoñación industrial como valores distintivos para la construcción de una imagen de la producción.



SACOS DE AZÚCAR EN BODEGA IANSA. ÑUBLE, c1970.

**RODRIGO BOOTH** Es licenciado en Historia (2003) y candidato a doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, ambos por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido becario de MECESUP y CONICYT. Se ha desempeñado como instructor en la Escuela de Arquitectura de la UC. Sus temas de investigación indagan en la historia de la arquitectura, la ciudad, el paisaje y el territorio, examinando especialmente las relaciones que se establecieron entre la difusión de los medios de transportes mecánicos, las nuevas prácticas de la movilidad y la construcción social de los espacios modernos. También desarrolla investigaciones en torno a la historia cultural del turismo y la historia de la fotografía. En su tesis doctoral estudia la construcción del primer sistema de caminos acondicionados para el uso de los automóviles en Chile durante la década de 1920.

**RODRIGO BOOTH** *Bachelor's degree in History (2003) and Doctoral candidate in Architecture and Urban Studies, both at Chile Catholic University. Professor - School of Architecture at Chile Catholic University. Mr. Booth has been a recipient of grants from MECESUP and CONICYT. His research investigates the history of architecture, the city, the landscape and the land itself, examining in particular relationships established between the diffusion of mechanical means of transportation, the new practices of mobility and the social construction of modern spaces. Mr. Booth also researches the cultural history of tourism and the history of photography. In his Doctoral thesis he studies the construction of the first roadway system designed for automobile transit in Chile during the decade of the 1920's.*

**TOMÁS ERRÁZURIZ** Es licenciado en Historia (2004) y candidato a doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, ambos por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becario CONICYT, se ha desempeñado como profesor instructor en la Escuela de Diseño, en la Escuela de Arquitectura y en el Instituto de Historia de la misma universidad. Actualmente ha sido becado por MECESUP para desarrollar una pasantía de investigación en la Universidad de Columbia, NY. Ha publicado en diversas revistas y libros tanto sobre historia urbana de Santiago de principios del siglo XX, como sobre problemáticas urbanas actuales. En su tesis doctoral investiga, desde una aproximación a la vida cotidiana y a la cultura material urbana, el surgimiento de la experiencia de tránsito moderna generada por la introducción de los vehículos motorizados en la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX.

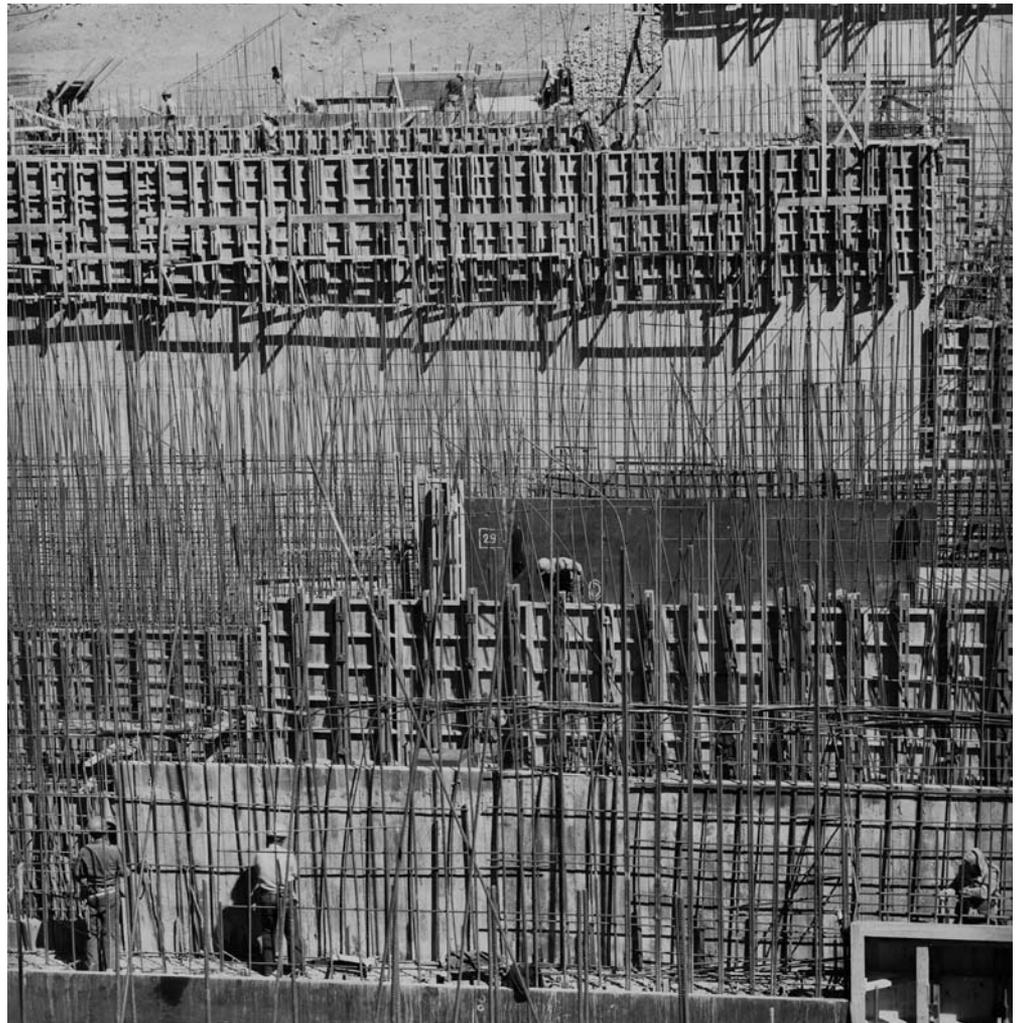
**TOMÁS ERRÁZURIZ** *Bachelor's of History (2004). Doctoral candidate in Architecture and Urban Studies both at Chile Catholic University. Recipient of grant from CONICYT. Professor at the School of Design, School of Architecture and History Institute at above named university. As a recipient of a grant from MECESUP Mr. Errazuriz is currently serving his internship conducting research at Columbia University, New York. Mr. Errazuriz has published books and magazine articles on Chile's urban history from the beginning of the Twentieth Century as well as on current cultural issues. In his doctoral thesis he investigates, from the standpoint of daily life and urban culture, early experiences with modern transit at the introduction of motorized vehicles into cities during the first decades of the Twentieth Century.*



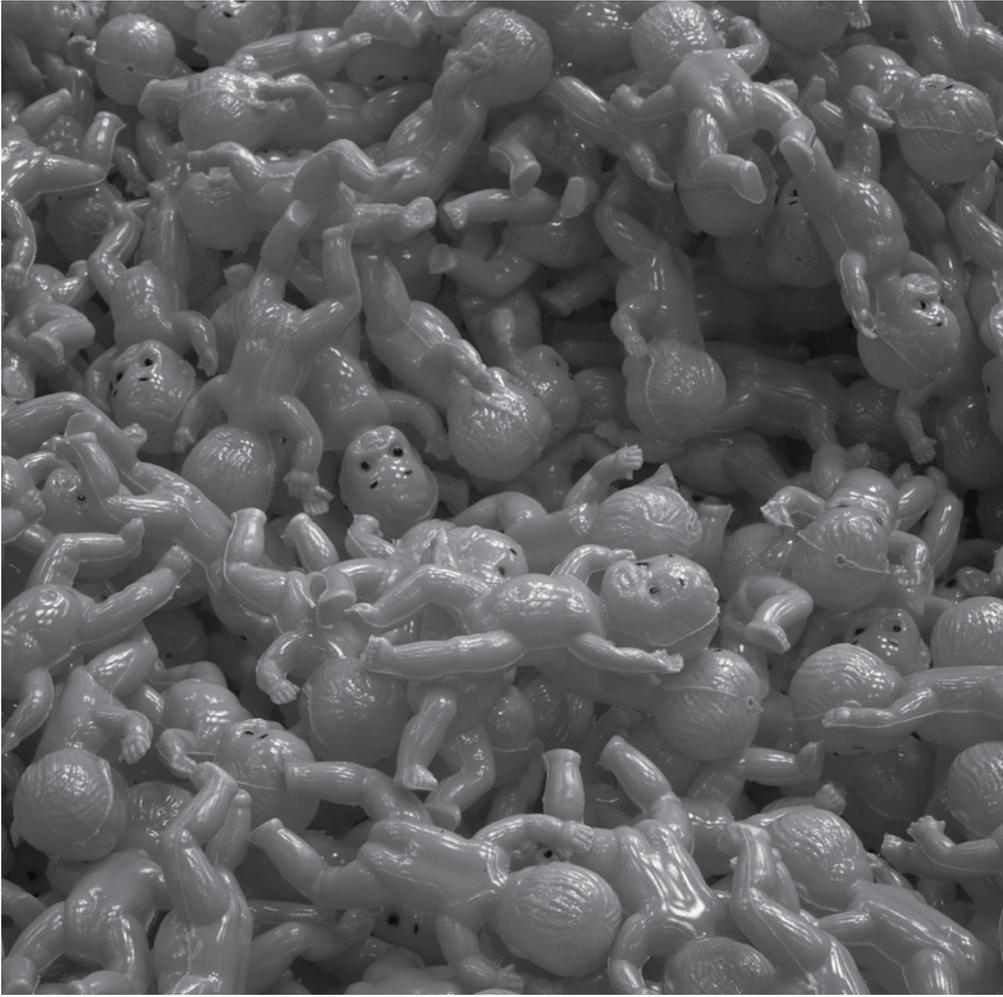
ENTRADA MINA ANDINA. SECTOR RÍO BLANCO, 1974.



BODEGA EN LA COMPAÑÍA DE TELÉFONOS DE CHILE. 1984.



CONSTRUCCIÓN BOCATOMA CENTRAL ANTUCO. VIII REGIÓN, 1979.



EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA. PLÁSTICOS ARUESTE. SANTIAGO, 1976.



GANCHO EN MAESTRANZA. SANTIAGO, c1980.

\* ESTE TRABAJO ES PRODUCTO DE LA INVESTIGACIÓN FONDART "LUIS LADRÓN DE GUEVARA; FOTOGRAFÍA E INDUSTRIA EN CHILE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX", REALIZADO BAJO LA DIRECCIÓN DEL CENTRO NACIONAL DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO.

EVALUACIÓN Y REPRESENTACIÓN PROYECTUAL :

# LÍNEAS, MOVIMIENTOS Y PALABRAS: GESTOS PERFORMATIVOS DEL ARQUITECTO

[EVALUATION AND PLANNING REPRESENTATION: LINES, MOVEMENTS AND LANGUAGE: PERFORMANCE DEVICES OF THE ARCHITECT]

**resumen** Por convención, cuando los arquitectos diseñamos utilizamos un cierto vocabulario. La pregunta que este artículo se hace tiene que ver con la transformación de ese vocabulario gracias a la implementación de otros mecanismos, otros supuestos, considerando el uso “efectivo” de los medios contemporáneos de representación. Además de permitirnos “visualizar” un proyecto, el objeto de la representación arquitectónica supone el manejo de ciertos códigos que describen la ambición de un proyecto. La representación se plantea acá como un problema de comunicación que se produce por ciertos gestos cuyo fin es presentar la materialización y el efecto de una idea. Producto de la vorágine contemporánea, muchos de los sistemas de representación se han visto transformados por procesos dinámicos de presentación y evaluación proyectual (que operan básicamente con nociones de tiempo y cuerpo). Este artículo sugiere construcciones posibles frente a este nuevo paradigma que ya ha sido institucionalizado por la academia en Chile.

**palabras claves** representación | presentación | performance | performatividad

**abstract** As a practice when designing, we architects use certain expressions. The question raised in this article is related to the transformation of these expressions, thanks in part to the implementation of other mechanisms - some imaginary - considering the “effective” use of contemporary means of representation. Besides allowing us to “visualize” a project, the object of architectonic representation presumes the management of certain codes that describe the aim of a project. Representation is raised as a problem in communication produced by certain gestures which purpose is to present the materialization and effect of an idea. As a product of the contemporaneous vortex, many representational systems have been transformed by dynamic processes of presentation and planning evaluation (which operate basically with notions of time and organization). This article suggests possible constructions in the face of this new paradigm which has been institutionalized by the academy in Chile.

**keywords** representation | presentation | performance | performativity.

*“Debiéramos entender lo Indeterminado como un cierto estado de suspensión del significado preciso del objeto...”*

Yago Conde<sup>1</sup>

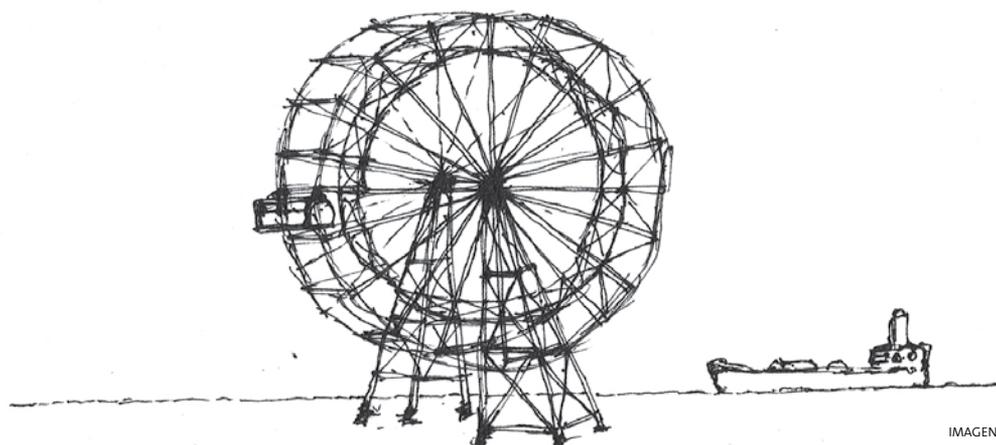


IMAGEN 1

Time-Keeper's place (lugar para el guardador del tiempo)

En: The Lancaster/Hanover Masque de John Hejduck, página 73, 78. Architectural Association / Canadian Centre for Architecture, 1992.

**OBJETO** Lugar para el guardador del tiempo (Time-Keeper's place)

Una rueda de la fortuna a la cual se ha sacado los asientos. Una pequeña unidad de vivienda se sitúa en la rueda, en el lugar donde se ubicaba un asiento. La rueda de la fortuna completa el ciclo de rotación en 24 horas. La rueda de la fortuna y la unidad de vivienda se construyen en metal.

**SUJETO** El guardador del tiempo (The Keeper of the time)

El guardador del tiempo ha trabajado en ruedas de la fortuna en Viena, New York, Amsterdam, Oslo, Hamburg, Antwerp y Solopaca. Cuando la rueda de la fortuna colapsó (aunque sin ninguna falta de su parte) fue exonerado de su trabajo en Solopaca. Fue una tragedia: había niños en la rueda cuando esta colapsó. Una investigación concluyó que un viento inusual causó el colapso. Sin embargo, el guardador del tiempo va a recordar siempre la cortina púrpura que cubría la entrada principal de la iglesia de Solopaca. Cuando miraba en el corredor de la nave central de la iglesia, parecía ver presente una versión en miniatura de la rueda de la fortuna. En cada asiento de la rueda de la fortuna (que se movía muy lentamente), había un niño muerto. Los niños tenían puesto sus trajes de día domingo. Rápidamente, dejó caer sus vestimentas para subirse a un carro que lo llevaría a la estación para tomar un tren a Nápoles. El guardador del tiempo se convenció a sí mismo de que había sido una alucinación.

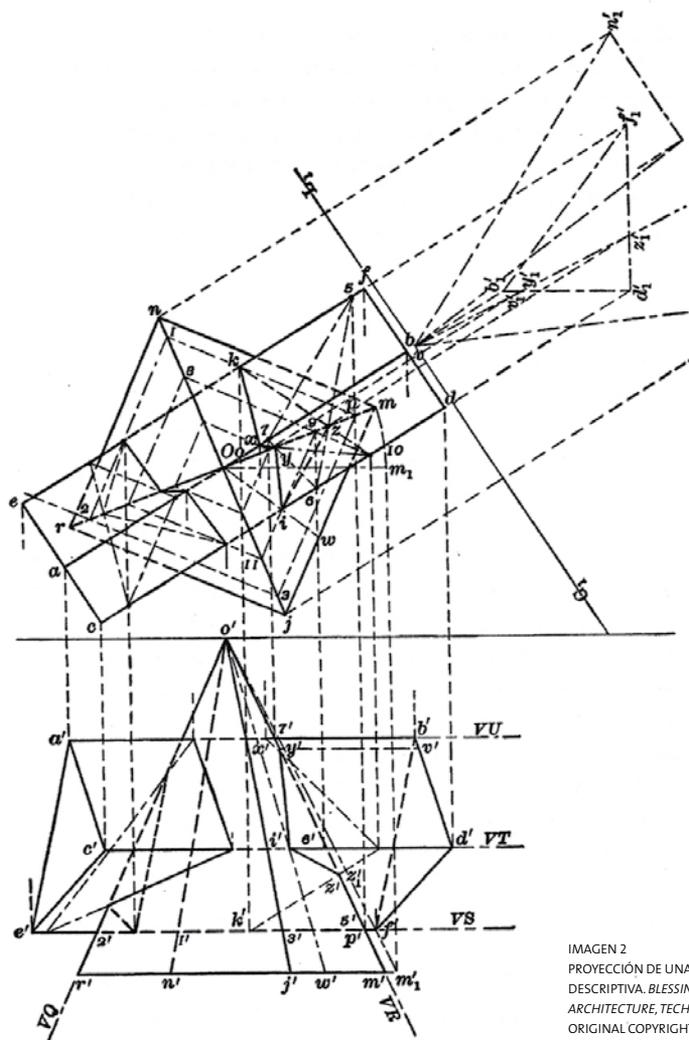


IMAGEN 2  
PROYECCIÓN DE UNA PIRÁMIDE Y UN PRISMA, ELEMENTOS DE GEOMETRÍA DESCRIPTIVA. BLESSING AND DARLING, 1913. EN EL LIBRO DE STAN ALLEN PRACTICE: ARCHITECTURE, TECHNIQUE AND REPRESENTATION, PÁG. 26, ROUTLEDGE, 2003. ORIGINAL COPYRIGHT, GORDON AND BREACH, LONDON, 2000.

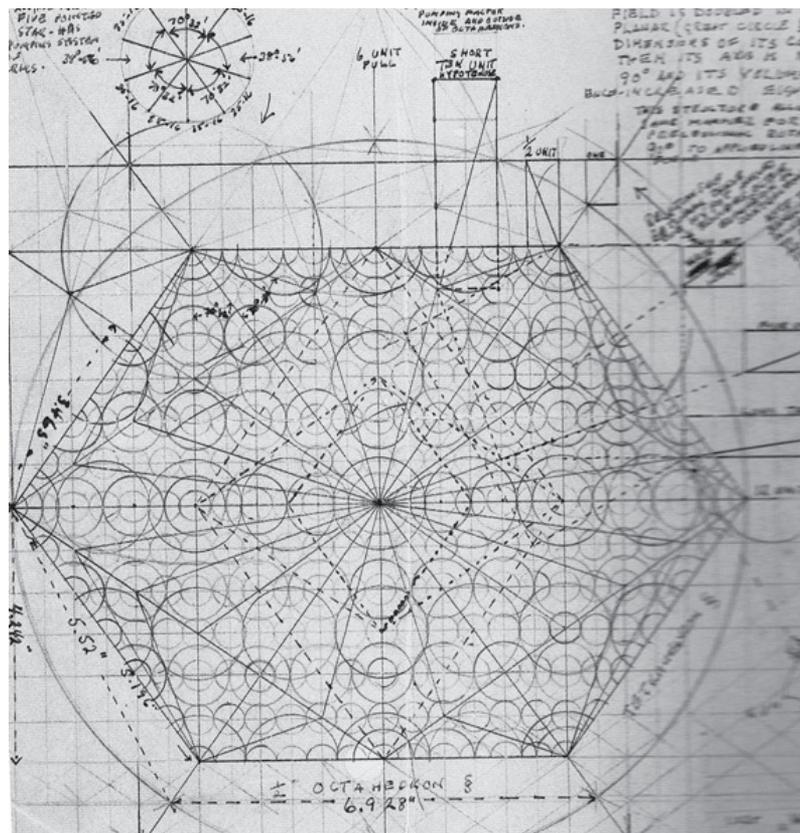


IMAGEN 3  
REPRESENTACIÓN DE UNA ESTRUCTURA DINÁMICA DE VECTORES (DYNAMIXION KINETIC VECTOR STRUCTURE), 1974. EL DIBUJO DEMUESTRA LA EXPLORACIÓN GEOMÉTRICA DE BUCKMINSTER-FULLER. DEL CATÁLOGO "STARTING WITH THE UNIVERSE", DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART Y LA UNIVERSIDAD DE YALE, NEW YORK, 2008.

El problema de la representación supone temas de interpretación, decodificación y transmisión efectiva de datos. Para desarrollar estas ideas, hay que entender que la representación de un proyecto está asociada a su presentación. Esta presentación supone un receptor (persona que lee interpretando) que participe de modo activo. Un dibujo, un esquema, un diagrama o un modelo, presentan una idea a través de un código preestablecido por una convención, generalmente visual, formal y/o material. La institución de la arquitectura se ha encargado de establecer sus propios códigos de representación proyectual. Este código común (o "lenguaje de arquitectos") permite que el "lector" –otro arquitecto, un constructor, etc.– pueda entender el objeto que se describe a través de ese algo que lo representa. Esto significa que, al leer e interpretar los datos de un proyecto, mientras más se conozca el código, mejor será la comunicación de dicho proyecto (entre ambas partes: arquitecto y receptor).

Desde hace ya un tiempo (2005), he venido trabajando en el desarrollo de una ecuación para resolver un proyecto "eficiente". Entiendo la eficiencia en un sentido más amplio de lo que se justifica cuando se habla de sustentabilidad, de lo económico o de aquello que significa una adecuada solución para el funcionamiento. La eficiencia de la que se habla acá es más ambiciosa, y debe entenderse como la resolución de un proyecto *íntegro*, aunque evidentemente complejo. La ecuación propuesta considera temas medulares que siempre estarán presentes en un proyecto. Estos factores son: *cuerpo, superficie, programa, tiempo, material y lugar*<sup>2</sup>. De estos seis factores, se establece que solo cuatro de ellos son los que habitualmente aparecen en el proceso proyectual del arquitecto: *la superficie*, entendida como una variable que limita y da forma al "espacio", es la que

en definitiva nos transmite (como interfaz); *el programa*, entendido como la declaración de cierta necesidad, funcionalidad y usabilidad, a propósito de una configuración posible de un lugar; *la materialidad*, entendida como la posibilidad de organización, disposición y construcción de experiencia a través del uso formal y coherente de la materia; finalmente, *el lugar*, entendido como la situación del contexto social, político y cultural en donde se sitúa el proyecto: las convenciones y prácticas culturales tienen que ver con la presencia de un contexto que permite interpretar y, consecuentemente, entender la obra.

Rara vez un arquitecto proyecta desde el cuerpo y con el tiempo<sup>3</sup>. Sin embargo, *cuerpo y tiempo*, son los factores fundamentales que nos permiten fijar experiencia. Este texto propone incluir al sistema habitual de representación estos dos últimos factores que son, a mi juicio, medulares en el proceso proyectual, tanto desde la representación como de la presentación misma del proyecto. No tendríamos que insistir que los objetos artificiales que creamos están hechos para el hombre en un momento determinado y bajo una circunstancia específica. Habitualmente las características de la experiencia se describen y pocas veces se presentan en un proyecto representándolas.

Una interpretación aguda del objeto representado es crucial, sobre todo porque con esta operación intelectual entenderemos el alcance efectivo del proyecto, consecuentemente, el valor que hay detrás de él en términos de experiencia. Hay veces en que los constructores no entienden lo que el arquitecto presenta. Hay otras veces en que el cliente no entiende lo que el arquitecto quiere lograr con sus formas. En cualquiera de los dos casos, el problema no es el proyecto en sí, entendiendo que ni el constructor ni el cliente "saben" lo que

el arquitecto "sabe". La (re)presentación del proyecto debe contribuir a mover la materia gris del receptor de manera de asegurar una transmisión efectiva del ambiente espacial que trae consigo el proyecto. Esta (re)presentación también contribuye a mover los sentidos a fin de establecer cierta percepción del objeto propuesto.

Con esto se quiere insistir en que la arquitectura no solo se refiere a un problema de eficiencia formal y geométrica de tales o cuales características, *el cuerpo y el tiempo* es lo que al fin importa en un edificio. Lamentablemente, nuestra práctica disciplinar se queda, la mayoría de las veces, solo en resolver un problema mecánico de apariencia formal, superficial y estructural, a través de una materialidad instalada en el lugar. Pocas veces los arquitectos tienen la facultad de trabajar en algo realmente medular como la experiencia, cuando se habla de percepción. En su texto *Mapping the unmappable: on notation*, Stan Allen describe según la notas de Virilio que "La representación de la ciudad contemporánea no está más determinada por la apertura de puertas ceremoniales, o procesiones y rituales, no por la sucesión de calles y avenidas. Desde ahora en adelante la arquitectura se tiene que hacer cargo de un espacio temporal..."<sup>4</sup>.

Al hacer efectivo el uso de las convenciones, los dibujos y las palabras, los arquitectos, así como cualquier otro vendedor de proyecto, logran transmitir su obra. Estas maneras se convierten en herramientas, verdaderos antecedentes, "preciosos", para presentar el proyecto. Ese es el "dato" proyectual que nos ayuda a comprender lo que se plantea<sup>5</sup>. Pero ¿qué sucede cuando el receptor sabe poco y nada de este código? ¿Qué sucede con las preguntas arrojadas por la tendencia actual de expansión disciplinar en cuanto a prácticas contemporáneas de la profesión a través de nuevas mane-

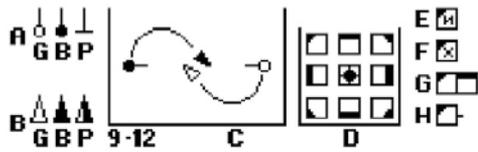


IMAGEN 4

**Notación Laban en planta.**

Floor plans are written below or beside the staff to get a fast overview of the movement in the room and to describe complex situations. Sometimes, in critical situations they are written in minimized form inside the staff.

A= Symbols for the starting position of the actors (Girl Boy Person).

B= Symbols for the ending position of the actors (They are used if its necessary to show the end position).

C= A example for a floor plan. The rectangle is opened to the audience. The bar numbers are written below the floor plan.

D= Signs for notating the positions in the room.

E= A wide sign added to a position sign show a position outside the stage.

F= A narrow sign added to a position sign show a position near to the center of the stage.

G= To get inbetween positions two signs are used.

H= Pins added to the position signs further divide the parts of the stage.



IMAGEN 5

PARTY WALL, NARCHITECTS, NEW YORK, 2005.

ras de representación? Probablemente estamos en un momento de oportunidad, a propósito de esta nueva característica espacio-temporal, posible de ser visualizada con sistemas de representación a través de *softwares*. Desde este punto de vista, el *software* sigue siendo una herramienta, como un lápiz. Ciertamente, al descubrir las posibilidades que esta herramienta nos entrega, se nos abren otras nuevas posibilidades en el hacer. Es el tiempo de utilizar una vez más la creatividad con el objetivo de reinventar herramientas y procesos para las convenciones que ya tenemos.

Los arquitectos también debemos encargarnos de nuestro movimiento en el tiempo. Hablamos de él, pero habitualmente no lo representamos. Las acciones y las reacciones en el espacio son siempre una consecuencia desencadenada por un *efecto* de la presencia del proyecto, sus lugares, su programa. Mientras proyectamos el espacio y el movimiento de los cuerpos en el espacio, los arquitectos estamos constantemente tratando de visualizar y de evaluar la "calidad" espacial que tendrá la obra. Hoy día contamos con sistemas de visualización y de evaluación que nos permiten tener un dominio mayor y ciertamente efectivo del resultado espacial de la obra (esto es lo que se entiende por *proyecto eficiente*).

2 Estas palabras, sin embargo, no se interesan por describir un proyecto racionalmente codificado. Para John Hejduk, el dibujo supone una herramienta de sugerencia, de interpretación y de construcción de significado (*imagen 1*). En la racionalidad del lenguaje, aparece una exactitud a veces innecesaria, que más bien coarta la ambición de la obra. Esa es la sugerencia de libertad que aparece en el dibujo de Hejduk. Yago Conde lo proponía de otra forma cuando hablaba en su tesis del valor de la indeterminación del proyecto arquitectónico. La inquietud de Hejduk y Conde gravita en la construcción "objetiva", con acciones que destaquen un aspecto subjetivo (la experiencia que se describía anteriormente). En los dos casos, el significado del objeto proyectado, lo que emana de él, es lo que interesa. Conde estaba in-

teresado por la radicalidad planteada en el significado de la acción artística a partir de los años 20, y en donde luego los movimientos de vanguardia explicarían el alcance del arte de ideas, de indeterminación, y su valor, en cuanto al valor significativo. El arte conceptual lo presentaba directamente. Los arquitectos utilizamos nuestro arte de representación para presentar el sentido y el significado de nuestra obra.

A los arquitectos se nos enseña a ser exactos, a los artistas también, pero de otra manera (ese es el aporte de la tesis de Conde). El valor de la inexactitud, a partir de la racionalidad, radica en la sugerencia que propone la representación misma una vez cumplido el objetivo de "explicar" el proyecto. Con el fin de aclarar, algo se propone con la exactitud del dibujo y con la exactitud de las palabras. Es lo que vemos de otro modo genialmente en los intentos fallidos de Buckminster Fuller<sup>6</sup>. Es ese el gran valor de una representación (y luego la construcción), de sacar a la luz un mundo posible, uno propuesto pero ciertamente abierto a lo indeterminado, algunas veces susceptibles de la falla. Evidentemente, un proyecto supone más que la construcción material y racional, ya que organiza a las personas y también promueve sus deseos, su libertad. La arquitectura supone un objeto significativo mayor, porque interpreta nuestra cultura. El proyectar es lo que se genera a partir de ese objeto concluso, ya construido (es algo así como el *efecto dominó*). Cuando cito a John Hejduk, Yago Conde o Buckminster Fuller estoy destacando todo lo que hay detrás de sus gestos, sus intentos. Esa proposición es la que me interesa como arquitecto, un visionario. Esto es lo que explico a mis alumnos cuando hablo de *performatividad* en la obra de arquitectura: el efecto del verbo hacer, cómo pensar e idear ese efecto al momento de diseñar y (re) presentar algo para luego construir con el fin de lograr ese proyecto. Ese gesto preformativo es lo que desencadena sucesivos movimientos.

Con este artículo quiero proponer especulación a partir de la presentación de ideas: líneas y palabras, los elementos más básicos con los que aún

contamos a la hora de proyectar. Desde este lente quiero plantear que el fenómeno de la representación en arquitectura supone un gesto de posibilidad mayor para construir eso tan necesario, la sugerencia, lo que es *indeterminado* a partir de lo codificable. En algún sentido se trata de elevar esa lectura a la experiencia misma que nos ofrece el territorio del arte. En esa alternativa aparece la sensibilidad de lo que nos enuncia Conde, lo que nos sugiere Hejduk y lo que nos presenta Buckminster Fuller, a través de sus prototipos para proyectar el universo<sup>7</sup>.

La mayoría de las veces, la composición de los códigos de explicación proyectual supone un problema de tendencias formales y de convenciones, sin ningún valor propositivo. Un poco más de lo que se supone debe ser un proyecto. Esa es la definición de los espacios a través de los planos y los modelos 3D. Lo que hay que recalcar acá es la interpretación de un proyecto mas allá de su objetualidad, aquel significativo que nos proponía Duchamp (el urinario en cuanto a su *performance*). Es paradójico, porque para leer este alcance de obra es necesario tener el objeto mismo enfrente y poder percibirlo en alguna medida en un tiempo real, en relación con un contexto cultural específico, en donde se presenta la obra (el urinario en la convocatoria de artistas alternativos en New York, a comienzos de siglo). Esa es la paradoja planteada por la presentación de una obra. Aquí entonces encontramos algo que interesa más... Hay otras veces en que las representaciones son en sí mismas un problema de pura especulación, y la obra, desde esta perspectiva, ¿no lo sería acaso? Lo que en el discurso arquitectónico contemporáneo se ha valorado como "pensamiento" (arquitectura de papel), hoy se valora a través de la visualización, el comportamiento y prototipado. La representación en arquitectura sirve para pensar. Es precisamente acá en donde nuestra práctica disciplinar se nutre, con actitudes y formas de representación propositivas. Con estas nuevas maneras podremos especular para poder movernos y avanzar en esta disciplina. El experimento lo evaluamos a través de una representación preliminar. Este ejerci-

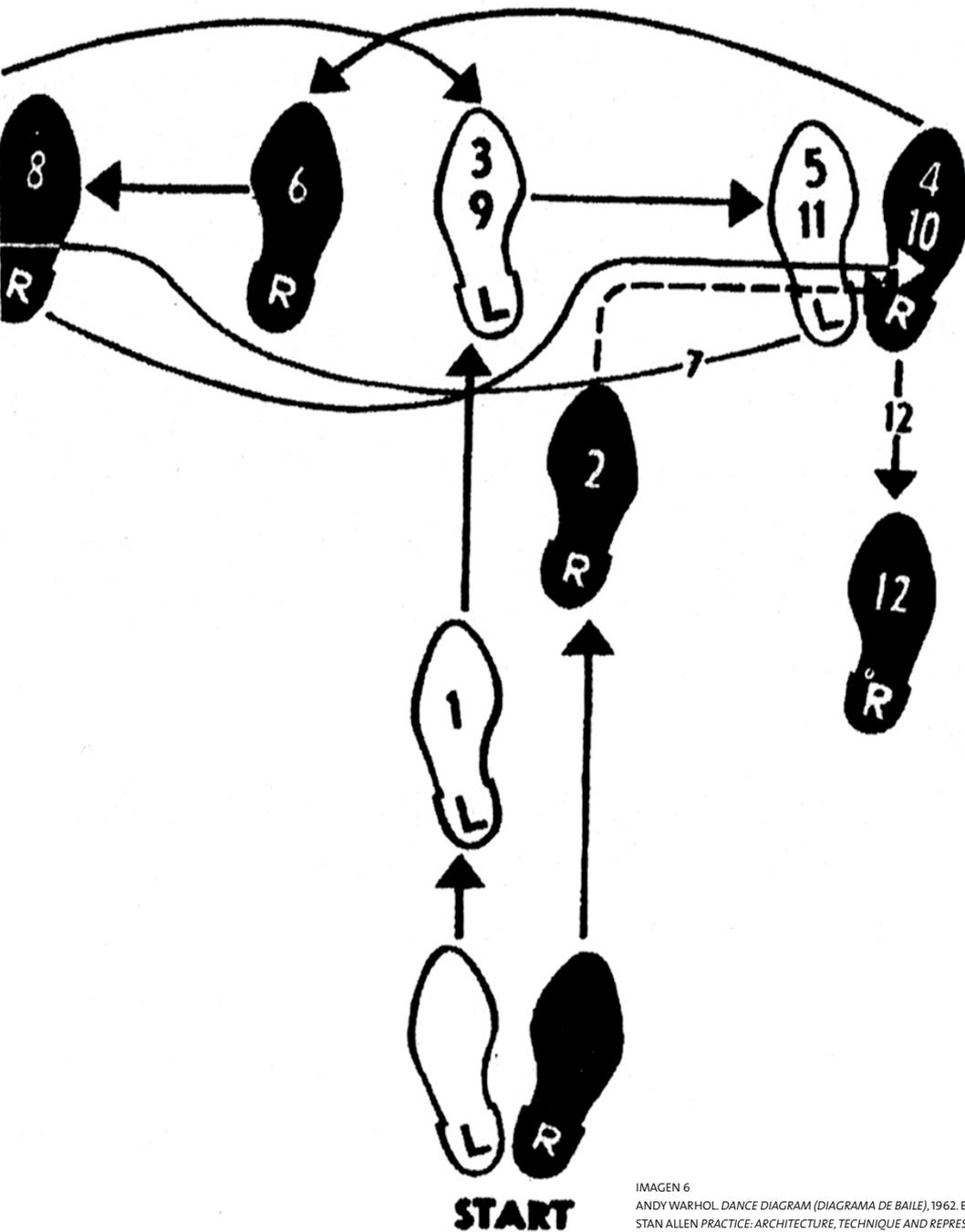


IMAGEN 6  
ANDY WARHOL. DANCE DIAGRAM (DIAGRAMA DE BAILE), 1962. EN EL LIBRO DE STAN ALLEN PRACTICE: ARCHITECTURE, TECHNIQUE AND REPRESENTATION, PÁG. 39, ROUTLEDGE, 2003. ORIGINAL COPYRIGHT, GORDON AND BREACH, LONDON, 2000.

cio especulativo tiene un valor irrefutable en la investigación, porque supone desarrollo de conocimiento a través de la prueba y el error. Lo otro sería tal como lo sostiene Stan Allen, un poco más de aquellos procesos repetitivos<sup>8</sup>. Allen dice que habitualmente la práctica contemporánea oscila entre la repetición mecánica y la novedad superficial. Este artículo no se interesa por describir un código de moda, sino más bien por entender el alcance de nuestros gestos para “diseñar” pensando y representando.

Parece que lo fundamental ahora tiene que ver con aquellas maneras para *evaluar* una solución efectiva. No sería exagerado, entonces, decir que los nuevos medios de representación nos permiten pensar y proyectar con exactitud lo posible, ¿pero no se trata también de pensar en lo imposible? Son los medios contemporáneos los que nos ofrecen nuevas posibles formas de libertad propositiva al apoderarse ellos de la cabeza del aprendiz y de los que actualmente ya no lo somos tanto. Hay que responder rápidamente. Los medios contemporáneos de representación, la animación junto con la evaluación paramétrica y medioambiental, solo para nombrar algunos ejemplos, nos ayudan a

presentar una propuesta que realmente puede ser “diferente” (si pensamos en representar experiencia: tiempo y cuerpo a través de comportamientos). En este tipo de proposición y evaluación, *el cuerpo y el tiempo* son las claves de nuestro diseño. Los sistemas paramétricos interpretan hoy un discurso posible dentro del gremio de los arquitectos en Chile. Afortunadamente, hoy ya no nos cuestionamos su existencia y, menos aún, la manera de considerar temporalidad a través del comportamiento. Muchas de las nuevas generaciones ya están al tanto, trabajan y proponen, con este nuevo lenguaje, un nuevo código para arquitectos.

Las corrientes contemporáneas de pensamiento se apropian de *nuevos discursos* y *nuevas posibilidades* a través de los *nuevos* medios. Habitualmente, los sistemas de visualización y de evaluación digitales nos sirven ahora para emular “ambientes” a través del *software*, incluso en un espacio-temporal posible y real. Este artículo avanza un poco más allá del fenómeno de la representación para discutir la operación misma que ejercen nuestros gestos de la mano con los nuevos medios al momento de percibir, explicar y experimentar la posibilidad del espacio proyectado.<sup>9</sup>

**RODRIGO TISI** Arquitecto y magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile (1999). Candidato a PhD, ABD en el departamento de Performance Studies, Tisch School of Arts, New York University. En Chile es docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Universidad Diego Portales en Santiago; invitado a la Universidad Técnica Federico Santa María, en Valparaíso, y a la Universidad de Talca. Tisi es actualmente profesor desde Chile para New York University. Se destaca su trabajo profesional en colaboración con distintos colectivos de arte visual y escénica, así como en estudios de diseño y arquitectura en Chile y en el extranjero. Tisi ha escrito artículos acerca de arquitectura, artes visuales, *performance* y políticas espaciales.

**RODRIGO TISI** Architect. Masters' degree in Architecture at Chile Catholic University (1999). PhD candidate. ABD - Department of Performance Studies, Tisch School of Arts at New York University. Mr. Tisi is professor at Chile Catholic University and Diego Portales University in Santiago (Chile). He is also an invited guest at Federico Santa Maria Technical University - Valparaíso, and Talca University. Presently, he is a professor for New York University, teaching from Chile. His professional forte is his collaboration in diverse collectives for visual and scenic art, as well as for studies in design and architecture in Chile and abroad. Mr. Tisi has written articles on architecture, visual arts, *performance* and spatial procedures.

#### CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Ver la tesis de Yago Conde en su *Architecture of Indeterminacy (Arquitectura de la indeterminación)*. Escuela de Arquitectura en Barcelona (ETSAB), pág. 41, 2004.
- (2) Ver el artículo “B+S+P+T+PL+M six ways to approach architecture through the lens of performance”, de Rodrigo Tisi, publicado en *The Journal of Architectural Education*, págs. 69-75, Blackwell Publishers, May 2008.
- (3) Uno pudiera discutir el tema planteado en el Modulo de Le Corbusier, y el de algunos otros catálogos de medidas del cuerpo, pero aquellos nada tienen que ver con la dimensión del cuerpo que aquí se quiere exponer. El cuerpo es un filtro perceptual y en esa dimensión es que me interesa para este estudio. Es cierto que el cuerpo tiene medidas; eso se resuelve con la estandarización de los objetos industrializados. Aquí, en tanto, interesa discutir lo que pasa con la dimensión perceptual del cuerpo: ¿hasta dónde llega?
- (4) Stan Allen, “*Mapping the unmappable: on notation*”, en *Practice: architecture, technique and representation*, pág. 38, Routledge, 2003. Original Copyright, Gordon and Breach, London, 2000.
- (5) *Proyecto* viene de la palabra “proyectil”, que supone arrojar hacia adelante, y con fuerza. El desafío de este dato proyectual sería fijar, a través de las lecturas de las convenciones, un dato imposible de representar. Ese dato más bien se mueve en el terreno de la indeterminación de ideas, aunque ellas sean determinadas.
- (6) Ver Buckminster Fuller y sus proyectos geométricos para estructuras copulares en el catálogo “*Starting with the Universe*”, del Whitney Museum of American Art y la Universidad de Yale, New York, 2008.
- (7) *Ibid*.
- (8) Stan Allen, “*Construction with lines: on projection*”, en *Practice: architecture, technique and representation*, pág. 23, Routledge, 2003. Original Copyright, Gordon and Breach, London, 2000.
- (9) Este artículo no se interesa por un *render*, no se quiere desmerecer su valor comercial evidentemente.

| **Silvina Kahil**

Diseñadora  
Buenos Aires/Argentina

# ENTREVISTA A FRANCISCO GÓMEZ PAZ: TRADICIÓN LATINOAMERICANA EN UN DISEÑO

[INTERVIEW WITH FRANCISCO GOMEZ PAZ: LATIN AMERICAN TRADITION IN A DESIGN]



FOTO GENTILEZA DE GIMENA GÓMEZ PAZ.

**resumen** Silvina Kahil entrevistó en Milán al diseñador argentino Francisco Gómez Paz, con el objetivo de conocer sus motivaciones al rescatar varias tradiciones artesanales del norte de Argentina y fusionarlas con el más avanzado *design* italiano, para obtener productos que permitan a países periféricos acercarse a los más exigentes mercados de consumo, relacionados con el habitar contemporáneo.

**palabras claves** diseño argentino | latinoamérica | francisco gómez paz | identidad cultural

**abstract** In Milan, Silvina Kahil interviewed Argentinean Designer Francisco Gomez Paz, with the objective of understanding his motivation behind rescuing various traditional handicrafts from the North of Argentina and fusing them with advanced Italian design, creating products that would allow neighboring countries to access increasing market demand relative to contemporaneous habitat

**keywords** argentinean design | latin america | francisco gómez paz | cultural identity

Para los que nacimos en el hemisferio sur, ingresar en un mundo globalizado podría significar el peligro de perder nuestra identidad y características propias. Paradójicamente, el término “globalización”, lejos de simbolizar la amenaza que supuestamente implicaba la destrucción de nuestro patrimonio e identidad cultural, hoy —por el contrario— parece promover un sinnúmero de ventajas. Es que en esta polémica globalización, donde todo aparenta igualarse, la cultura de un país puede ser la clave, no solo para captar la mirada de los otros, sino para hacer que se detenga la atención sobre una tradición y valorar así la diferencia.

En un mundo globalizado, donde la información se ha vuelto inmediata y efímera, existe también la oportunidad para hacer más, de trascender fronteras y poder representar genuinamente la realidad de los países sudamericanos. Un mundo global significa una oportunidad para romper los clichés sobre Latinoamérica, que hasta hace poco tiempo colaboraban a que se nos representara

con aquella imagen de tercermundista simpático, o incluso, en el mayor de los extremos, con las plumas en la cabeza. Un mundo global es una ocasión única para borrar aquellos viejos prejuicios que fueron razones de temor para no plantear otras opciones. Un mundo global es, sin duda, una oportunidad para poder representar una nueva realidad latinoamericana de una forma inteligente, original y contemporánea.

**LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA** Viviendo en Europa, pude comprobar que la presencia y el reconocimiento del diseño industrial, cualquiera fuese su origen, se ha popularizado en la sociedad actual. Para eso basta con un simple vistazo al comprobar cómo el diseño italiano se instala en las viviendas, oficinas y locales comerciales, cómo el diseño japonés invade bares y restaurantes jóvenes y cómo el diseño escandinavo incluso fue capaz de crear un ejemplo del “*fastfood*” del mobiliario doméstico moderno”, como es IKEA.



PROCESO CREACIÓN CHAISE LONGUE APERO.

DETALLE CHAISE LONGUE APERO.



CHAISE LONGUE APERO.



CHAISE LONGUE APERO.

Y mientras tanto, ¿qué pasa con Sudamérica?, ¿qué lugar ocupa frente a toda esta efervescencia del diseño global? Lo positivo parece residir en un incipiente campo del diseño con ansias de un mayor conocimiento y difusión de América del Sur. De a poco se está tomando conciencia del gran valor que tiene "lo nuestro" para los otros (léase europeos, en este caso). Productores y diseñadores latinoamericanos sienten la necesidad de reclamar lo autóctono, aquello que representa las identidades regionales. Esto es traducible en el rescate y revalorización de los factores materiales e inmateriales que nos identifican y que dentro del proceso de diseño contribuyen a mejorar la calidad de vida, respetuosa de las raíces y realidades de América Latina.

Lo cierto es que hoy vemos que una nueva generación de diseñadores preocupada por encontrar "eso" que nos representa, que nos hace distintos y originales, para poder insertarse y competir con los mejores productos de diseño. Como respuesta a esta necesidad de representar nuestra identidad

en el contexto del diseño global, hoy encontramos productos con un fuerte arraigo latinoamericano. Son objetos que llevan implícita gran parte de nuestra cultura, que hablan de nuestras formas de vivir, de nuestras costumbres y de una tradición en el diseño que, aunque interrumpida en las últimas décadas, también tiene años de historia.

Esta nueva realidad no surgió de la noche a la mañana. Diversos sucesos explican y confirman un proceso histórico, fundado con el que fue uno de los teóricos del diseño más destacados del mundo, el argentino Tomás Maldonado, quien además fue fundador de la Escuela de Ulm, sucesora de la legendaria escuela de diseño Bauhaus. Repasando algunas décadas actuales, es posible encontrar éxitos del diseño argentino tan contundentes como el de la silla BKF, que conquistó el mundo en los años cincuenta y que hoy forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ganándose un espacio propio en el inconsciente colectivo del diseño internacional.

Así, con el diseño como protagonista absoluto y con este encuentro de identidades y realidades entre Europa y América del Sur, se desarrolla la entrevista con el diseñador argentino Francisco Gómez Paz, quien nació en Salta, Argentina, en 1975. Estudió Diseño industrial (Universidad Nacional de Córdoba) y es máster en Design (Domus Academy de Milán). Trabajó para el arquitecto Paolo Rizzato, para luego abrir su propio estudio de diseño, desarrollando productos para Artemide, Driade, Danese, Olivetti, Sector, Gispen, Sumampa, Conven, Apen Group e Italkero. Dentro de los últimos reconocimientos que ha obtenido se encuentra el primer premio del prestigioso Index Award 2007, con su proyecto de una botella para purificar agua, diseñada junto al diseñador Alberto Meda, y que hoy está expuesta en el MoMA de New York.

Gómez Paz también se ha destacado por ganar el año 2001 el Primer Premio del BNW/Domus Award "A Key for Future Mobile Solutions", con su diseño del *concept car Bi*, compuesto de dos mó-



CONCEPT CAR BI.

dulos que se ensamblan por medio de un sistema mecánico –dos *scooters* con techo similares a la BMW C1– que permite unirlos creando un vehículo más grande (para cuatro pasajeros, en caso de necesitarlo), y que como proyecto permite generar una movilidad altamente flexible, resolviendo con su diseño el problema de la falta de espacio en la ciudad contemporánea, causado por la excesiva cantidad de vehículos.

La charla-entrevista se desarrolla con el contexto del diseño como un cruce, como un lazo que nos une con el diseño europeo, y nada menos que con Milán. Se trata de un diálogo sobre el diseño inspirado y arraigado en nuestras tierras.

**DISEÑO CRIOLLO EN LA VIDRIERA INTERNACIONAL** Viviendo y trabajando en Milán, con la última tecnología a su alcance y al lado de los mejores productos del mundo, Gómez Paz se interesó por recuperar el trabajo artesanal del norte argentino. Se propuso, con el diseño como herramienta, rescatar parte de la identidad cultural regional mediante el uso de las tecnologías y materiales característicos de esta tierra.

Bajo ese criterio nace **Apero**, una *chaise longue* con fuerte acento criollo, que combina técnicas artesanales de maestros norteños sumando el diseño europeo como plus distintivo. Este diseño de Gómez Paz, en sus propias palabras:

"...fue resultado de muchas experiencias pero sobre todo de muchas reflexiones. Es en cierto modo, la culminación de más de una inquietud personal, no solo como proyectista, sino como habitante de esta sociedad cada vez más llena de cosas y más vacía de valores. Quizás la más importante de esas inquietudes fue la de encontrar el modo de traducir a través de este objeto una afirmación personal sobre el rol que el *design*, como actividad de gran impacto social, puede tener. Porque, en el fondo,

¿qué es el *design* sino una herramienta única que tiene la fuerza de convertir las propias convicciones en actos de expresión cultural?"

Apero fue parte de una investigación financiada por la Fundación Sumampa, destinada a redescubrir el genuino valor de una tradición de artesanos procedentes del norte de Argentina, una zona rural que había sido tradicionalmente olvidada por el proceso del mercado de consumo, de las reglas de la oferta y demanda, en definitiva, olvidada por el mapa del progreso, según la opinión de Gómez Paz. El diseñador destaca que, detrás del entusiasmo propio del proceso creativo y del desafío de encontrar nuevos valores estéticos y funcionales, desde el principio existió la convicción de saber que existe el modo de hacer de la profesión del diseñador una actividad más noble, con una impostergable dimensión social, de descubrimiento de posibilidades, de integración de sectores y de recuperación de tradiciones. Esta creación, que utiliza cuero crudo, cosida a mano sobre la estructura de acero, y que luego de secarse somete a grandes tensiones la estructura, la cual se comporta elásticamente y que da como resultado una estructura mixta de gran rigidez, recibió en el 2004 una Mención Especial del premio Design Report Award.

En esta misma línea también podemos encontrar la mesita Milagros, una mesa de café, con plano de madera recubierto con cuero crudo trenzado a mano y patas de hierro pintado en color aluminio, plomo y titanio, que se propone como unión de dos culturas diversas, fusionándose con el más puro *design italiano*. El encargo también fue realizado por Sumampa en el año 2003, por lo que Milagros es una investigación que apunta a re-descubrir el valor de la tradición artesanal de la zona del norte de Argentina, pero realizada con los más altos estándares del diseño contemporáneo.

**SILVINA KAHIL:** Francisco, primero que todo, ¿qué significa para un diseñador vivir y trabajar en Milán?



CONCEPT CAR BI.

**FRANCISCO GÓMEZ PAZ:** El hombre es un animal de costumbres y aunque siempre lo soñé, hoy me parece normal. A primera vista, Milán no es para entusiasmar, porque al igual que sus ciudadanos nativos, Milán es una ciudad muy *low profile*. Las cosas buenas suceden puertas adentro, solo el tiempo te permite descubrirlas, y es allí donde se descubre la Milán que quiero muchísimo, una ciudad con grandísima cultura, que tiene al diseño en su ADN y sobre todo, una ciudad donde se trabaja mucho y con enorme pasión.

**SK:** Dos preguntas básicas, ¿podríamos hablar hoy de productos con una sintaxis latina, reconocible y propia? Y luego, la clásica duda, ¿cómo nos ven en Europa?, ¿se conoce el diseño de Sudamérica en Italia?

**FGP:** No, no se conoce ni se sabe nada del diseño argentino ni sudamericano. El diseño es una expresión cultural que primero debe ser plasmada por la industria, para luego poder conquistar mercados y hacerse conocer en el exterior a través de los productos. Solo esta producción y su repetición permiten crear en el tiempo una identidad o un lenguaje común.

Si las empresas sólo venden sus productos en los mercados locales o, en el mejor de los casos, en los mercados regionales, es difícil que el mensaje llegue a Europa.

Al mismo tiempo, es indiscutible que los mercados locales son más simples y menos exigentes que los mercados internacionales, hablando a nivel de calidad de producto y calidad de diseño. Se conocen algunos diseñadores latinoamericanos, generalmente por su trabajo con empresas europeas.

**SK:** ¿Y el diseño "made in Latinoamérica"?

**FGP:** En los últimos años se ha ampliado mucho la difusión del diseño en los países latinoamericanos, pero creo que por ahora podemos hablar solo



TAVOLINO MILAGROS.

de un fenómeno cultural; sin lugar a dudas, es un fenómeno muy positivo y que tenemos que cultivar, pero solo cuando el diseño del sur sea una realidad industrial y económica podremos hablar del "made in Argentina", "made in Chile", "made in Brasil".

En ese sentido, el modelo del sistema de diseño italiano podría ser de enorme utilidad: empresas pequeñas y medianas; altísima calidad de diseño y de producción; inversión en desarrollo e investigación y cultura de proyecto.

**SK:** Continuemos con Argentina, luego de la crisis de 2001, ¿cómo ves el cambio que está viviendo?

**FGP:** La verdad es que ilusiona mucho ver a un país que cae y tiene la capacidad de levantarse tan rápido, pero no tenemos que perder el análisis objetivo de la realidad. La recuperación de la Argentina se debe en gran parte a un cambio positivo de la situación internacional. Con el aumento de precios de los *comodities* y los alimentos nos vimos enormemente beneficiados, pero se hace poco y nada para resolver los problemas estructurales de nuestro país. Por el contrario, veo que en los últimos tiempos se están abriendo viejas heridas en vez de aprovechar estos tiempos de vacas gordas para construir un futuro sólido. Y esto me duele muchísimo. Argentina tiene una riqueza humana que necesita de bases consistentes para desarrollarse, es una lástima que las energías no estén puestas ahí.

**SK:** Tus diseños, ¿qué tienen de tu Argentina natal?

**FGP:** Quizás el modo irreverente de pensar que todo es posible.

**SK:** Ahora contanos de *Apero*, ¿cómo nació, cuál fue la idea, cómo fue el proceso?

**FGP:** Mi intención fue rescatar la capacidad de los artesanos de Salta, escharbar su profunda cultura y

traducirla en un objeto que pudiera llegar a Europa. Después de un proceso de búsqueda e investigación, encontré un objeto que me llamó mucho la atención y que fue el punto de partida de mi proyecto: la silla del apero, que es de cuero crudo y madera. Empecé a estudiar las propiedades de ese cuero, la particular capacidad de contraerse al secar y de generar formas con doble curvatura en ese proceso. Y de las potencialidades y limitaciones de esta tecnología nació la *chaise longue Apero*. Esto me permitió aplicar los descubrimientos a una estructura de acero y generar una estructura de notable rigidez.

**SK:** ¿Quiénes y cómo intervinieron en su producción?

**FGP:** Al inicio éramos tres: Paco, el herrero; Ricardo, un artesano que hace monturas; y yo, que estuve al lado de ellos todo el tiempo, guiándolos, aprendiendo cómo se cosía, decidiendo cada detalle, buscando el cuero en el matadero, eligiendo la vaca, consiguiendo proveedores. Me involucraba en todos los procesos, lo que me implicaba amanecer todos los días a las seis. Después, todo el proceso lo seguía mi amigo y socio en este proyecto Eduardo Orcacitas, y con el tiempo fuimos involucrando a otra serie de artesanos.

**SK:** ¿Fue difícil concretarlo?

**FGP:** Nunca es fácil convencer a alguien para que haga algo que nunca antes hizo. Ellos jamás habían experimentado algo así y la aventura fue muy demandante para todos. Para mí fue un desafío; muchos me decían que estaba loco, pero fue una enorme satisfacción el resultado que logramos. Sobre todo, el haberlo hecho en mi provincia, porque absolutamente todo se hizo allí, para después venir a Milán y exponerlo con buenos resultados en un sistema totalmente distinto. También debo agradecer a la Fundación Sumampa, quien financió económicamente el proyecto.



SOLAR BOTTLE.

**SILVINA KAHIL** Diseñadora industrial especializada en Gráfica, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Master of Science in Educational and Training Systems Design, en la Universidad Twente. Ha realizado cursos de Producción Multimedial en el Metropolitan State College of Denver, Colorado, USA. Fue docente del Taller de Diseño Industrial y de Artes Gráficas IV y V en la FAUD, Universidad Nacional de San Juan. Actualmente vive y trabaja en Ámsterdam, Holanda, donde lleva a cabo la actividad profesional independiente, desarrollando soluciones de diseño para la Industria, el comercio y el gobierno holandés.

**SILVINA KAHIL** Industrial designer specializing in Graphics at Cuyo National University, Mendoza. Master of Science in Educational and Training Systems Design at Twente University. Professor Kahil has taken part in Multimedia productions at Metropolitan State College at Denver, Colorado, USA. Former professor of Industrial Design and Graphic Arts IV and V FAUD - San Juan National University. Currently she resides and works in Amsterdam, Holland where she has a private practice, developing and designing solutions for industry, commerce and the Government of Holland.

**FRANCISCO GÓMEZ PAZ** Diseñador de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y máster en Design de la Domus Academy, Milán, Italia. Vive y trabaja en Milán. Desde el 2000 es tutor en Domus Academy y colabora en los sectores de investigación y didáctica. Ha obtenido diversos premios internacionales, el más reciente el INDEX Award, Primer Premio en la categoría Home (2007). Sus proyectos han sido expuestos en los seminarios de Future Concept Lab, en las ediciones 2001 y 2004 del Salone Satellite y en diversos eventos del Fuori Saloni 2002, 2003 y 2005, en Milán. Su trabajo ha sido publicado en numerosas publicaciones internacionales de diseño.

**FRANCISCO GÓMEZ PAZ** Designer at Cordova National University, Argentina. Master's degree in Design at Domus Academy, Milan, Italy. Currently lives and works in Milan. Since 2000 Mr. Gomez Paz has been a tutor at Domus Academy and a contributor in the area of research and teaching. He has received various international awards including most recently, the INDEX Award - 1st Place in the Home Category (2007). His works have been showcased at the 2001 and 2004 editions of Salone Satellite and at various events at Fuori Saloni (2002, 2003 and 2005) in Milan.

# ¿UNA EXPRESIÓN DE LA VANGUARDIA NORTEAMERICANA?

[COCA-COLA ADVERTISING AS AN AESTHETIC PROPOSAL: IS IT AN EXPRESSION OF AMERICAN AVANT-GARDE?]

**resumen** Es posible identificar los principales referentes estéticos sobre los cuales se ha desarrollado parte de la propuesta visual de *Coca-Cola*, bajo el supuesto de que esta se organiza desde las vanguardias artísticas estadounidenses del siglo XX.

El análisis se hizo a través de la identificación de rasgos reconocibles del arte norteamericano en su propuesta visual, de manera de poder caracterizarla estéticamente. Es importante señalar que, por razones de espacio y formato, la publicidad analizada no constituye una muestra representativa, ya que no se pretende cumplir con esta variable, sino que con la relevancia significativa de las piezas estudiadas.

**palabras claves** | publicidad | realismo americano | pop art | coca-cola

**abstract** It is possible to identify the principal aesthetic references which have been developed as part of Coca-Cola's visual proposal, assuming that such proposal has been organized beginning with twentieth century American avant-garde.

An analysis was performed by identifying recognizable features of American art in the proposal in a manner that might be aesthetically characterized. It is important to point out that due to reasons of space and format, the analyzed advertising does not constitute a representative sample and cannot be expected to meet this expectation, except perhaps through the significant relevance of the analyzed pieces.

**keywords** | advertising | american realism | pop art | coca-cola

El siguiente artículo es una aproximación a la publicidad visual de Coca-Cola, en el entendido de que su propuesta estética se organiza desde las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX. Por lo tanto, nuestro interés es identificar los referentes estéticos de la publicidad de este producto.

Esta aproximación estética y semiológica, se realizó sobre la base de una confrontación entre las principales tendencias estéticas desarrolladas en los Estados Unidos durante el siglo XX, esto es, el *realismo americano*, el *pop art* y el *hiperrealismo*, y las imágenes publicitarias de Coca-Cola.

El análisis de las imágenes de Coca-Cola se desarrolló a partir de las diferentes formas que adquiere su propuesta visual de manera que nos permitiera identificar rasgos reconocibles del arte estadounidense. Por razones de espacio y formato de este artículo, la muestra de imágenes analizadas no constituye una representación estadística respecto del universo de piezas publicitarias de Coca-Cola, ya que no se pretende cumplir con variables de representatividad, sino más bien de relevancia significativa de su propuesta visual.

**LA PUBLICIDAD Y COCA-COLA** Como punto de partida para comprender la publicidad, es interesante considerar lo señalado por el filósofo Jean Baudrillard, en cuanto a que una de las primeras reivindicaciones del ser humano en su acceso al bienestar es que se ocupen de sus deseos, de formularlos y dotarlos de imágenes<sup>1</sup>. De ahí que actualmente la publicidad adquiera un protagonismo indiscutido en la sociedad contemporánea, transformándose en un signo de los tiempos y actor esencial del espacio público. El fenómeno publicitario, más allá de su función comercial, es necesariamente un fenómeno sociocultural, donde la relación entre cultura y medios de comunicación se presenta como una realidad inseparable para el estudio de los componentes estéticos de nuestro entorno.

En su función primordial, la publicidad aspira a informar sobre las características de un determinado producto o servicio. En una segunda función, la publicidad establece modelos de relaciones sociales al reorientar el imaginario colectivo y transformar el espacio público, transformación que conlleva nuevos modelos de percibir; es decir, una nueva estética. A partir de estos dos componentes que coexisten en la imagen publicitaria, el mensaje semántico o denotativo y el mensaje estético o connotativo, se explica la doble función comercial y cultural de la publicidad<sup>2</sup>.

En cuanto a lo que significa Coca-Cola a nivel simbólico, esta puede ser considerada como uno de los principales símbolos de la cultura estadounidense del siglo XX, y donde más que vender un producto, se vende una imagen que representa las aspiraciones y valores de esa sociedad. En efecto, y como la definiera un ex presidente de la compañía "somos lo que somos porque significamos todo para todo el mundo, personalmente, y en cualquier lugar"<sup>3</sup>. Así como los misioneros piensan que cualquier alma está preparada para la verdad del evangelio, los hombres de Coca-Cola pocas veces distinguirían entre las naciones: "creemos en el futuro de todas las naciones", "nos abrimos camino cualquiera sean las condiciones políticas o económicas existentes"<sup>4</sup>.

**CONTEXTO ESTÉTICO: LA TRADICIÓN PICTÓRICA NORTEAMERICANA DEL SIGLO XX** Denominado por la historia del arte como *realismo americano* o también *realismo costumbrista*, esta tendencia ha sido una constante en la cultura norteamericana y ha influenciado tanto al *pop art* como al *hiperrealismo* desarrollados en Estados Unidos. Para explicar esta constante, tomaremos tres referentes: el primero es el realismo costumbrista propiamente tal, como expresión clásica del arte norteamericano del siglo XX; luego, el *hiperrealismo*, como reajuste conceptual al movimiento abstracto; finalmente, el *arte pop*, como expresión de los objetos y de una cultura industrial que habla por sí misma.





FIG. 1/ EDWARD HOPPER, MORNING SUN, 1952.

En este sentido, el *pop* da cuenta de la cultura del consumo, más que criticarla la celebra, la presenta y reconoce.

**EDWARD HOPPER Y NORMAN ROCKWELL COMO EXPONENTES DEL REALISMO AMERICANO.** Si se explora el origen de la pintura en los Estados Unidos, se advierte que gran parte de su tradición pictórica estuvo determinada fundamentalmente por el *realismo*, cuya temática fue eminentemente histórica. Comenzó con retratos y paisajes, y fue generando junto a la fotografía y la gráfica una vinculación especial con las escenas de la vida urbana.

El *realismo americano*, que va a favorecer como modo de expresión las temáticas basadas en el paisaje y los modos de vida específicamente de los Estados Unidos, ha sido dividido por algunos autores al menos en tres corrientes principales: el *realismo urbano*, el *regionalismo* y el *realismo social*, cuyo principal exponente es Edward Hopper (1882-1967). La obra de Hopper, quien trabajó en sus inicios como ilustrador y artista publicitario, es particularmente interesante, ya que hace un aporte significativo tanto al escenario rural como urbano. Por otra parte, va a propagar la necesidad de desarrollar una estética nacional, una escuela de pintura que respondiera al punto de vista específicamente norteamericano. Desde un punto de vista formal, las características básicas de su obra madura son la capacidad de esencialización y la adecuación de la imagen figurativa a una subestructura abstracta que rige y jerarquiza la composición<sup>5</sup>. (Ver figura 1 y 2)

Otro exponente relevante de la tradición del *realismo americano*, se encuentra en Norman Rockwell (1894-1978) el que si bien puede no ser considerado como un artista en el sentido más clásico por su trabajo de ilustrador, su obra da cuenta de aspectos tradicionales y de las esperanzas de la sociedad estadounidense de parte importante del siglo XX, lo que hace pertinente su incorporación como uno de los principales exponentes de su iconografía. Rockwell,

a través de su obra, especialmente en las portadas del *Saturday Evening Post*, comentó la vida cotidiana y las aspiraciones del ciudadano común, que va desde ilustraciones deportivas, hasta las luchas por los derechos civiles. Es interesante destacar que su labor como ilustrador lo llevó a trabajar para importantes empresas y medios de comunicación, dentro de los cuales se cuenta Coca-Cola. (ver figura 3 y 4)

**ANDY WARHOL Y EL POP ART.** La situación de incomunicación en que había caído el *expresionismo abstracto* a finales de la década del cincuenta en Estados Unidos, abrió nuevos espacios a los artistas que empezaban a explorar nuevas posibilidades. Esta búsqueda los llevó al descubrimiento de todo un universo de imágenes que los rodeaba, producido fundamentalmente por la cultura de masas. El *pop art*, al identificarse con estas imágenes, también lo hizo con las expresiones culturales más propias de los Estados Unidos, rescatando lo cotidiano de las imágenes de la vida diaria a través de los objetos que la acompañan y que la hacen posible.

Es por esta razón que el *pop art* corresponde a una de las más interesantes integraciones del arte en un contexto sociológico determinado, que fue iniciado por primera vez por el movimiento *dadá*. Esta integración constituye algo esencial del *pop art*, el cual a través de un lenguaje plástico limpio, sitúa los objetos de la vida cotidiana moderna en la categoría de obras de arte, colocando su interés en la estética de artículos de consumo que habitualmente encuentra su justificación en su utilidad, descolocando objetos cotidianos y rutinarios de su contexto habitual<sup>6</sup>. Esta evolución del arte hacia la denominada "figuración pop" fue introducida por los *combine paintings* de Robert Rauschenberg, que incluía, en sus cuadros, artículos de grandes almacenes y productos de desecho. Paralelamente, Jasper Johns pintó sus cuadros de banderas y Andy Warhol, las latas de sopa Campbell, las que, con un lenguaje directo (colores intensos y de gran simplicidad) constituían la antítesis irónica del *expresionismo abstracto*<sup>7</sup>. (ver figura 5)



FIG. 2/ EDWARD HOPPER, NIGHTHAWKS, 1942.

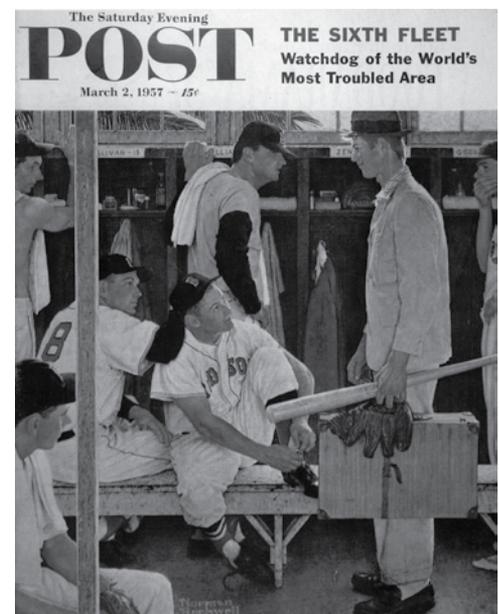


FIG. 3/ NORMAN ROCKWELL, THE LOCKER ROOM, 1957.



FIG. 4/ NORMAN ROCKWELL, THE PROBLEM WE ALL LIVE WITH, 1964.

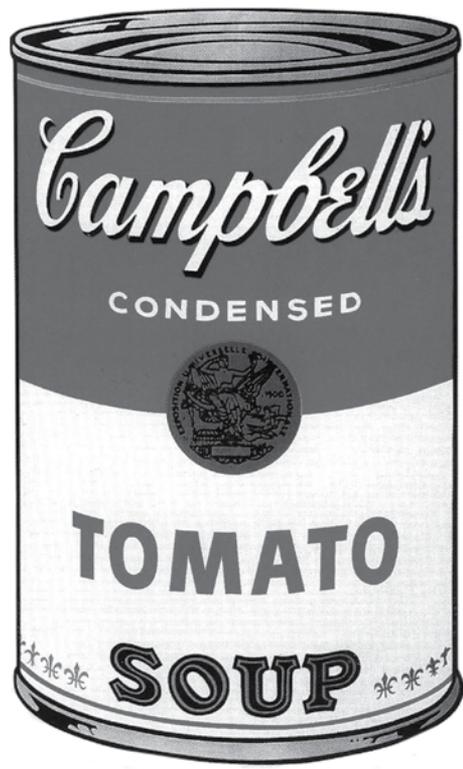


FIG. 5/ ANDY WARHOL, CAMPBELL'S SOUP, 1968.



FIG. 6/ RICHARD ESTES, DETALLE LUNCH SPECIALS, 2001.

**RICHARD ESTES Y EL HIPERREALISMO** Otra rama del *realismo americano* es lo que se ha denominado *hiperrealismo* o *realismo fotográfico*, el que, a partir de 1968 y hasta mediados de los setenta, surge como un grupo disperso de artistas que retoman la vía del *realismo*. El *hiperrealismo* se detiene en el objeto para quedarse en él y, al igual que el *pop art*, toma sus imágenes del entorno cotidiano: escaparates, autos, letreros luminosos, etc., deteniéndose en los detalles y reflejos para ir más allá de lo que la fotografía podía ir, lo que podría considerarse como una cita a la pintura del Vermeer de Delft.

Al igual que el *pop art*, el *hiperrealismo* nace en gran medida como una reacción contra el movimiento abstracto y el arte conceptual. Este nuevo realismo va a ensalzar una figuración ultra nítida, cuya temática fundamental va a ser la ilusión de la realidad. En este sentido, el *hiperrealismo* va a desafiar a la fotografía para superarla con la pintura, llegando más allá de los efectos y de la realidad que la fotografía podía fijar. Para Richard Estes, considerado uno de los principales fundadores y protagonista de este movimiento, el interés no está dado por representar la ciudad, sino en manipular sus estructuras y superficies para explorar nuevas propuestas. En efecto, la obra de Estes presenta frecuentemente la yuxtaposición de espacios interiores y exteriores. A modo de ejemplo podemos señalar *Nedick's*, obra de 1970, donde amplía su visión e imaginación para ir más allá de una inspección próxima y directa de los escaparates y las tiendas, lo que le permite hallar y plasmar reflejos no solo de la superficie, sino en espejos que se encuentran a metros de distancia en el interior de la tienda<sup>8</sup>. De ahí que algunos sostengan que las obras de Estes más que revelar la realidad, la oculta, porque lo que hace es seleccionar elementos dispersos tomados de diferentes registros para reconstruirlos personalmente<sup>9</sup>. (ver figura 6)

**EL DISCURSO ESTÉTICO DE COCA-COLA** El análisis de las imágenes publicitarias de Coca-Cola se realizó desde una perspectiva tipológica, es decir, desde las diferentes formas que adquiere la propuesta estética de Coca-Cola y que nos permite delinear sus rasgos distintivos. Esta tipología es el resultado de la ob-

servación de sus parámetros estéticos y su relación con las tendencias pictóricas norteamericanas señaladas anteriormente.

El análisis de las imágenes impresas se hizo sobre la base de afiches y avisos de prensa. En el caso de las imágenes provenientes de *spots* publicitarios, estas se analizaron a partir de segmentos independientes, esto es, planos autónomos en cuanto unidad mínima dentro del film donde se identificarían elementos estéticos de Coca-Cola que remiten a las diferentes tendencias anteriormente expuestas.

**TENDENCIAS ESTÉTICAS PRESENTE EN LA PUBLICIDAD DE COCA-COLA**

Una primera tendencia identificada es el *realismo americano* en la perspectiva de N. Rockwell, el que se expresa en los planos de un *spot* de los años sesenta que presenta a jóvenes anónimos de distintas razas y orígenes unidos en torno a Coca-Cola, como si constituyese un proyecto de vida colectivo abierto a todos y que parte de las luchas por los derechos civiles, como se aprecia en el plano seleccionado (ver figura 7). En segundo término, el aviso publicitario representa un momento de entretención de un grupo de jóvenes de la década de los años cuarenta haciendo referencia a la cotidianidad de la vida norteamericana de esos años, la vida "feliz", tranquila y entretenida de la postguerra. Gente común en contextos y actividades comunes. (ver figura 8)

Siempre dentro de la tradición del *realismo americano*, es posible identificar en la imagen de Coca-Cola, un realismo marcado por la figura humana en relación al entorno urbano, característico de la obra de Hopper. Composiciones urbanas con perspectivas, con la luz entrando por los costados, lo que acentúa un ambiente inquietante. La sacralización de una dueña de casa de la década de los cincuenta demuestra la presencia de la propuesta estética de Hopper (ver figura 9). También llama la atención el tratamiento de la luz, el cual es muy similar al utilizado por Hopper en sus obras. En la otra imagen seleccionada, correspondiente a un *spot* de la década de los noventa, se describe una escena con una temática típi-

camente urbana al interior de un bar. Tanto los personajes y su actitud, como el tratamiento de la composición y la luz, son característicos de la obra de Hopper. (ver figura 10)

Una segunda tendencia que se advierte en la publicidad de Coca-Cola, es el *hiperrealismo*, el cual está presente a través de logos, vasos, hielos y botellas de Coca-Cola, donde la representación de detalles ampliados van más allá de la realidad misma. Esto también se aprecia en el reflejo de una botella de Coca-Cola en una rueda de automóvil en movimiento, en los cromados y en otros reflejos provenientes del auto. Como vimos anteriormente, estos motivos han sido trabajos por R. Estes en su obra, lo que para nosotros supone una relación entre aquella y la propuesta visual de Coca-Cola. (ver figura 11)

Finalmente, el *pop art* aparece representado en la publicidad de Coca-Cola con mayor claridad en las últimas campañas de la década de los años noventa, donde Coca-Cola comienza a citarse a sí misma. Sin embargo, esta cita no es como referencia a la realidad del producto, sino a los medios que conforman su publicidad, especialmente el cine y el video clip. Es decir, y siguiendo lo planteado por Warhol, "el *pop* desea, sin ilusión alguna, hacer que las cosas hablen por sí mismas", Coca-Cola constituye una categoría clásica en sí misma al igual que los objetos del *pop*.

En estas campañas, Coca-Cola hace una marcada referencia al medio que la publicita. De esta forma, su imagen está formada —o deformada— por el lenguaje de la televisión, el aviso de prensa, el afiche, el video clip. Esta tendencia *cult*, entendida como una ilusión postindustrial de adorar objetos industriales como iconos sociales, se impone en la propuesta visual de Coca-Cola de finales de los años noventa, constituyéndose en una autorreferencia que la transforma en un fetichismo estético. De esta forma, Coca-Cola no solo se publicita, sino que también se cita a sí misma, significándose a sí misma.



FIG. 7/ AVISOS PUBLICITARIOS COCA-COLA.



FIG. 9/ AVISOS PUBLICITARIOS COCA-COLA.



FIG. 11/ AVISOS PUBLICITARIOS COCA-COLA.



FIG. 12/ AVISOS PUBLICITARIOS COCA-COLA.



FIG. 8/ AVISOS PUBLICITARIOS COCA-COLA.



FIG. 10/ AVISOS PUBLICITARIOS COCA-COLA.

En los planos seleccionados de las campañas, las imágenes constituyen un ejemplo de superposición de un significante sobre otro. El logo de Coca-Cola, ocupa el centro del cuadro con sus colores e imagen más clásicos, mientras el fondo remite a la iconografía del arte estadounidense de los últimos años. En esta referencia hay una apelación al *pop art* a través del lenguaje de los medios de comunicación visual, y de forma especial al video clip de los años ochenta. Es la transformación de Coca-Cola en objeto del *pop art*. (ver figura 12)

**VANGUARDIAS Y PUBLICIDAD: UN ENCUENTRO FELIZ** Coca-Cola, a través de su publicidad marcadamente visual, ha difundido su imagen en relación a la persona común y a su vida común, por lo cual no es de extrañar que sus imágenes se hayan alimentado de las principales tradiciones del arte de los Estados Unidos. Como hemos visto anteriormente, en su propuesta visual coexisten diferentes tendencias desarrolladas en los Estados Unidos: el *realismo norteamericano*, el *hiperrealismo* y el *pop art*, que se expresan de forma simultánea a través de las imágenes de su publicidad. De todas estas referencias que hemos identificado, son particularmente interesantes las de la cultura pop, pero ya no vinculadas a la realidad del producto Coca-Cola, sino que a los medios que conforman su propia publicidad. Es el objeto que se publicita a sí mismo con el lenguaje de la postmodernidad, como en un eterno presente, discontinuo y fragmentario.

A este respecto, no deja de ser significativo que lo que hace Warhol en los sesenta, lo retoma Coca-Cola en los noventa, verificando de esta forma la tesis propuesta por Marshall McLuhan, *el medio es el mensaje*, en cuanto a que el canal de comunicación constituye el mensaje en el plano sociológico, es decir, la real influencia de los medios está por sobre los contenidos que se puedan transmitir<sup>10</sup>. De ahí que una de las mayores influencias de Coca-Cola esté en la masificación de los sistemas culturales.

Podríamos decir que este encuentro entre la tradición estética y la publicidad de Coca-Cola, consti-

tuye un encuentro feliz. Un encuentro entre el arte de los Estados Unidos y uno de los principales íconos de su cultura industrial. Esta premisa nos lleva a pensar que una de las mayores fortalezas de la publicidad de Coca-Cola está justamente en que esta se ha construido sobre la base de las tradiciones estéticas estadounidenses de la segunda mitad del siglo XX, y al mismo tiempo, de forma indirecta, ha sido uno de sus principales canales de difusión. Esto ha contribuido a determinar un universo estético marcado por la iconografía de Coca-Cola, e indirectamente por la estética de los Estados Unidos, que difunde y propaga universalmente el *sueño americano*, del "sujeto común en busca de un mundo mejor", principal protagonista de su publicidad.

#### CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI Editores, México DF, 1988, págs. 197-198.
- (2) Para U. Eco, la denotación se entiende como la modalidad elemental de una significación alegada por el significante. La connotación es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario. U. Eco, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Ediciones Lumen, Barcelona, 1989, págs. 109-117.
- (3) M. Pendergrast, *Dios, patria y Coca-Cola*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 2001, págs. 490-499.
- (4) *Ibid.*
- (5) Ver J. Alvarez Loprea, *Maestros modernos del museo Thyssen Bornemisza*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1992.
- (6) Esto sin duda invoca a Marcel Duchamp y la provocación de sus *ready-made*.
- (7) K. Thomas, *Diccionario del Arte Actual*, Ediciones Labor, Barcelona, 1982, págs. 162-164.
- (8) L. Meisel, *Colección Museo Thyssen-Bornemisza*, documento electrónico consultado el mes de enero de 2008 [<http://www.museothyssen.org>].
- (9) D. Lora, *Colección Museo Thyssen-Bornemisza*, documento electrónico consultado el mes de enero de 2008 [<http://www.museothyssen.org>].
- (10) Ver A. Moles, *El Kitsch*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990, p. 236.

**ENRIQUE VERGARA L.** Diseñador U. ARCIS y Doctor en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor asociado de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, donde dicta los cursos de Metodología de la Investigación e Investigación Aplicada. Actualmente participa en un proyecto de investigación Fondecyt, y en el ámbito específico del diseño, desarrolla estudios sobre gráfica publicitaria y el afiche en Chile en los años sesenta y setenta. Ha sido profesor invitado por la Universidad Ramón Llull de Barcelona en el marco del programa de cooperación interuniversitaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

**ENRIQUE VERGARA L.** *Designer - ARCIS University. Doctorate degree in Communication at Barcelona Autonomous University. Associate Professor - School of Design at Diego Portales University, where he teaches courses in Methodology of Investigation and Applied Investigation. Presently he is participating in an investigational project for Fondecyt. Mr. Vergara is also developing an investigational program focusing on the areas of design, culture and society (with studies in graphic advertising as well as of posters found in Chile during the 60's and 70's). He has also been a guest professor at Ramon Llull University in Barcelona, working within the framework of inter-institutional collaboration through the Spanish Agency of International Cooperation.*

# ESAS CURIOSAS ABSTRACCIONES DE LA REALIDAD

[THOSE CURIOUS ABSTRACTIONS OF THE REALITY]

IMÁGENES: ÓSCAR RÍOS



**resumen** Del dibujo como escritura del arte, al croquis como revelación y promesa de futuro en la arquitectura, la representación se alimenta de realidad y fenómenos físicos para inventar un mundo como contraparte. El arte de la representación encuentra su fuerza en la capacidad de tomar distancia de la realidad física del mundo. La realidad sólo opera como punto de partida para encender la representación como una magnífica ficción.

**palabras claves** escritura | tejido | ficción | representación

**abstract** From the outlines of a drawing as artistic expression to the sketch as a revelation and promise of the future in architecture, representation feeds on reality and physical phenomena to invent a world as its counterpart. The art of representation finds strength in its ability to measure distance in the physical reality of the world. Reality only works as a starting point to illuminate representation as magnificent fiction.

**keywords** writing | fabric | fiction | representation

En materia de comunicación es bien sabido que la palabra da nombre, vida y existencia. Las cosas existen cuando son nombradas. Existimos en los diseños del verbo. Somos lo que otros, antes que nosotros, decidieron designar, somos tiempo y movimiento, cuerpo y espíritu, materia en tránsito; vemos y somos vistos desde la frágil apariencia de aquello que llamamos *realidad*. Dejamos huella solo cuando el verbo se conjuga en la visualidad de la escritura; cuando la palabra se convierte en imagen, signo y símbolo; cuando la gestualidad del cuerpo, el ojo y la mano, transforman nuestras experiencias en esa curiosa abstracción de la realidad que es el dibujo. En una conversación, la palabra bien puede diluirse en el tiempo y con el viento; la palabra vuela y reta a la memoria; la palabra escrita, registra, fija y construye la memoria; sin embargo, la escritura, el dibujo de la palabra y el dibujo del mundo que nos toca vivir, deja ese tipo de huella visible e imborrable que nos hace volar desde la imagen y con la imagen. Se trata de un vuelo iniciado en la simplicidad de un trazo o en la complejidad de un intrincado tejido de líneas que van fijando, en cada lector, una nueva realidad tan personal como insospechada.

El dibujo, como sistema de representación, ha asistido como técnica a las artes, la arquitectura y al diseño. Antes de la fotografía, el dibujo era la forma de retratar el mundo de lo natural y de lo artificial, una operación de registro válido en el arte como también en una suerte de operación descriptiva de las ciencias y hasta una forma de periodismo gráfico. El dibujo de un artista es inscripción gráfica pura. Un croquis, un boceto o un apunte constituyen en sí mismos una forma de arte. El boceto de un arquitecto, por su lado, es un trazo fundador de futuro. El dibujo del cómic es la narración de una historia; el *storyboard* o bosquejo preliminar de la puesta en escena, tanto del cómic como de una película, son procesos e instrucciones para llegar a la obra final. En todos los casos se trata del arte propio de cada oficio, cada cual como la construcción de un artificio en la acepción más brillante del término, que es develar aquello que no existía. En el caso de la ciencia, dar por cierto aquello que estaba siendo estudiado.

El dibujo es pregunta; lo dibujado es la certeza de esas preguntas. Certeza que nunca es respuesta absoluta, porque en el dibujo existe ese misterio

de la infinidad de puertas que abre y de aquellas que tienen vocación de ser traspasadas. En el arte siempre hay umbrales traspasados que exigen, a su vez, nuevas preguntas.

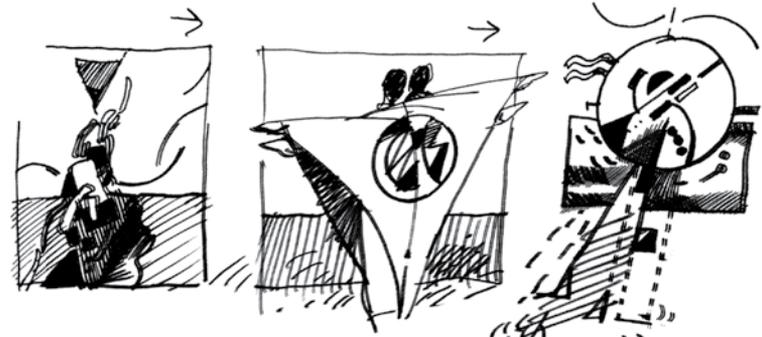
Digamos, entonces, que el mundo que es mirado una y otra vez, pero sólo es atrapado cuando su complejidad, densidad y peso son traspasados y decantados por la observación que sintetiza. La síntesis de unos trazos en un croquis no es solo invención, sino también “retrato” de una operación sustractiva. Este retrato, que parte de una realidad cargada y densa, se convierte en una invención de la representación misma como síntesis y levedad.

El croquis conquista, al interior del formato de papel ya dado, su derecho a representar una síntesis del mundo. La fotografía, por su lado, determina el formato, delimita los bordes de lo que queda atrapado como fragmento de mundo.

El dibujo, el boceto y el croquis son fijaciones de un vuelo, en una suerte de danza que deja huella sobre el papel. Se pueden saber, se pueden leer las velocidades y pausas de ese vuelo, el planear y la aceleración del ritmo de las líneas de un achurado o tejido que es luz, contraluz y sombra. El dibujo es como el vuelo de un planeador; el boceto, rápido como un águila al ataque. El croquis es también una notación o escritura rápida, notación o anotación de lo esencial. En ese sentido lo esencial se hace leve, frente a una realidad cargada de información o peso. El croquis quita peso a la carga pesada, otorgándole espesor a ese fragmento de levedad que, paradójicamente, adquiere el peso o espesor de la síntesis. La síntesis tiene velocidad porque le ha quitado esos ripios de la realidad.

El dibujo del artista es una inscripción que fija la obra; el trazo hace la obra, es principio y fin; la obra es lo que aparece, la obra es celebrada como arte.

El dibujo del arquitecto, cuando este es un croquis, es una idea, un trazo fundador de futuro, la promesa de una obra que aspira a materializarse. El dibujo, en este caso, no tiene la autonomía del mundo de las representaciones del arte. El croquis sirve para fijar una idea, un concepto que busca tener un desarrollo. Los dibujos de Antonio St' Elia, en su idea de ciudad planteada por el futurismo italiano, fundaron ese futuro que cobró forma en



la ficción del cine expresionista de *Metrópolis*, de Fritz Lang; se hizo arquitectura de torres “art deco”, en la gran manzana de Nueva York; retomó el brío del cómic de ciencia ficción y cobró madurez como arquitectura moderna. El paso del tiempo decantó el espíritu de la arquitectura de St’ Elia en los constructivismos posteriores. El dibujo futurista de la arquitectura, en su promesa de futuro, devino en obra, construyó obra trascendiendo a su propio autor.

**ESTA NO ES LA REALIDAD.** Una pipa reproducida a la manera de la pintura, como refiguración del objeto conocido, lleva un título que hace de texto. Se trata de la pipa de Magritte. El texto con caligrafía tan legible como escolar reza:

“Ceci n’est pas une pipe” (Esto no es una pipa).

No se trata aquí de un acertijo, sino de una reflexión a propósito de la relatividad de la imagen representada. La pipa sujeto y objeto de pintura no está en el cuadro, está la descripción pintada a pincel. La pipa objetiva es, a todas luces, una suerte de “narración visual”: la pipa no tiene cuerpo ni tiene peso. Respecto de una realidad conocida es

tan solo el fantasma de una idea visualizada a la manera surrealista, o deberíamos decir subrealista: “Nada de este cuadro, apunta Michel Foucault, en 1973, es una pipa; se trata de un texto que simula un texto; un dibujo de una pipa que se asemeja a una pipa; una pipa (delineada como si no fuera un dibujo) que es el simulacro de una pipa (dibujada a la manera de una pipa, donde la pipa en cuestión no sería nunca un dibujo de ella misma). Siete discursos en un solo enunciado”.

Para Magritte, las palabras se abren hacia una dimensión donde deben perder su funcionalidad tan utilitaria, como triviales objetos de comunicación, para convertirse en trampolines del espíritu. La palabra dibujada por la escritura se transforma en texto, que suspende utilitarismos y lógica, aliviándose incluso el peso de la historia.

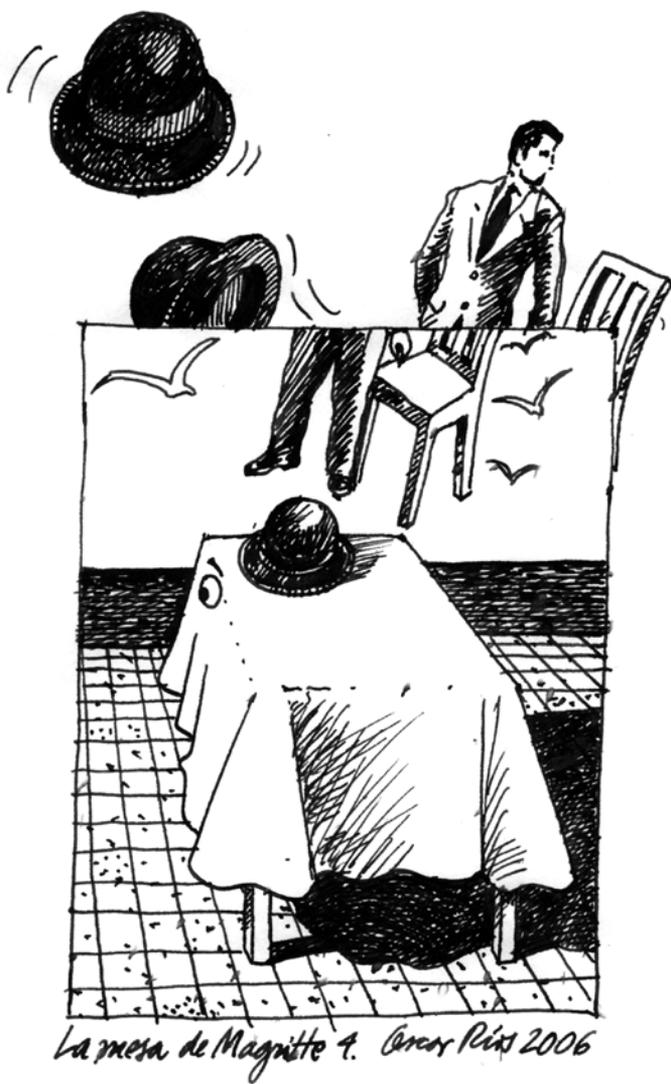
No hay pipa mas contradictoria que la levedad de esta pipa descargada que, paradójicamente, carga y da peso a una reflexión de la pintura.

**ASUNTOS DE TÉCNICA.** En el croquis, en el boceto, es necesario manejar una técnica. La técnica para dibujar fluidamente las formas de la escri-

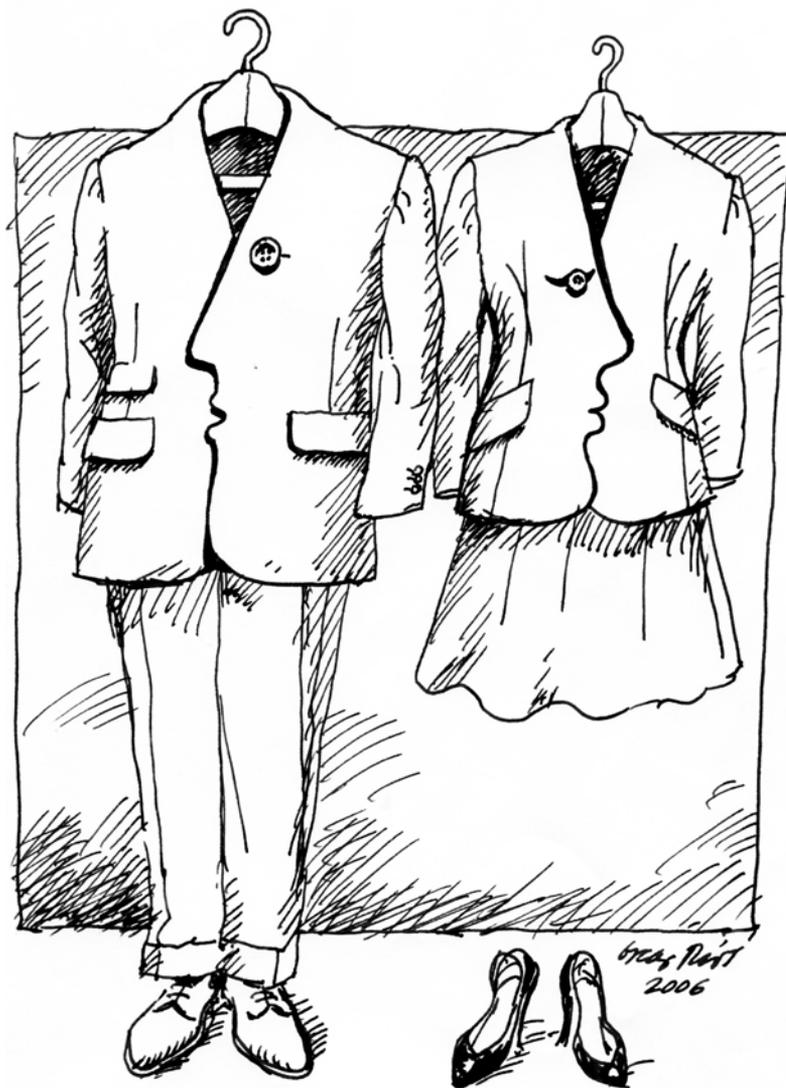
ra supone apoyarse en un recurso que domina la fluidez, y el ritmo debe ser compartido en su forma y legibilidad por otros practicantes de esa misma técnica; sin embargo, lo fantástico de la escritura es la técnica, que permite hacer lucir el carácter individual de cada escritor. La técnica, en ese sentido, es la astucia para compartir un procedimiento útil: escribir para un lector específico y ser legible para todos. La técnica en el arte es diferente, es la astucia para hacer presente una obra, el medio o camino para fijar lo esencial de esa obra, para materializarla.

La técnica no es un fin en sí misma; en la escritura caligráfica, la técnica es procedimiento y vale en la medida de su eficacia.

Según apunta Octavio Paz en *El arco y la lira*: “La técnica dura hasta que surge un nuevo procedimiento, la técnica es repetición que se perfecciona o se degrada”. Picasso, como muchos artistas, es capaz de cambiar su arte, porque está dispuesto a cambiar de técnica. Cada obra necesita de una técnica. Cada obra es un reto que estimula esas astucias que la materializan. En la serie de grabados de Picasso *El artista y la modelo*, nos sorprende ver



La mesa de Magritte 4. Oscar Rios 2006



en uno de ellos esa convivencia de técnicas donde tres personajes están dibujados, uno a la manera de un virtuosismo ensortijado de líneas barrocas, otro a la manera de apunte académico del boceto de artista y un tercer personaje a la manera reinventada del dibujo según la técnica picassiana. Lo curioso de esta obra es esa suerte de viaje por la representación histórica de las técnicas del dibujo. Tres maneras diferentes de dibujar con pluma y tinta china, pero sólo una manera de representar en el modo particular de este gran artista. Con pincel y tinta china Picasso no cambia su arte, cambia su técnica y con la levedad y velocidad del pincel, reescribe la serie de toros y toreros que celebra para el arte el valor de la gota de tinta transformada en silueta.

**UN ARTE CON LUZ PROPIA** La luz de la costa de Holanda, se dice, ha sido atrapada en la pintura de los maestros flamencos del paisaje. De la luz del paisaje a la luz matizada de personajes e interiores, de Rembrandt, Frans Hals y Vermeer de Delft, por citar algunos. La luz y la bruma han sido inventadas, es un artificio pleno de talento, para retratar y fijar lo que otrora el maestro Turner acuñó de Londres.

El fenómeno físico de la luz ha sido atrapado y descubierto desde las leyes no físicas del arte de la pintura. En este sentido, resulta curioso comprobar que la representación del paisaje y la luz es tanto una invención como una "magnífica ficción" de algo que no es medible en términos de la Física.

Las fronteras geopolíticas son artificiales. El fenómeno físico de un cierto tipo de luminosidad costera no cambia al poner un pie en la frontera de Holanda con Bélgica. Lo que cambia es cómo interpretaron los maestros holandeses una luz celebrada desde el artificio de la pintura. Los belgas a su vez, sin duda alguna, vieron otros destellos en

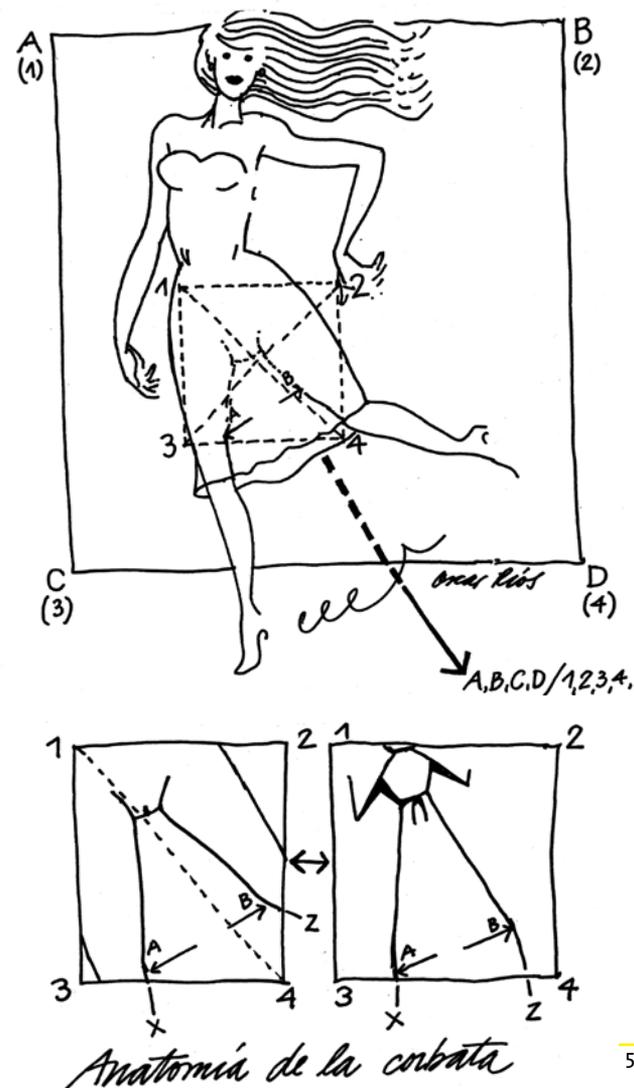
un contexto diferente al de los holandeses, pero no fue precisamente en la representación de esa particular y peculiar luz que no fue vista.

El arte de la representación encuentra su fuerza en la capacidad de tomar distancia de la realidad física y del fenómeno óptico de esa realidad. La realidad opera solo como un punto de partida para encender la representación con otras luces: es, en ese sentido, una magnífica ficción. El hiperrealismo contemporáneo del norteamericano Richard Estes, no es en realidad hiperrealismo ni tampoco una figuración académica, palabras que quedan cortas a la hora de construir otra forma ficcional que no es fotografía, con una luz que no es del ojo, sino de una mente y una voluntad que pone en crisis las convenciones de la figuración.

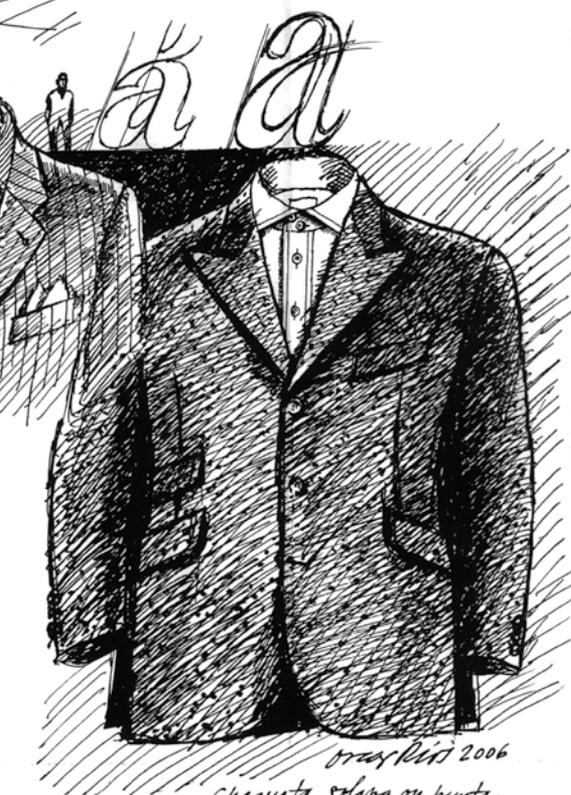
Realidad y representación, sin embargo, se necesitan para dar existencia a ese artificio de ficción que es la construcción de una imagen en el formato de un cuadro.

El ejercicio de estar en Londres, alojar en un hotel y abrir las ventanas hacia el Támesis para exclamar, tanto en el cine como en la literatura: "¡Qué maravillosa vista, pero si esto es una verdadera pintura de Turner!". Afirmación esta que no sería posible si Turner no hubiese acuñado esa manera de representar lo que nadie había visto.

La representación en este sentido es "ver primero", es "ver antes" y fijar la ficción. La pintura, el dibujo, el boceto y el croquis son invenciones que se han independizado de la realidad; son entidades autónomas cargadas de significados ahí donde la ficción traspasa poéticamente a la realidad del fenómeno físico.



Anatomía de la cobata

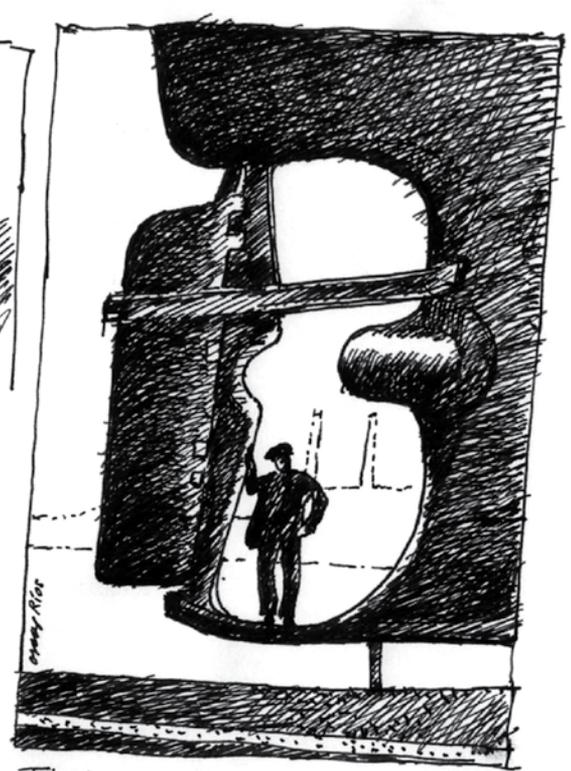


Oscar Ríos 2006  
Chaqueta solapa en punta  
bolillo en diagonal con tapa.



1938 óscar galea

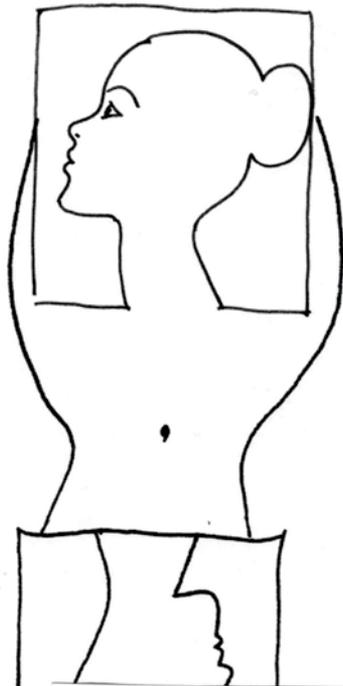
1930s The Hulton Getty  
Picture Collection



Timón del SS Arctees, diseñado por  
Sir Joseph Isherwood / Durham  
1934 / "Las formas de la industria,  
el fierro y el acero de la construcción  
naval son el recorte de lo funcional,  
pero también son una consecuencia  
estética a la luz de la mirada de  
Henry Moore y de Eduardo Vilches." O.R.



1



3



2



ÓSCAR RÍOS Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y especialista en historia del diseño. Ha sido invitado como jurado de diversos concursos, y ha dictado conferencias, seminarios y talleres de diseño gráfico en países como Argentina, Alemania, Canadá, España e Inglaterra. Ha ocupado importantes cargos: docente en la Universidad de Valparaíso y en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue subdirector de la revista *Diseño*, subdirector de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y decano (I) de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Actualmente se desempeña como director del Área de Teoría e Historia del Diseño (ATHIS), como profesor del Taller de Introducción al Diseño y de la cátedra de Historia del Diseño en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

ÓSCAR RÍOS Architect at Valparaíso Chile University. Specialist in the history of design, Mr. Ríos has also served as guest jurist in several contests and guest speaker in conferences, seminars and graphic design workshops in Argentina, Germany, Canada, Spain and England. Mr. Ríos has held important positions including: Professor at Valparaíso University and Chile Catholic University as well as Assistant Director of Design Magazine, Assistant Director of the School of Design at Diego Portales University, Dean (I) of the Faculty of Architecture, Art and Design at Diego Portales University. Presently he is the director of the Area of Theory and History of Design (ATHIS), also professor of the workshop Introduction to Design as well as Department Head of History of Design - Faculty of Architecture, Art and Design at Diego Portales University.

## | Libros



### *Escipión Munizaga Suárez 1906 - 2002 Arquitecto*

**Gustavo Munizaga**

2008  
184 PÁGINAS  
EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES  
ISBN 978-956-314-031-6

Este libro revisa detalladamente la trayectoria del gran arquitecto entre los años 20 y los 70, y la pone en relación con el entorno social y cultural de cada momento. En sus páginas el lector encontrará un documento único sobre un período fundamental de la historia de nuestra arquitectura.

A la vez tradicionalista y renovador, Munizaga procedió con eclecticismo en la consecución de sus proyectos, priorizando siempre a las personas reales que habitarían sus inmuebles. Fue, según sus propias palabras, un arquitecto de tablero y de obra, por lo que nunca sufrió el mareo de las teorías.



### *La fábrica*

**Juan Guillermo Tejada**

2008  
344 PÁGINAS  
EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES  
ISBN 978-956-314-037-8

Para Juan Guillermo Tejada, el arte no es otra cosa que una fábrica: de lo que se trata es de imaginar continuamente maravillas para la vida cotidiana. A fin de cumplir con un oficio así formulado, más vale desechar la etiquetas y las ceremonias y, en lugar de ello, apropiarse sin contemplaciones de todo lo que sirva para cambiar la piel del mundo. Moviéndose entre el diseño, el dibujo, la pintura, la escritura, la opinión republicana, la pedagogía y los proyectos colectivos, el autor ofrece en estas páginas la crónica sentimental y visual de una extensa y singularísima trayectoria creativa: la suya.



### *Del croquis al proyecto*

**Francisco Donoso y Marcelo Vizcaíno, Edit.**

2008  
163 PÁGINAS  
EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES  
ISBN 978-956-314-034-7

Ante la dominante expresión multimedial de la arquitectura, este libro recuperó el valor del croquis como genuina y esencial expresión en el proceso del diseño espacial. Su título evoca este camino.

Primero, dos ensayos se introducen al mundo del pensamiento y la representación bidimensional, luego se despliega una selección de dibujos, esbozos, esquemas de muchos arquitectos que dan testimonio de diferentes maneras de alcanzar el proyecto.

El croquis es una travesía recuperada en esta publicación de la Escuela de Arquitectura de la UDP, llegando a variados puertos, como obras construidas, proyectos en ejecución, concursos, entre otros.

Si la arquitectura es capaz de sobrevivir a las ideas, lo logra a través de la representación. Esta vez, el libro guarda la realizada por las manos de sus propios creadores, muy lejos del campo digital.