



26

FRONTERAS INTANGIBLES

sumario_index

- 01 ▶ | Marcelo Vizcaíno
EDITORIAL
- 02/05 ▶ | Mauricio Pezo
SIN ESPESOR
[NO THICKNESS]
- 06/09 ▶ | Ramón Castillo
LA METAMORFOSIS DE LO MUSEAL: MUROS, MIRADAS Y PARADOJAS
[THE METAMORPHOSIS OF MUSEUMS: WALLS, VIEWS, AND PARADOXES]
- 10/13 ▶ | Emilia García-Huidobro y Camila Undurraga
EL AFICHE EN CHILE ENTRE LOS AÑOS 1965 Y 1973: VISUALIZACIÓN DE UN PROYECTO CULTURAL
[POSTER ART IN CHILE BETWEEN 1965 AND 1973: VISUALIZATION OF A CULTURAL PROJECT]
- 14/15 ▶ | Óscar Concha
EJERCICIOS PARALELOS: ACERCA DE LA OBRA DEL ARTISTA ÓSCAR CONCHA L.
[PARALLEL EXERCISES: THE WORK OF ÓSCAR CONCHA L.]
- 16/21 ▶ | José Rosas y Elvira Pérez
LA MANZANA DE LA CATEDRAL EN EL DESARROLLO DE LA CIUDAD DE SANTIAGO: DIALÉCTICA ENTRE NORMA FORMAL Y EPISODIO NOTABLE
[THE BLOCK OF SANTIAGO'S CATHEDRAL AND THE DEVELOPMENT OF THE CITY: A DIALECTIC BETWEEN FORMAL NORM AND NOTABLE EPISODE]
- 22/23 ▶ | Alfonso Gómez
DISEÑO DE ARQUITECTURA Y PAISAJE: PROYECTO RECUPERACIÓN Y ACONDICIONAMIENTO PARQUE COLÓN - 1ª ETAPA"
[ARCHITECTURAL DESIGN AND LANDSCAPING RESTORATION AND RECONDITIONING OF COLÓN PARK PROJECT - INITIAL STAGE]
- 24/27 ▶ | Patrick Hamilton
ENTREVISTA A ALMA RUIZ
[INTERVIEW WITH ALMA RUIZ]
- 28/31 ▶ | Mari Gálmez
ES DISEÑO
[ES DISEÑO]
- 32/39 ▶ | Mario Marchant
LOS CARACOLES COMERCIALES CHILENOS REGIONALES: DE LA APROPIACIÓN TIPOLOGICA A UN SISTEMA ARQUITECTÓNICO URBANO NACIONAL
[CHILEAN COMMERCIAL SNAIL BUILDINGS: FROM TYPOLOGICAL APPROPRIATION TO AN URBAN NATIONAL ARCHITECTURAL SYSTEM]
- 40/41 ▶ | Ricardo Abuaud y Francisco Donoso
RECONSTRUCCIÓN DEL CENTRO DE PERALILLO TRAS EL TERREMOTO
[POST-EARTHQUAKE RECONSTRUCTION OF PERALILLO]
- 42/45 ▶ | Hugo Rivera-Scott
PASCHÍN BUSTAMANTE, UN ARTISTA DE ARTES APLICADAS
[PASCHÍN BUSTAMANTE, AN ARTIST OF APPLIED ARTS]
- 46/49 ▶ | Álvaro Arancibia, Santiago Edwards e Ignacia Moreno
ESPACIOS DE BORDE: APROXIMACIÓN A LA INTEGRACIÓN SOCIAL DESDE UN PROYECTO ARQUITECTÓNICO
[URBAN BORDERS: AN APPROXIMATION TO SOCIAL INTEGRATION THROUGH AN ARCHITECTURAL PROJECT]
- 50/53 ▶ | Nicolás Bacal
LA GRAVEDAD DE MI ÓRBITA ALREDEDOR TUYO
[THE GRAVITY OF MY ORBIT AROUND YOU]
- 54/57 ▶ | Carlos Pérez Villalobos
DEL ANTIGUO ARTE DE ANDAR CON UNA CÁMARA AL CUELLO
[ABOUT THE OLD ART OF WALKING WITH A CAMERA AROUND THE NECK]
- 58/61 ▶ | Eduardo Sabrovsky
EL CONCEPTO DE INTERFAZ. NOTAS SOBRE CIENCIAS DE LO ARTIFICIAL, ARQUITECTURA Y BIOPODER
[THE CONCEPT OF INTERFACE: NOTES ON ARTIFICIAL SCIENCE, ARCHITECTURE, AND BIOPOWER]
- 62/63 ▶ | **PUBLICACIONES**
[PUBLICATIONS]

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 imagen de la portada corresponde a Nicolás Bacal.

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

En este número se han ocupado los colores pantone Green C (verde) y pantone 433C (gris).

FE DE ERRATAS_
En el número anterior de Revista_180, N°25 publicado en agosto de 2010, se omitió que la autoría del texto *Perspectiva artificialis* sobre la obra de Cristián Salineros (págs 42-45) corresponde a Gonzalo Pedraza.

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

EDITORIAL_

UNA DISPERSIÓN ALENTADORA_ *Culminando la primera década del siglo XXI las profesiones creativas parecen experimentar cambios significativos. Si tomamos el concepto de frontera como una metáfora capaz de acercarnos a los trazados de políticas que delinearón las diferencias disciplinarias, hoy éstas comienzan a perfilarse más confusas. Las líneas de las incumbencias se ven superadas al sobreponerse y plantear más interrogantes auspiciosos sobre cómo se amplían los campos de creación, cuando al mismo tiempo en las ciencias exactas nuevas especificidades emergen a diario.*

Se reúnen en este número: un registro de viajes, la bitácora de un proyecto de arquitectura, la formación de una profesión, los procesos de creación, curatoría y exhibición de arte, la adaptación de una tipología arquitectónica que supera su génesis comercial y se adapta a lo nuevos tiempos, los límites urbanos con relación a la condición social, y hasta el proceso histórico de formación de una manzana en Santiago.

Así, los intereses coincidentes, a la vez que ambiguos tránsitos entre la arquitectura, el diseño y el arte, interactúan hoy de una manera casi imposible de imaginar a través de la mecánica digital, saturando y repitiéndose en el contexto de las publicaciones contemporáneas. En este escenario, los proyectos, artículos y productos que se presentan en este número nos demuestran cómo se ven superadas las operatorias meramente visuales para traspasar fronteras intangibles que demarcan nuevos horizontes por develar.

AN ENCOURAGING DISPERSION_ *Today, at the end of the first decade of the 21st century, creative professions seem to be undergoing significant changes. If we think of the frontier as a metaphor that helps to understand the layout of policies that characterized different disciplines, we can safely say that today, they are becoming rather blurred. The borderlines of the disciplines disappear when they overlap and when auspicious questions are raised about how to broaden the fields of creation, when at the same time new areas of specialization are emerging in the exact sciences every day.*

In this issue we have: a travel log; a logbook of an architectural project; the development of a profession; the processes of creation, curation and exhibition of art; the adaptation of an architectural typology that surpasses its commercial origin to go with the times; the urban limits and the relation to their social background; and even the historical aspects of the development of a block in the city of Santiago.

In this way, the coinciding interests become an ambiguous passage between Architecture, Design, and Art. These disciplines interact today in a manner that is hard to imagine through Digital Mechanics, saturating and repeating themselves in contemporary publications. In this respect, the projects, articles, and products that we present in this issue show us how merely visual operatives are superseded in order to go beyond the intangible frontiers that delimit the new horizons to be unveiled.

Marcelo Vizcaíno P.
Profesor e investigador
Editor de revista_180

Escuela de Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

Marcelo Vizcaíno P.
Professor and researcher
Editor in chief of revista_180

School of Architecture
Faculty of Architecture, Art and Design
Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

Mauricio Pezo

Profesor/ Universidad del Bio-Bio/ Universidad de Talca
Escuela de Arquitectura
Talca/Chile



SIN ESPESOR

[NO THICKNESS]

resumen_ A partir de una serie de dibujos en planta de la Casa Parr, el texto propone una revisión de cómo el espacio arquitectónico puede ser pensado (y, por tanto, proyectado o estudiado) sin materia (es decir, sin espesor) y a la vez representado mediante figuras abstractas y planas (otra vez, sin espesor).

palabras clave_ estructura espacial | imaginación | representación | Casa Parr

abstract_ Starting with a series of floor plans of Casa Parr, this text revises how architectural space can be thought of (and, therefore, projected or studied) without considering matter (or thickness). At the same time, it can be represented by means of abstract and flat figures (once again, without thickness).

keywords_ spatial structure | imagination | representation | Casa Parr

La palabra *hilván* viene de *hilo* y *vano*. Es aquella "costura de puntadas largas con que se une y prepara lo que se ha de coser después de otra manera". Hilvanar es una tarea nada ociosa aunque se sepa provisoria. Sus puntadas, torpes y exageradamente visibles, siempre se reemplazan por una sutura camuflada con los textiles del traje. Pero los buenos hilvanos difícilmente se borran.

Si en la construcción de un edificio los hilvanos no son más que esos trazados con cal que se usan antes de herir la tierra con los cimientos, unas cuantas líneas blancas que se diluyen con la propia excavación, en el proyecto de un edificio los hilvanos son aquellos trazos que se usan para esbozar su estructura conceptual. Los hilvanos, entonces, en su modesta y casi invisible calidad, deberían ser entendidos como líneas de argumento que tienen la nada fácil tarea de articular sistemas formales con imágenes mentales.

La especificidad de la noción de imagen mental que aquí se ocupa es sustantiva, en tanto se distingue de la condición visual que trivialmente se asocia con las imágenes, ese aspecto exterior de las cosas, la apariencia superficial que justificadamente ha menospreciado Pallasmaa; una imagen visual nítida y centralizada, cada vez más asociada a tecnologías digitales, que tiende a postergar el espesor sensorial de la experiencia¹. En oposición a aquella imagen retiniana, la imagen mental ocurre en un tiempo desfasado de la realidad. Es una construcción intelectual sobre las cosas (los edificios por ejemplo) que se forma, se imagina, en un momento en que tales cosas no están siendo percibidas directamente (a través de la vista, el oído u otros sentidos). Esta forma de significación intelectual de la realidad es una condición necesaria para el entendimiento que logramos tener de las cosas, y sobre todo para comprender cómo son las relaciones entre tales cosas.

Con todo, me interesa aquí revisar sólo dos dimensiones provisorias de los edificios, dos modos de hilvanado, de lineamientos carentes de espesor. Por un lado, cómo los espacios de un edificio (sus habitaciones o recintos interiores) pueden ser pensados (y, por tanto, proyectados o estudiados) sin materia (es decir, sin espesor). Por otro lado, cómo estos espacios pueden ser representados mediante figuras abstractas y planas (otra vez, sin espesor).

Uno de los cinco niños que viven en Parr² nos regaló un dibujo de su casa. En vez de ilustrar la casa en base a sus elevaciones, sus puertas, ventanas, techos, colores o muebles, el dibujo describe con extraordinaria fidelidad el formato de la planta. Una figura de silueta rectangular con su exagerada compartimentación, con la distribu-

ción general del programa y con la habitación consignada para cada miembro de la familia. Una suerte de puzzle bidimensional con piezas irregulares e imprecisamente distorsionadas de acuerdo a su valoración afectiva. El dibujo, formado por finas líneas de división y segregación espacial, da cuenta de una lectura esquemática de la posición que ocupa cada miembro de la familia en relación al jardín que rodea la casa, y especialmente en relación a los patios interiores que incorporan dicho jardín en la profundidad de la planta.

El boceto de este niño, como es natural para el aprendizaje infantil, constituye un mapa mental de la distribución espacial de su ambiente cotidiano. Su precisión no se mide en las dimensiones, proporciones o detalles del motivo representado sino en su capacidad de sintetizar un sistema específico de relaciones espaciales. La figura se presenta en vertical, con el antejardín de llegada abajo. Junto al acceso está la gran palmera contenida en un pequeño patio. En la esquina superior izquierda duermen los padres detrás de un par de patios duros con frutales arrinconados. Entre la cocina y el estar familiar hay un patio saturado de lavandas. Ese mismo patio separa el comedor formal del comedor de diario. Al fondo del pasillo está la pieza del propio niño, junto a un viejo nogal. En esta cartografía mental se reconoce un entendimiento basado en relaciones programáticas ensambladas en una unidad concluida y caracterizada mediante eventuales interferencias naturales, a través de piezas claramente consignadas con gruesos y saturados trazos verdes.

El boceto obsequiado por el niño, y dada su edad cercana a los siete años, podría leerse como ocupando un punto medio entre una descripción geoméricamente proyectiva, que ya reconoce ejes binarios adelante-atrás, izquierda-derecha, en referencia a su propio cuerpo, y una descripción intuitivamente topológica, más bien referida a las transformaciones y relaciones estructurales del espacio arquitectónico.

Piaget, en su célebre estudio sobre la concepción del espacio en los niños³, demuestra que, más que una mirada ingenua, la comprensión espacial infantil es un atributo primitivo de estructuración mental. Con su texto, Piaget explica que los tipos más básicos de estructuración perceptual disciplinan progresivamente la coordinación entre visión y comprensión. En el texto se establece que la relación espacial más elemental que puede ser capturada por la percepción de un niño es la relación de *proximidad*. Luego la secuencia se extiende al desarrollo de la capacidad para percibir las *separaciones* entre los elementos; para establecer un orden secuencial,

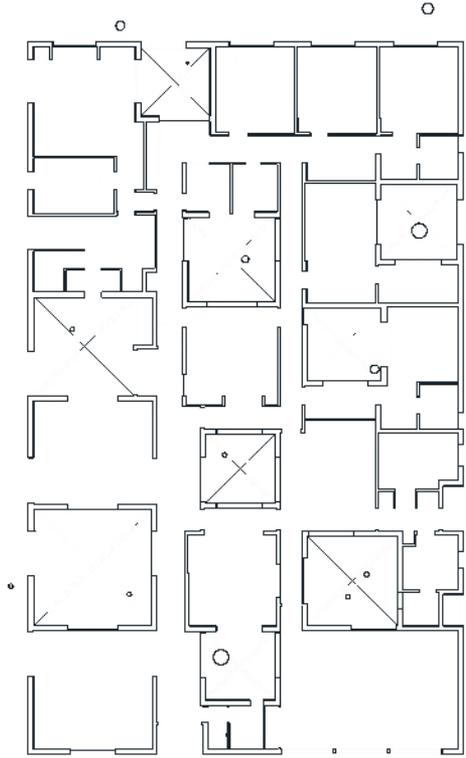


Figura 1: Casa Parr. Planta habitaciones.



Figura 2: Casa Parr. Planta mobiliario.

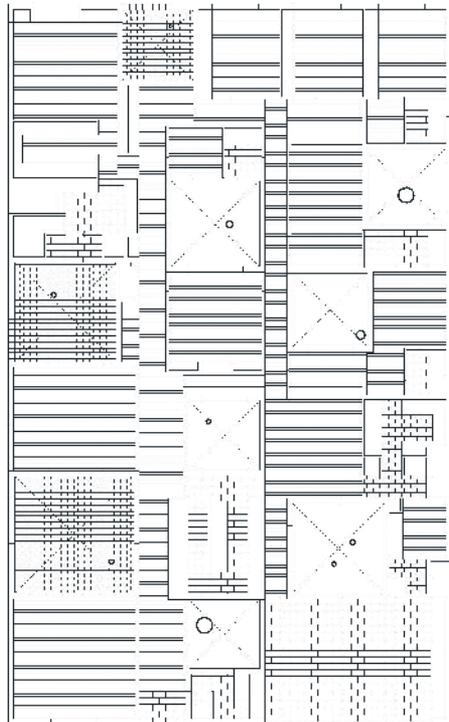


Figura 3: Casa Parr. Planta pavimentos.

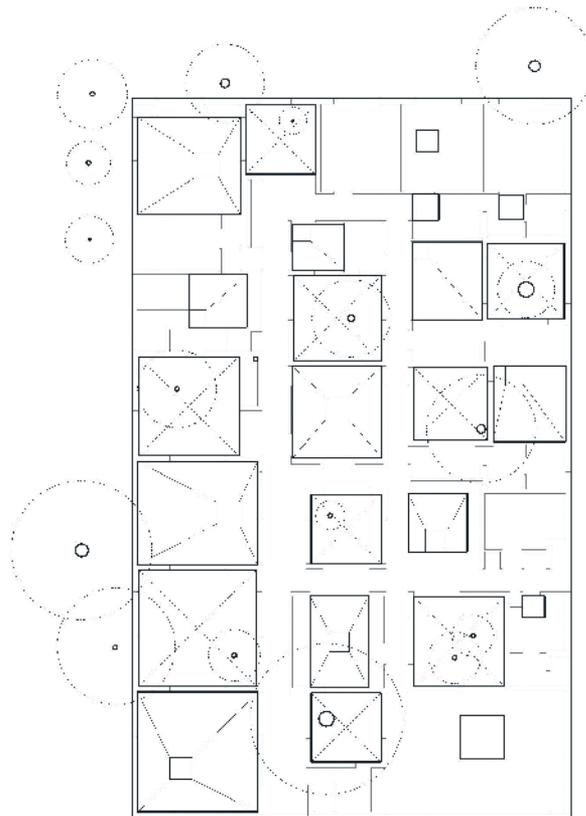


Figura 4: Casa Parr. Planta cielos.

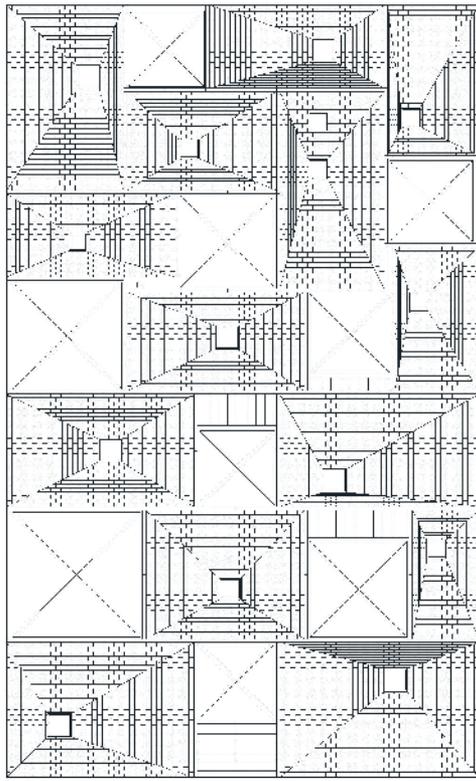


Figura 5: Casa Parr. Planta techumbre.

una sucesión espacial entre los elementos; para percibir la *clausura e interioridad*; y finalmente la capacidad de establecer criterios de *continuidad* como totalidad organizada.

Lo que aquí ocurre, entonces, no es más que una inversión conceptual de la evolución temporal de los estudios geométricos. Históricamente la secuencia de evolución de la geometría, en tanto disciplina de conjeturas aditivas, pasó del sistema de descripciones euclidianas a uno de inferencias proyectivas. Sobre estos dos sistemas más tarde se fundarían las teorías topológicas. Pero en el caso del desarrollo cognitivo infantil el estado más primitivo de entendimiento es precisamente el topológico, es decir, aquel basado en transformaciones en las que permanecen constantes solo algunas propiedades estructurales (como la delimitación o la clausura de los contornos).

Esta noción estructural, en su dimensión conceptual, no se refiere solo a un fenómeno físico concreto. Estructura se refiere más a un modelo mental que el niño (y más tarde cualquier adulto) construye para seguir una realidad concreta. Por lo tanto, en la experiencia arquitectónica que nos ocupa, las estructuras son modelos necesarios para un entendimiento de los sistemas profundos, y habitualmente ocultos, de la práctica espacial. Establecen un modelo cognitivo, a la vez sensible y racional, que opera como explicación de la realidad construida. Una cualidad unitaria y transversal del funcionamiento mental, condición *primitiva* según Lévi-Strauss⁴, que se sitúa en una plataforma proyectiva independiente de las circunstancias culturales. En tales términos, la emoción estética será el resultado de la unión entre el orden estructural y el orden de los eventos⁵.

Esta lectura del espacio arquitectónico, a la vez infantil y primitiva, supone una reducción dimensional de la complejidad tridimensional. Esto es lo que se conoce entre los historiadores de arte como un efecto de *acortamiento* (*foreshortening*); aquella ilusión óptica que hace que las figuras parezcan más pequeñas de lo que realmente son. Un efecto visual de contracción de figuras, o de compresión de la profundidad en el caso de la perspectiva, que traduce realidades tridimensionales a representaciones bidimensionales.

Según Summers⁶ cualquier representación de una forma sobre una superficie requiere de un cierto rango de *acortamiento* pero no simplemente por la necesaria compresión y abstracción de los volúmenes sino por nuestra propia capacidad de reconocer tales formas superficiales mediante una suerte de *completitud* de tales formas en el espacio. Esto es lo que establece como efecto de "restitución virtual" del volumen en una representación bidimensional. El acortamiento, tal como explica Summers, es una operación mental que instaura una oportunidad tanto para describir como para inventar aquello que se presume en la operación misma de la relación métrica⁷.

Y con dicha operación aparece la segunda vocación de este escrito, cual es la de reconocer que esta mirada primitiva y esquemática, en su sintética reducción a un espesor casi nulo, constituye en sí misma una manera de entender la forma espacial de la arquitectura.

En uno de los primeros y más influyentes manifiestos modernos para promover la comprensión espacial de la arquitectura, Moholy-Nagy sostiene que "la creación espacial se convierte en el nexo de entidades espaciales, no de materiales de construcción. El material de construcción es un auxiliar; solo hasta cierto punto puede ser utilizado como medio de lograr relaciones creadoras de espacio"⁸. Con ello evita referirse a técnicas o materiales de construcción y desvía la mirada a las estructuras primarias de la forma espacial; a aquellas relaciones dinámicas, abstractas y virtuales, que aparecen al desplazar los planos sólidos que componen la caja tradicional de las habitaciones. Unas relaciones invisibles, no percibidas a través de la vista sino que interpretadas activamente en un trazado mental de fuerzas. Unos vectores que, en su precisa magnitud, posición y dirección, carecen totalmente de espesor físico y tienen la capacidad de densificarse sobre un campo, al menos hipotéticamente, continuo e ilimitado.

En una suerte de confirmación retrospectiva de lo anticipado a principios del siglo xx, Zevi abre su célebre compendio sobre el espacio de la arquitectura moderna citando a Einstein: "hasta aquí, nuestro concepto del espacio se asocia a una caja. No obstante, observa que las características formativas del espacio-caja son independientes del grosor de dicha caja. Por consiguiente, ¿no sería posible reducir a cero este grosor, sin que se tuviera por resultado la pérdida del espacio?"⁹. Este criterio de inmaterialidad insiste en la forma estructural del espacio como fenómeno físico, donde el sistema de relaciones vectoriales es anterior a la configuración material. Definición del espacio arquitectónico asumida en su magnitud esquemática y tenue, en su total transparencia.

Alberti, en lo que fuera el primer tratado moderno sobre teoría y práctica de la arquitectura, sostenía que toda construcción está compuesta de

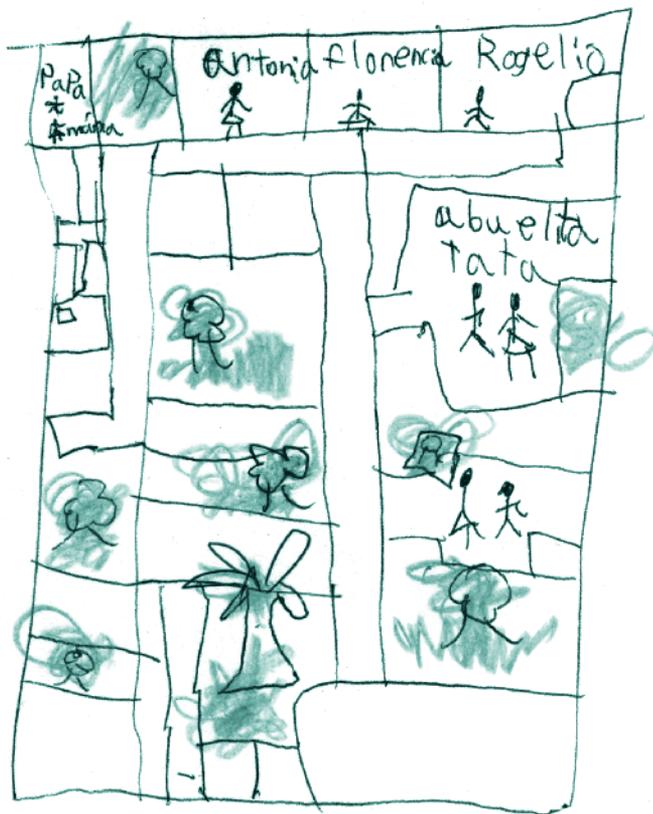


Figura 6: Dibujo de uno de los cinco niños que viven en Parr.

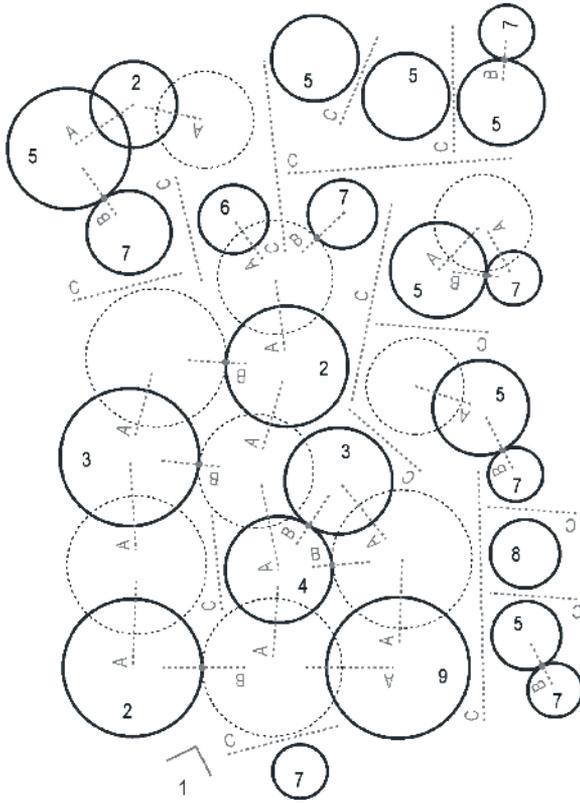


Figura 7: Casa Parr. Diagrama de relaciones programáticas.



Figura 8: Casa Parr. Diagrama de aperturas sobre cerramientos.

lineamientos y estructura. En el *Libro Primero* establece los principios básicos de los sistemas formales, desde la localidad hasta las aperturas en los cerramientos, una formulación autónoma y anterior a las consideraciones constructivas. Según Alberti, “es posible proyectar la totalidad de las formas en la mente sin ninguna recurrencia al material, a través de la designación y determinación de una orientación fija y ajustada a varias líneas y ángulos”¹⁰. Luego agrega que los lineamientos de un edificio pueden ser perfeccionados en el intelecto e imaginación aprendidos. O sea, en un proceso de estructuración interno.

Un dibujo que servía de introducción a Parr¹¹ proponía traducir la organización programática a un espacio isomórfico y solamente estructurado en base a relaciones de tamaño, posición y articulación. El ejercicio sería útil en tanto descripción de las unidades funcionales en su magnitud espacial y en tanto explicación de los niveles de proximidad e interrelación entre una unidad y otra. Para dichos niveles de relación definimos tres categorías: separación, contigüidad e integración. Las unidades representaban magnitudes y jerarquías a través del tamaño. Entre unidades se describían agrupaciones, secuencias y conjuntos, un sistema que ciertamente hereda la lógica de los diagramas de Venn. Luego la forma descrita no sería la silueta o proporción de los recintos sino la forma simultánea, la estructura sincrónica, que se originaba de los momentos de articulación entre unas unidades espaciales transparentes e inmateriales.

En una franca adopción de los principios de simplicidad propuestos por la psicología de la Gestalt, Arnheim define este esqueleto estructural de la forma como “un armazón de ejes internos y correspondencias características”¹². Es decir, como un orden que ocurre dentro de los márgenes o contornos de las formas visuales, una serie

articulada de líneas virtuales de proyección, cuya coherencia y unidad tienen la capacidad de instituir el carácter distintivo y propio de la relación formal. Para la reproducción y comprensión de dicho carácter formal Arnheim propone además la necesidad de emplear *conceptos representacionales*. Unos conceptos que facilitan la traducción, por cierto reversible, entre imágenes mentales e imágenes representadas. Tal como explica Evans, “la imaginación no está cautiva en la mente sino que es potencialmente activa en todas las áreas de transición entre personas, objetos o imágenes”. Opera, en palabras de Evans, en las mismas zonas como proyección y como sus metáforas¹³.

Al parecer, en este modo inmaterial de representación confluyen simétricamente las líneas de relaciones mentales, intelectuales y de entendimiento, con las líneas que dibujan las relaciones profundas de las formas espaciales. Ninguna de las cuales podría ser descrita con un determinado espesor, con un grosor o densidad material, puesto que su fidelidad radica necesariamente en su simplicidad, selectividad y síntesis. Creo que en definitiva esta delicada coincidencia no es casual. Su función, hoy más necesaria que nunca, no es otra que la de servir de puente: un condensado recurso lo suficientemente genérico para adelgazar la distancia entre idea y forma, entre pensamiento y construcción.

Tal vez esta manera primitiva de aproximarse a la forma espacial, de representar sus relaciones internas mediante estructuras esquemáticas, sea un efectivo método para recuperar una cierta racionalidad significativa. Su perspectiva formativa es ciertamente independiente de la escala de la obra, de su programa, de su ubicación o de su técnica. Es más bien una manera problemática, lógica y proposicional para estructurar la realidad interna (y única) del proyecto arquitectónico.

MAURICIO PEZO Socio del estudio Pezo von Ellrichshausen Arquitectos. Es arquitecto de la Universidad del Bio-Bio y Magister en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bio-Bio y de la Universidad de Talca. Ha sido profesor invitado en AAP Cornell University en Nueva York y curador de la muestra chilena en la 11th International Architecture Exhibition de La Biennale di Venezia. Ha sido galardonado con el Premio Joven Arquitecto otorgado por el Colegio de Arquitectos (Santiago, 2006) y el Premio Mejor Obra en la V Bienal Iberoamericana (Montevideo, 2006).

MAURICIO PEZO Is a partner at Pezo von Ellrichshausen Architects. He is an Architect graduated at Universidad del Bio-Bio and Master of Architecture at Universidad Católica de Chile. He is a professor at the School of Architecture at Universidad del Bio-Bio and Universidad de Talca. He has been a guest lecturer at AAP Cornell University in New York and curator of the Chilean Exhibition at the 11th International Architecture Exhibition of the Biennale di Venezia. He has been awarded the Premio Joven Arquitecto by the Architects Association in Chile (Santiago, 2006) and the Premio Mejor Obra during the 5th Ibero American Biennial (Montevideo, 2006).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin*, John Wiley, New York, 2005.
2. Pezo von Ellrichshausen, *Casa Parr*, Chiguayante, 2008.
3. Piaget, Jean, *The Child's Conception of Space*, Routledge, New York, 1948.
4. Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, The Chicago University Press, Chicago, 1966 (1962).
5. Idem, p. 25.
6. Summers, David, *Real Spaces*, Phaidon, New York, 2003.
7. Idem, p. 451.
8. Moholy-Nagy, Laszlo, *La nueva visión*, Infinito, Buenos Aires, 1997 (1929), p. 103.
9. Zevi, Bruno, *Espacios de la arquitectura moderna*, Poseidón, Barcelona, 1980 (1973). Cita de Albert Einstein, *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie*, 1952.
10. Alberti, Leon Battista, *On the Art of Building in Ten Books*, The MIT Press, Cambridge (Mass), 1988, p. 7.
11. El dibujo corresponde a la edición monográfica *Pezo von Ellrichshausen*, Serie Obras, Ediciones ARQ, Santiago, 2007.
12. Arnheim, Rudolf, *La forma visual de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 113.
13. Evans, Robin, *The Projective Cast*, The MIT Press, Cambridge (Mass), 1995, p. 363.

| Ramón Castillo

Director/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela Artes Visuales
Santiago/Chile

LA METAMORFOSIS DE LO MUSEAL: MUROS, MIRADAS Y PARADOJAS

[THE METAMORPHOSIS OF MUSEUMS: WALLS, VIEWS, AND PARADOXES]



resumen_ Durante las últimas décadas, los museos de arte y las exposiciones han sufrido importantes transformaciones o metamorfosis en cuanto a su discurso y praxis expositiva, tanto a nivel de la institución como de los artistas y espectadores. Entre el año 2004 y 2009 se inició el ciclo expositivo “Ejercicios de Colección” en la Colección Permanente del MNBA, cuyo curador, Ramón Castillo, desarrolló a partir del contrapunto museográfico que se estableció entre obras del museo y obras de artistas invitados. En síntesis, una dinámica museológica que se convirtió en un modelo metodológico para la revisión del valor de las obras, reconversión del espacio expositivo en un laboratorio retórico-visual, y ampliación de la producción y recepción estética en un espacio institucional.

palabras clave_ muros | miradas | paradojas

abstract_ In recent decades, Art museums and exhibitions have undergone major transformations –or metamorphosis– regarding their discourse and exhibitory practices for institutions, artists, and spectators. Between 2004 and 2009, the exhibition Ejercicios de Colección became part of the Permanent Collection of the National Museum of Buenos Aires (MNBA). Ramón Castillo, the curator, developed the exhibition as a museographical counterpoint between works of art belonging to the museum and those of guest artists. In summary, museological work became a methodology for the revision of the value of works of art, the conversion of the exhibitory space into a rhetorical-visual laboratory, and the expansion of esthetic production and reception within an institutional space.

keywords_ walls | views | paradoxes

RAMÓN CASTILLO Profesor de artes visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Temuco. Posteriormente en Santiago, en 1991, obtiene el título de Licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica. Desde 1994 hasta agosto del año 2010 trabajó como asistente de dirección y curador de arte contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue becado por el Gobierno de Chile para realizar estudios de Doctorado en Historia del Arte en Barcelona, España (2000-2003) obteniendo el D.E.A. (Diploma de Estudios Avanzados) y se encuentra culminando su tesis doctoral en Teoría e Historia del Arte. Entre numerosos textos y curadurías que ha realizado sobre arte chileno, se destaca su trabajo como curador en el año 2004 de la exposición *Contrapunto en el paisaje chileno: Valenzuela Llanos/Zamudio; Naturalia: 6 grabadores chilenos contemporáneos*.

Museógrafo y guionista de la exposición “Marta Colvin, Desde el taller” en Fundación Telefónica 2007. Ganador de Fondart para pasantía en la Universidad de Barcelona (España) desde septiembre a noviembre del 2007. Fue director del Magister en Museografía de la Universidad Nacional Andrés Bello desde el año 2004 al 2008. Profesor de la Universidad Adolfo Ibáñez en el programa de magister en Humanidades, en el curso: Curaduría de Arte de Contemporáneo. Ha sido profesor de tutoría de tesis en Escuela de Artes de la Universidad Andrés Bello, en la Escuela de Artes de la UNIACC y profesor de Curaduría y guión expositivo en el Magister en Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez. Durante el año 2009 fue curador de la exposición “Alfredo Valenzuela Puelma: un genio sin contexto” en la Corporación Cultural de las Condes. El mismo año fue co-curador, junto a Paulina Varas, del envío de artistas conceptuales chilenos a Stuttgart (Alemania), “Progresive Images”. El año 2010 fue coordinador y museógrafo de la exposición de video-ensayo internacional de Anna María Guasch “La memoria del otro” y curador de la exposición “Ejercicios de Colección. Concepción: identidad y territorio” en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Actualmente se desempeña como director de la Escuela de Artes de la Universidad Diego Portales.

RAMÓN CASTILLO is a Visual Arts professor from Pontificia Universidad Católica de Chile in Temuco. In 1991, he obtained a Bachelor's Degree in Aesthetics at Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago). He worked as an Assistant in the Department of Curation at the Museum of Contemporary Art of the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, Argentina, between 1994 and August of 2010. He was awarded a scholarship by the Chilean government to pursue a Doctorate in History of Art in Barcelona, Spain (2000-2003), where he obtained an Advanced Studies Diploma. He is now working on his Doctoral thesis in Theory and History of Art. Among his numerous writings and curatorships on Chilean Art, we find the exhibition *Contrapunto en el paisaje chileno: Valenzuela Llanos/Zamudio; Naturalia: 6 grabadores chilenos contemporáneos*, in 2004.

He was the museographer and writer of the exhibition “Marta Colvin, desde el taller” at Fundación Telefónica in 2007. He obtained a Fondart scholarship for an internship at Universidad de Barcelona, Spain, from September to November of 2007. He was Director of the Master's Program of Museography at Universidad Nacional Andrés Bello between 2004 and 2008. He was also a professor for the Master's Program in Humanities at Universidad Adolfo Ibáñez, where he taught the course Curation of Contemporary Art. He has been a thesis advisor at the Schools of Art of Universidad Andrés Bello and UNIACC, and has taught the course Curation and Informative Texts at the Master's Program in Humanities at Universidad Adolfo Ibáñez. During 2009 he was curator for the exhibition Alfredo Valenzuela Puelma: Un genio sin contexto that took place at Corporación Cultural de las Condes. That same year he worked with Paulina Varas to select Chilean Conceptual Artists that would be sent to Stuttgart, Germany, as part of the international video-essay exhibition of Anna María Guasch *La memoria del otro*. He was also curator of the exhibition *Ejercicios de Colección. Concepción: identidad y territorio* for the Gallery of Universidad de Concepción. He is currently the Director of the School of Arts at Universidad Diego Portales.



André Malraux, Circa 1945, preparando la edición de *El museo imaginario*.

Tras asumir que toda obra expuesta al interior de un museo es un objeto al que se le ha quitado el contexto y la vida, se abre la posibilidad de convertir a la propia entidad en un objeto para intervenir, alterar, cuestionar, poetizar y transformar, y cuyo contexto formal y conceptual está en permanente oscilación e inestabilidad semántica. Esto, que podría leerse como un defecto, se ha demostrado que es una virtud, pues señala precisamente el sentido de la institución y de su relación paradójica con el mundo del arte.

Durante el siglo xx se iniciaron los ataques contra la definición y naturaleza de la obra de arte y de sus instituciones pero desde la distancia, desde el margen. Desde los Salones de los Rechazados, hasta los Salones Independientes y luego, las vanguardias históricas, los dadaístas y el emblemático Marcel Duchamp. Las neovanguardias, por su parte, con Joseph Beuys, Joseph Kosuth y Marcel Broodthaers, por nombrar algunos, desde fuera de las instituciones comenzaron a criticar su formalismo y distancia respecto de la realidad a la que finalmente aludía el arte. Digamos que los muros institucionales, hasta fines de los años 60, resultaban aún infranqueables y difíciles de asociar a dinámicas rupturistas. Disciplinas como la historia del arte y la museología se vieron invadidas y problematizadas desde la praxis artística, al punto que debieron reconocer la necesidad de un cambio profundo de sus concepciones de obra de arte, artista y público.

La museología, tal y como la practican los artistas, constituye un intento de investigar sistemáticamente las condiciones históricas que determinan la producción y percepción del arte, sus modos de fabricación y distribución y sus principios de instalación y presentación. Este proyecto pasó a ocupar un lugar central en los intereses y la obra de los productores artísticos a partir de 1966, primero de forma latente y más tarde, a partir de 1968, como un tema manifiestamente crucial.¹

En tal sentido, durante años, los muros del museo resultaron distantes e infranqueables. En cambio, a

día de hoy, se ha visto como se les ha convertido en *objeto* o en *site specific* y *time specific* de las propuestas de artistas contemporáneos. El museo así visto es continente y contenido a la vez, una entidad que contiene en sí a todas las otras; tal y como si se tratara de Saturno devorando a sus hijos, engulle todo lo que está a su alcance, ante su mirada. Al decir de Michel Foucault, el museo es una entidad omniabarcante *heterotópica* y *heterocrónica*, donde acontecen en forma simultánea varios lugares y tiempos: las exposiciones, los autores, los públicos, se suceden vertiginosamente. Para la visión moderna, un museo era a la vez cárcel, clínica y cementerio de las cosas que van a morir en su interior. En cambio, el giro de lo museal acontecido a partir de los años 80 inauguró nuevos modos y prácticas del pensamiento creativo.

Un escenario paradójico y móvil es el de las cerca de 300 reproducciones de obras de arte que André Malraux hacia 1940 convirtió en el *leit motiv* de su publicación *El museo imaginario* o *Museo sin muros*, aludiendo explícitamente a la necesidad de superar la fisicidad y contexto de las imágenes repartidas en instituciones, parques, iglesias, galerías, templos y hogares por todo el mundo. A la vez, su propuesta consideró la superación de los muros culturales, estéticos y éticos a la hora de apreciar obras provenientes de diversas culturas, significados, usos, formatos y técnicas. Esta descontextualización del objeto religioso, ritual, artesanal o artístico, al ser emplazado en un museo, experimenta una recontextualización o metamorfosis de su sentido, uso y significado.

La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época; pero no a otras obras de espíritu diferente (...). El museo separa la obra del mundo profano y la acerca a las obras opuestas y rivales. Es una confrontación de metamorfosis.²

Fue bajo esta premisa que el intelectual francés concibió la idea de un museo más allá de sí, pues tuvo la convicción de que nuestra mente es capaz de alojar tal cantidad de imágenes y vivencias que

no existe espacio físico alguno que pudiera contener las obras del arte universal: “nuestros conocimientos son más amplios que nuestros museos”³. Por otra parte, la idea de un museo infinito y progresivo⁴ resultaba imposible desde el punto de vista arquitectónico. Este museo sin muros, logrado a partir de la reproducción fotográfica de las obras, constituye la primera revolución museológica de la transformación que van a experimentar las instituciones desde los gabinetes de curiosidades del siglo xvii hasta el museo moderno de la Revolución Francesa. Las obras, de este modo, se comenzaron a experimentar a partir de su *reproducibilidad* y, por lo tanto, fue la concreción de la idea de Walter Benjamin donde el *valor de culto* de la obra, en tanto que original, es superado por el *valor expositivo* al que son sometidas las obras cuando son reproducidas fotográficamente, es la *pérdida del aura*⁵. Asumiendo como punto de partida que todo es susceptible de ser expuesto, la institución museal ha sido convertida en la *materia* a desplegar, manipular y criticar por parte de los artistas, curadores y espectadores. Una actitud crítica que dejó a la institución en el epicentro de las operaciones de deconstrucción, apropiación y dislocación.

UN PROGRAMA CURATORIAL _ A partir del año 2004 se inició el ciclo de intervenciones a la Colección Permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, denominado “Ejercicios de Colección”. Dicho nombre obedece en primer lugar al título de un libro de Raymond Quenau, *Ejercicios de estilo*, editado por Gallimard en 1947, que consiste en 99 variaciones narrativas y literarias sobre una anécdota trivial. El despliegue de esta multiplicidad de formas de construcción de relatos termina demostrando la puesta en abismo a la que se ve enfrentada la interpretación de la realidad. Por lo tanto, estas variaciones también demuestran el fin del estilo, entendido como un canon que conduce de tal o cual manera la sensibilidad de los escritores y los lecto-espectadores (tanto para el mundo literario como para el museológico).

El primer efecto de esta actitud de revisión y autocrítica institucional fue la reinstalación de



Correspondencia: Lira/Dittborn, 2007. Fotografía de: Marcela Contreras.



Cuadrilátero: Errázuriz/Mori, 2006. Fotografía de: Marcela Contreras.

la Colección Permanente del MNBA a partir de lógicas narrativas transversales y extradisciplinarias, que *revivieran y reanimaran* a las obras patrimoniales de su aparente letargo patrimonial. Esta actitud de renovación museológica y museográfica implicó una serie de efectos concatenados que significaron reorientar las acciones de los distintos departamentos del MNBA en función de un mismo objetivo: la puesta en valor y el reclamo de actualidad de la colección de arte chileno. De este modo, restauradores, educadores, investigadores, museógrafos, curadores y artistas comenzaron a trabajar desde una nueva perspectiva. Esto significó asumir la metamorfosis como un proceso que operaba desde el interior del espacio y a través del régimen de lo visual y textual.

Se inició el ciclo con “Contrapunto en el paisaje chileno”, donde se opuso al pintor Alberto Valenzuela Llanos con el fotógrafo Enrique Zamudio. Hacia fines del año 2004 se realizó “Panorama de Santiago”, a través del curador invitado Alberto Madrid. Durante los años 2005 y 2006 se presentó la exposición “Correspondencia”, donde una pintura de fines del siglo XIX de Pedro Lira, titulada *La carta de amor*, fue instalada junto a la pintura aerpostal *Queñas* (2002-2003) de Eugenio Dittborn. Para la exposición del año 2007, titulada “Cuadrilátero”, se opusieron dos obras en las que el factor común fue la temática del box: Camilo Mori, con *El boxeador* de 1928, y una serie de fotografías realizadas por Paz Errázuriz donde retrató a boxeadores al interior de la Federación Chilena de Boxeo. Esta fricción entre imágenes de distintas épocas, técnicas y formatos, pero articuladas por la proximidad que se provoca entre ellas, ha permitido reactivar la vigencia del discurso de las obras y los artistas. A partir de una operación expositiva muy acotada se ha logrado materializar un programa, en cierto modo viral, en tanto contaminación visual y discursiva, al interior de la colección permanente: inicialmente la rotonda sur oriente del segundo piso.

Durante 2008, el curador invitado Patricio Muñoz realizó “Impertinencias barrocas”, con la cual el teórico estableció nexos entre obras del período colonial y las obras de la serie de fotografías dedicadas al apocalipsis del artista Norton Maza. En esta intervención el visitante se vio obligado a relacionar formal y temáticamente obras que

claramente obedecían a operaciones materiales muy distintas. Sin embargo, la construcción recargada y el dorado del marco que contenían las imágenes de Maza establecían un efecto de recarga visual, que incluso se mimetizaban con el entorno cuzqueño y limeño del siglo XVII. El mismo año, Angélica Pérez llevó a cabo su propuesta curatorial denominada “Alimentos en reposo” y para ello invitó a la artista Josefina Guillisasti a intervenir dos espacios de la Colección Permanente con obras que problematizaban la situación de la naturaleza muerta. La escena de caza de Demerio Reveco es tensada por una gran cantidad de cuadros que simulan distintos tipos de aves de un gabinete de coleccionista imaginario. En este caso, las pinturas muestran aves como si se tratara de figuras de cristal suspendidas en repisas.

De esta forma, los “Ejercicios de Colección” se han convertido en una alegoría explícita de la transformación semántica señalada por Malraux. Esta *praxis* curatorial ha permitido el despliegue de una teoría fenomenológica de la interpretación surgida desde la empiria y ha sido una herramienta pedagógica y crítica que se ha proyectado al interior del programa educativo desarrollado por el Área Educativa del MNBA. Las relaciones entre obras pertenecientes al Museo y los artistas contemporáneos ha convertido al espacio en un laboratorio lúdico, poético y a la vez crítico, permeable a las miradas interrogadoras de los visitantes. De esta manera el MNBA, a través de una escala museográfica mínima, ha sufrido una transformación museológica sustancial. Basta la dislocación mínima del lugar habitual de las obras, la contigüidad y la señalización cromática del lugar como para provocar un efecto en cadena de un espesor semántico del que sólo se sabe el punto de partida: la dinámica experiencia-imagen-contexto permite el rol activo y autorreflexivo y autoobservante de la institución, situación que la historiadora Anna María Guasch y el sociólogo Joseba Zulaika reconocen:

El museo no sólo es un contenedor neutro donde almacenar y presentar una colección de obras de arte sino que deviene un lugar donde se repiensa la propia institución en su relación con el público, hasta el punto que es la exposición la que se convierte en la práctica discursiva con más poder legitimador dentro del sistema del arte.⁶

A través del repaso de algunas intervenciones realizadas por artistas y curadores entre el año 2004 y el presente, se ha generado un programa curatorial que ha ampliado las formas de exposición de la institución misma, y por otro lado ha convertido a la Colección Permanente en un territorio creativo, apto para la experimentación museológica y museográfica, cuyo centro es la investigación visual y textual aplicada. Los efectos han sido múltiples, desde la modificación de las formas de educación y mediación hasta la generación de programas de adquisición de obras que dieran sentido a la dinámica expositiva y que se convirtieran en una forma de explicitar las ausencias y presencias. Una experiencia que se ha replicado y deslocalizado recientemente en otro espacio expositivo, en la Pinacoteca de Concepción, a través de otro *Ejercicio de Colección* titulado: *Identidad y territorio*. Es decir, el marco, los límites o los muros del museo se han convertido nuevamente en un territorio expandido en el que los propios artistas se apropian de la institución, superando cualquier ficción a través de una *praxis* y discurso cada vez más desprejuiciado, superando así la dicotomía moderna arte-institución, aproximando al museo hacia el taller y distanciándolo de los sistemas de control social asociados al mausoleo, la clínica y la cárcel. Una dinámica museológica o un *acelerador de partículas* en clave posmoderna: que conquista el tiempo y supera los formalismos espaciales canónicos y la deontología tradicional, para exponer *in situ* obras, tiempos, espacios y públicos específicos, abriendo perspectivas de riesgo hermenéutico, educativo y creativo hacia renovadas experiencias estéticas, sociales, políticas y poéticas. La metamorfosis del valor y el sentido acontece en *tiempo real*, cuando las obras son descontextualizadas y resignificadas ante el espectador-lector, en el hojear del catálogo y la puesta en escena museográfica del archivo *in progress* del museo actual.



Alimentos en reposo: Josefina Guillisasti/Demetrio. Reveco, 2008. Fotografía de: Marcela Contreras.



Voluspa Jarpa/Valenzuela Puelma. Marzo, 2009.



Francisca Aninat/J. F. González. Diciembre, 2009.

► COMENTARIOS DEL AUTOR Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Buchloh, Benjamin: *Formalismo e historicidad*, Akal, Madrid, 2004, p. 35.
2. Malraux, André: *Las voces del silencio*, Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 12.
3. *Idem*, p. 13.
4. Tal vez el intento más utópico al respecto sea lo que a fines de los años 30 Le Corbusier planificó como *museo progresivo*, utilizando como planta la idea de una espiral que va ampliándose conforme se adquieren obras.
5. Para mayores referencias sobre esta *pérdida del aura* por efecto de la reproducción fotomecánica hay que revisar el clásico moderno *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, publicado en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
6. Guasch, Anna Maria y Zulaika, Joseba: *Aprendiendo del Guggenheim*, Akal, Madrid, 2007, p. 9.

| Emilia García-Huidobro

Investigadora/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Diseño
Santiago/Chile

| Camila Undurraga

Investigadora/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Diseño
Santiago/Chile

EL AFICHE EN CHILE ENTRE LOS AÑOS 1965 Y 1973 Visualización de un proyecto cultural

[POSTER ART IN CHILE BETWEEN 1965 AND 1973 VISUALIZATION OF A CULTURAL PROJECT]



resumen_ Este artículo resume parte de la investigación “El afiche en Chile entre los años 1965 y 1973: visualización de un proyecto cultural”, financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, que tuvo como objetivo explorar el desarrollo alcanzado por el afiche en Chile durante estos años.

A partir de los resultados de este estudio es posible sostener que el afiche de este periodo se caracterizó por su capacidad para desarrollar una estética ecléctica en sintonía con los cambios que enfrentó la sociedad chilena. Esto se expresó en una propuesta tanto de formatos como de lenguajes que recogió sus referentes de un amplio repertorio visual que combinó elementos de la cultura de masas, del mundo popular y del pop art estadounidense.

palabras clave_ afiche | diseño | estética | gráfica | comunicación

abstract_ This article summarizes part of the investigation: ‘Poster Art in Chile between 1965 and 1973: visualization of a Cultural Project’, funded by the National Fund for the Development of Culture and Arts. Its objective was to explore the development of Poster Art in Chile during those years.

From the results obtained in our research we can safely say that during the years studied Poster Art was characterized by the development of an eclectic esthetics in harmony with the changes faced by Chilean society. This was expressed through a proposal of formats as well as languages that took its referents from an ample visual repertoire that combined elements of mass culture, popular life, and American Pop Art.

keywords_ poster | design | esthetics | graphics | communication

A través de este artículo resumimos parte de la investigación “El afiche en Chile entre los años 1965 y 1973: visualización de un proyecto cultural”, la que fue desarrollada con el apoyo del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart, bajo la modalidad Investigación y Estudios para el Fomento de las Artes y la Cultura¹. Por su carácter exploratorio, este estudio buscó identificar las percepciones de los actores de la gráfica chilena del periodo, respecto del contexto social, cultural y político en que se desarrolló el afiche, así como también los principales referentes estéticos utilizados en sus propuestas visuales. En términos metodológicos, la investigación constó de tres etapas:

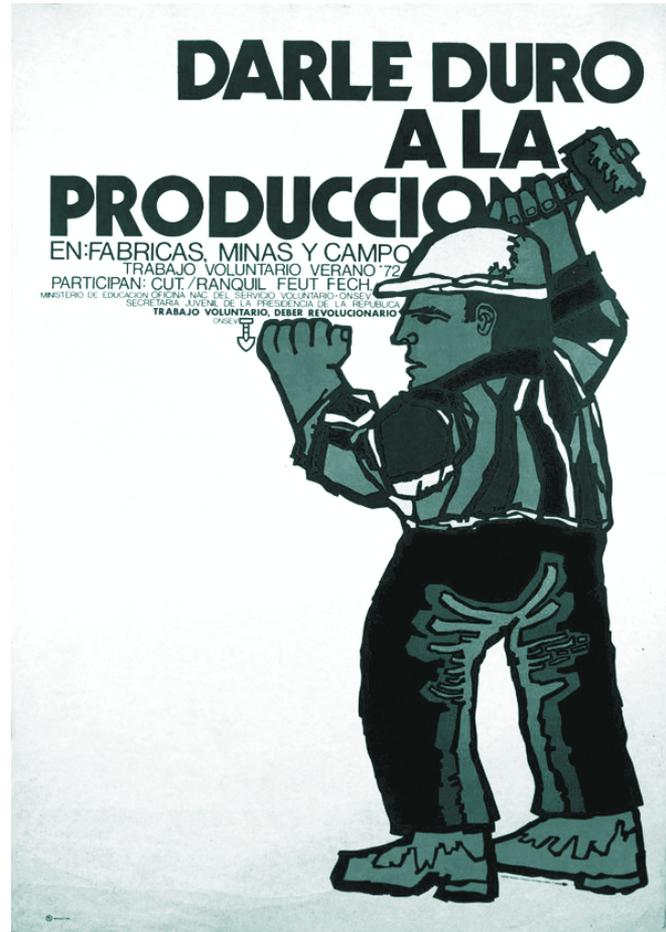
- Sistematización de la información disponible y revisión bibliográfica respecto de publicaciones que abordará el tema del afiche, tanto a nivel nacional como internacional, con el objetivo de definir los aspectos teóricos y conceptuales más pertinentes sobre el tema.
- Entrevistas a diseñadores, artistas gráficos y gestores culturales que tuvieron relación con el desarrollo cultural en el ámbito de la plástica durante este periodo, y de forma especial con el afiche.²
- Levantar un catastro y posterior catalogación de las tres principales colecciones de afiches identificadas para esta investigación.

ANTECEDENTES GENERALES: COMUNICACIÓN Y DISEÑO EN CHILE EN LOS AÑOS 60 Y 70_ El periodo comprendido entre los años 1965 y 1973 constituye la etapa de mayor desarrollo de afiche en cuanto a producción, distribución, variedad estilística e impacto público. Sin embargo, este desarrollo no respondió necesariamente a una acción coordinada desde el ámbito de la plástica sino que a un contexto social que articula proyectos de país que buscaban incorporar a amplios sectores de la sociedad en un proceso de profundas transformaciones. Estos proyectos de transformación van a tener en el afiche, junto a otras manifestaciones culturales, uno de sus principales agentes de difusión, adquiriendo un protagonismo central en el espacio público y una influencia creciente en el campo estético. A estos factores de orden estético-comunicacional debemos sumar además que durante los años 60 e inicio de los 70, el Estado se constituye como el principal motor del desarrollo del país, lo que hace que sus acciones de comunicación de masas adquieran un papel aun más relevante.

Como consecuencia de estos factores; la necesidad de involucrar a amplios sectores de la sociedad a un proceso de transformaciones y la creciente necesidad del Estado por comunicar un proyecto país, el diseño de afiches se orientará –al menos en el plano de las intenciones– a una estética que dé cuenta de una identidad nacional propia, en íntima relación con el mundo



Chili Non, Francia. Colección Fundación Salvador Allende.



Oficina Vicente Larrea, Dale duro a la producción, 1972. Fondo Larrea-Albornoz, FADEU PUC.

popular. No obstante en la práctica, su diseño se traduce en representaciones eclécticas e incluso contradictorias respecto a los imaginarios de este periodo. De ahí que el afiche se transforma en un fenómeno cultural transversal, que va a ser objeto de análisis y discusión desde diferentes ámbitos de reflexión.

CATASTRO Y CATALOGACIÓN DE AFICHES _ Para el trabajo de catalogación de los afiches se identificaron tres colecciones que abarcan el periodo a estudiar. En primer lugar, el Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno, de la Universidad Católica, que cuenta a su vez con las colecciones Fondo Afiches y Fondo Larrea-Albornoz. En segundo lugar se catalogó la colección de afiches de la Fundación Salvador Allende. Finalmente, en tercer lugar, la colección Waldo González-Mario Quiroz, que agrupa a los afiches desarrollados para la Polla Chilena de Beneficencia hasta 1973.

Como metodología de trabajo se diseñó una ficha de catalogación que agrupó a los afiches en cuatro ámbitos: político, social, cultural y publicitario. Junto a esta clasificación se consideraron las dimensiones y su actual estado de conservación.

Como resultado de este proceso se identificaron un total de 833 afiches. La colección de la Fundación Salvador Allende, con 429; el Fondo Larrea-Albornoz, con 324; la colección Waldo González-

Mario Quiroz, con 58; y finalmente, el Fondo de Afiches de la Universidad Católica, con 22.

Por otra parte es importante tener en cuenta que, si bien la mayor parte de los afiches identificados corresponden al periodo que abarca la investigación (1965-1973), hay casos en que se incluyeron piezas diseñadas con posterioridad, como es el caso de una parte importante de la colección de la Fundación Salvador Allende. Se optó por incorporar estos afiches por considerarse que fueron diseñados en su mayoría fuera de Chile, en el contexto de las campañas internacionales de solidaridad con el caso chileno, por lo que adquiere un gran valor patrimonial para la historia reciente de nuestro país.

LA PROPUESTA ESTÉTICA: ECLECTICISMO ENTRE LA VANGUARDIA Y EL MUNDO POPULAR _ De entre los principales resultados que entregó esta investigación es interesante destacar que la iconografía del afiche de estos años estuvo vinculada en buena parte a la idea de un Estado benefactor³, lo que se aprecia en los afiches orientados hacia lo político-social, como es el caso de la obra de Waldo González, quien visualmente apela a la construcción de una estética de identidad nacional, asociada a lo popular, pero donde también convergen códigos visuales asociados al muralismo mexicano y a la psicodélica cercana al pop art estadounidense. En esta misma exploración de un lenguaje propio se ubican los afiches desarrollados por los hermanos Antonio y Vicente

Larrea, a través de referentes del mundo popular y otros propios de la cultura de masas. En ambos casos, los arquetipos representados responden a los sujetos sociales que están llamados a protagonizar las transformaciones que experimentaba Chile en esos años. De ahí la representación reiterada de la mujer trabajadora, el estudiante, el obrero y la niñez, entre sus principales motivos.

Finalmente, es interesante destacar la propuesta visual desarrollada por quienes venían del mundo del arte y no de la gráfica propiamente tal. Este es el caso de los afiches diseñados por José Balmes y Guillermo Núñez. En el caso de Balmes, en su diseño se observa una mayor libertad y expresión en el dibujo, acompañado de tipografías de carácter gestual. Es importante destacar en este punto la similitud con los afiches desarrollados por los artistas de la Beaux Arts de París, durante la revolución estudiantil de Mayo del 68. Estos artistas, que también apelaban a un lenguaje gestual tanto en la tipografía como en la imagen, entendían el arte en íntima relación con la política. Es decir, como una forma más de acercar el arte al pueblo.

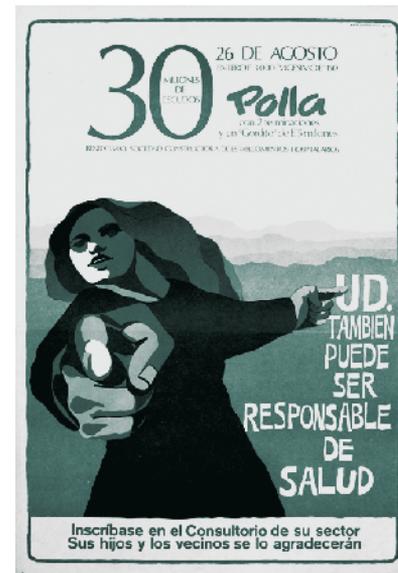
Estas propuestas desarrolladas fundamentalmente en periodo de la Unidad Popular, se caracterizaron por un lenguaje más cercano a las vanguardias estéticas que a las tendencias de la gráfica de la época. Esto dio como resultado una gran variedad de estilos entre los afiches, lo que, de forma consciente o no, habría aumentado su



Oficina Vicente Larrea, Chile se pone pantalones largos, 1972. Fondo Larrea-Albornoz, FADEU PUC.



Waldo González, Polla Chilena de Beneficencia, 1972. Colección UTEM.



Waldo González, Polla Chilena de Beneficencia, 1972. Colección UTEM.



Anónimo, La beauté est dans la rue, Francia, mayo del '68.

capacidad comunicativa al sintonizar con diferentes sensibilidades culturales presentes en la sociedad chilena de esos años.

El afiche de estos años, constituye hoy el reflejo y a la vez la interpretación, de una época de la historia de Chile y una forma de entender las manifestaciones culturales en íntima relación con lo político, lo que no va a tener continuidad después de 1973. Por otra parte, estos afiches van a reflejar el fino límite que existe entre el arte y el diseño, siendo un formato y una propuesta tanto para la comunicación a las masas como para la expresión de artistas que marcaron el desarrollo de la plástica chilena.



EMILIA GARCÍA-HUIDOBRO SOLAR _ Diseñadora industrial, Universidad Diego Portales. Entre sus investigaciones se cuenta el proyecto "Gracias por favor concedido. Animitas de Santiago", financiado por los fondos concursables de la Universidad Diego Portales. Participó en calidad de co-investigadora en el estudio "El afiche en Chile entre los años 1965 y 1973: visualización de un proyecto cultural", financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Actualmente cursa un master en Innovación en el Institut National Polytechnique de Lorraine, Nancy (Francia).

CAMILA UNDURRAGA PUELMA _ Diseñadora gráfica, titulada con distinción por la Universidad Diego Portales. Ha cursado talleres y seminarios de ilustración, tipografía y diseño editorial en Chile y México. Es profesora ayudante en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales en la asignatura Historia del diseño. Ha trabajado como diseñadora independiente en diferentes proyectos y en el estudio de diseño Porta4 Diseño Chile. Actualmente es co-investigadora en la investigación "El afiche en Chile entre los años 1965 y 1973: visualización de un proyecto cultural", financiada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

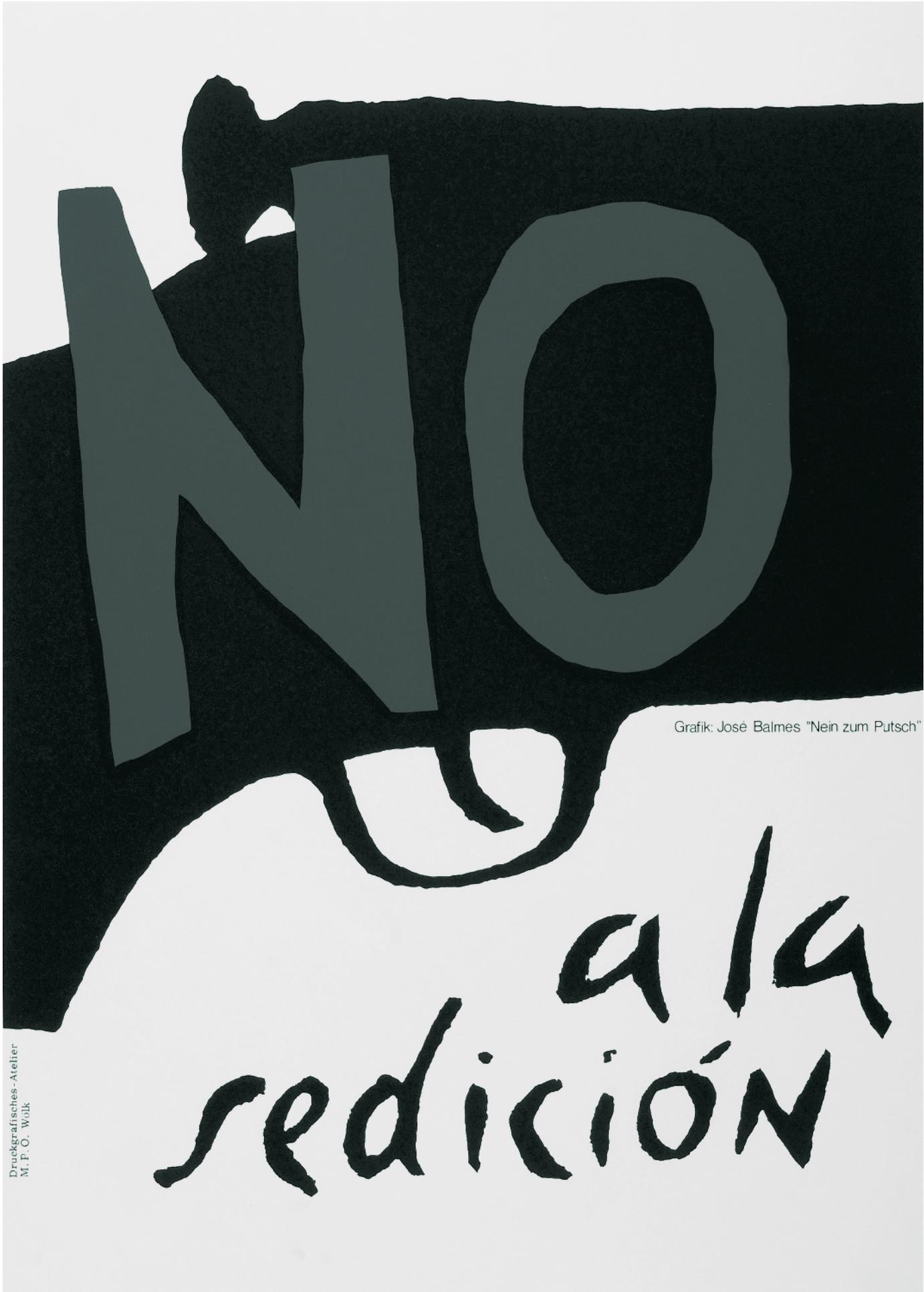
EMILIA GARCÍA-HUIDOBRO SOLAR is an Industrial Designer from Universidad Diego Portales. Some of her investigations include: *Thank you for the indulgence granted, little shrines in Santiago*, funded with grant funds of UDP. She was a co-researcher for the project: *Poster Art in Chile between 1965 and 1973: visualization of a Cultural Project*, funded by the national Council of Culture and the Arts. She is currently pursuing a Master's Degree in Innovation at the Institut National Polytechnique de Lorraine, in Nancy (France).

CAMILA UNDURRAGA PUELMA is a Graphic Designer, graduated with Honors at Universidad Diego Portales. She has attended workshops and seminars in illustration, typography, and editorial design in Chile and Mexico. She is an Assistant Professor for History of Design at the School of Design of UDP and has worked as a free-lance designer in individual projects as well as for the Design Studio Porta4 Diseño Chile. She is currently a co-researcher in the investigation: *Poster Art in Chile between 1965 and 1973: visualization of a Cultural Project*, funded by the national Council of Culture and the Arts.

COMENTARIOS DE LAS AUTORAS

1. Proyecto Fondart N° 1886-4. El equipo de investigación estuvo integrado por Enrique Vergara L., como responsable del proyecto, Emilia García-Huidobro S., Oscar Ríos C. y Camila Undurraga P., como co-investigadores. En el proceso de catalogación de los afiches, colaboraron como parte de su práctica profesional los alumnos de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales Camila Sassi G., Josefina Fabres A., Manuel Aravena L., Javiera Palazuelos P., Javiera Hernández R. y Fernanda Berckhoff R.
2. Los entrevistados fueron: Waldo González, diseñador y docente; Vicente Larrea, diseñador; Antonio Larrea, diseñador y fotógrafo; Luis Albornoz, diseñador e ilustrador; Mario Quiroz, diseñador y docente; Guillermo Núñez, artista visual; José Balmes, artista

3. Para Rodríguez-Plaza, las imágenes de los 60 y principios de los 70 estuvieron ligadas, entre otras cosas, al ideario de un Estado benefactor, al social-cristianismo, a un marxismo popularizado y las posibilidades de participación ciudadana. Ver P. Rodríguez-Plaza, "La visualidad urbana en el Chile de la Unidad Popular", en Castillo, E.: *Cartel chileno*, Ediciones B, Santiago, 2006, p. 10.



José Balmes, *No a la sedición*, 1972. Colección Fundación Salvador Allende.

| Óscar Concha

Artista visual/ Diseño Gráfico DUOC-UC
Santiago/Chile

EJERCICIOS PARALELOS Acercas de la obra del artista Óscar Concha L.

[PARALLEL EXERCISES: THE WORK OF ÓSCAR CONCHA L.]



Figura 1: Señalética. Escultura móvil que circuló por la Plaza de la Independencia. Concepción, octubre de 2008.



Figura 2: Marca. Intervención realizada en las fachadas de tiendas comerciales situadas en el paseo peatonal Alonso de Ercilla. Concepción, enero de 2009.

Sobre un trasfondo inestable, el arte contemporáneo penquista ha visto emerger renovadas condiciones de posibilidad en el trabajo de artistas que hacen del espacio público una activa plataforma de experimentación. En su mayoría efímeras, y rozando el linde de la invisibilidad, las obras de Óscar Concha aquí referidas persiguen conflictuar las economías de sentido que norman la vivencia cotidiana, atravesando ámbitos vinculados a la memoria colectiva, la estetización de la experiencia y la fragmentación social que opera en el diagrama urbano.

LO (IN)VISIBLE _ Hoy en día los hechos acontecen conforme al régimen de visibilidad que todo lo reconcilia, difuminando las contradicciones de nuestra experiencia bajo la aguda luz de omnipresentes pantallas televisivas y publicitarias. Así también, la condición *massmediática* ha penetrado de tal modo la ciudad que ya nos cuesta distinguirla como lugar de encuentro y sociabilidad efectiva:

La publicidad comercial y las consignas políticas que vemos en la televisión son las que reencontramos en las calles, y a la inversa: unas resuenan en las otras. A esta circularidad de lo comunicacional y lo urbano se

subordinan los testimonios de la historia, el sentido de lo público construido en experiencias de larga duración.¹

Inserto en ese tráfico invariable, la propuesta *Registro pasajero* captura un instante de pausa. Óscar Concha realiza el registro fotográfico de soportes propios de la publicidad urbana (kioskos, micros, paraderos, etc.) pero que en el momento de ser capturados se encuentran desprovistos de su función primaria. Lo que vemos son andamiajes de neón blanco que ahora iluminan la propia ausencia de imágenes y avisajes, un vacío lumínico momentáneo que invita a reflexionar en torno a la fugacidad de la experiencia que se nos impone.

Bajo un régimen dado a la hipervisibilidad de las cosas, *Registro pasajero* repara irónicamente en lo (in)visible, de golpe los anuncios de propaganda se nos muestran como dispositivos de una significación otra, interpelando el tránsito acostumbrado por la urbe.

MEMORIA EN TRÁNSITO _ Un ámbito relevante en la experiencia de ciudad y en los imaginarios compartidos que la atraviesan, resulta ser la memoria colectiva. Tocando dicha esfera de la

subjetividad, *WELCOME* interviene el umbral de edificaciones y viviendas poseedoras de una carga identitaria que aún resiste el desmantelamiento operado por la industria inmobiliaria. Por sobre la idea de conservación o reparación patrimonial, esta particular alfombra dispuesta en un lugar de tránsito público y de mediación entre el adentro y el afuera, instala una interrogante en torno al uso activo que hacemos del espacio urbano, lugar en el cual se superponen una serie de coordenadas simbólicas y modos de habitar o convivir.

Llevar la resistencia u obsolescencia de aquellos (nuestros) espacios a un plano de apropiación activa, de eso se trata. En tal sentido, un reciente trabajo, *Proyecto 20*, extiende la exploración iniciada por *WELCOME* en torno al estado de la memoria y a la indagación de lugares en los que ésta cobra presencia. En *Proyecto 20*, Óscar Concha registró el recubierto de baldosas que adornan el umbral de 20 edificaciones en la ciudad de Concepción, en su mayoría pertenecientes a casas particulares ubicadas en el casco antiguo de la ciudad. Dicho registro fue posteriormente reelaborado en una operación de montaje fotográfico que intervino los ventanales de una escuela de arquitectura de la región.

Ambas acciones, *WELCOME* y *Proyecto 20*, se proponen tensionar el estado de la memoria urbana, desplegando nuevas miradas sobre la ciudad y los lugares que dan cuenta de un imaginario compartido. Aquí, la ensoñación del recuerdo es depuesta en función de una memoria que quiere volverse activa, a través de renovadas apropiaciones y usos del espacio público.

ALTERAR EL LENGUAJE DE LA SEPARACIÓN _

El trazo característico del signo salvaje, es hacer intrusión, sin cartel ni anuncios, sin manual de instrucciones: su sola aparición perturba local y temporalmente la economía funcional de los signos y de los objetos del espacio urbano.²

SEÑALÉTICA dispone la fugaz interacción con una imprudente señalética urbana, la cual es movilizadora e instalada momentáneamente en las esquinas del cuadrante de la Plaza de la Independencia, en la ciudad de Concepción. Las direcciones que apunta han sido reconfiguradas: sus vectores identifican comunidades segregadas, cargadas de una conflictividad continuamente reproducida por la prensa local. Yuxtapuesta a las señaléticas de uso habitual, esta “otra” señalética nos hace ver algo más que el antagonismo básico entre centro y periferia.

Así entonces, este dispositivo pone en función un juego de signos que vuelve la mirada sobre el carácter fragmentado de la ciudad, en donde la relación efectiva ha sido depuesta por la conectividad de las autopistas y la privatización del espacio público. Y es que la ciudad de los anuncios, las imágenes y las luces –ese régimen estético de la circulación– se levanta sobre un campo tensionado de coerciones y relaciones de poder; es la ética del progreso del Gran Concepción, avanzando a la medida de su propia fragmentación social.

Siguiendo esta línea, *MARCA* se enlaza con un hecho de la contingencia que es preciso señalar. En enero de 2010, el diario *Crónica* de Concepción publicó en su portada un cuadro de grafismos utilizados por los delincuentes de la zona para marcar las casas que se disponen a desvalijar.

Días después, Óscar Concha serializaba una de aquellas señales para adherirla a la fachada de las grandes tiendas comerciales que se encuentran en el paseo peatonal. Esta señal en particular era poseedora del siguiente mensaje cifrado: “se puede robar”.

De este modo, el grafismo delictual reapropiado por Óscar Concha connota la latencia del riesgo, y es precisamente el riesgo la piedra angular del régimen político y económico que hoy nos toca³. La inseguridad ciudadana (económica, laboral, educacional, etc.) no es sino manifestaciones de un régimen globalizado de especulación en donde el mercado y su sobreestetizado devenir, “marcan” a su vez el comportamiento y las necesidades de la sociedad. “Se puede robar”, nos señala esa marca, y claro, esto lo ponemos en línea con una lógica crediticia que mantiene cautivos a miles de consumidores en la vorágine del riesgo económico contraído en la deuda. Resulta interesante volver la mirada sobre la ciudad e indagarla a través de una sostenida política de obra como la de Óscar Concha. En su trabajo es posible ver tramado un proceso que complejiza el estado de nuestra relación con la ciudad, nos sitúa reflexivamente en el presente y nos alerta acerca del curso de los acontecimientos. En otras palabras, su obra señala a la práctica artística como un dispositivo que sondea críticamente el carácter ideologizado de las fachadas, de todo tipo, que avistamos en nuestro tránsito habituado por la urbe.

—Texto: David Romero.

Magíster© en Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile.

REFERENCIAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pág. 256.
2. Patrice Loubier, citado por Paul Ardenne en *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Pág. 76.
3. Nada nuevo hay en este diagnóstico epocal, baste remitirnos a La sociedad del riesgo de Ulrich Beck.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Ardenne, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2006.

ÓSCAR CONCHA LAGOS Artista visual egresado de Diseño Gráfico DUOC-UC. Desde los años '90 ha desarrollado una sistemática producción en el campo de las artes visuales, tanto a nivel nacional como internacional. Actualmente forma parte del equipo editorial de la edición de artes visuales, *Animita* y es integrante del colectivo local *MESAS* y del proyecto de arte contemporáneo *Móvil*, proyectos colectivos en los cuales se potencia la colaboración y el establecimiento de redes para el arte contemporáneo local. Su producción individual está orientada a la investigación que involucra problemáticas urbanas y de identidad. Vive y trabaja en Concepción, Chile.

ÓSCAR CONCHA LAGOS is a visual artist graduated in Graphic Design at DUOC-UC. He has developed a systematic production in the field of Visual Arts since the 1990s, both nationally and internationally. He is currently part of the Visual Arts editorial team *Animita*, the local Collective *MESAS*, and *Móvil*; collective projects on Contemporary Art in which collaboration and local networks for Contemporary Art are established. His individual production has been aimed at research that involves urban and identity issues. He resides and works in Concepción, Chile.



Figura 3.



Figura 4.

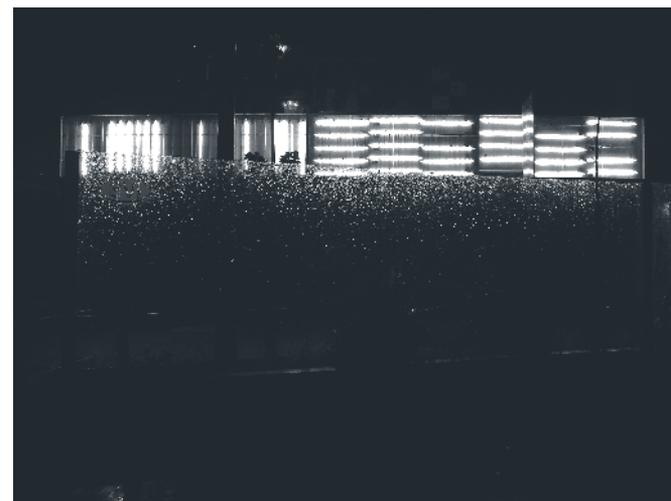


Figura 5.

Figuras 3-5: Registro pasajero. Registro fotográfico de avisos desprovistos de la publicidad de turno.

| José Rosas

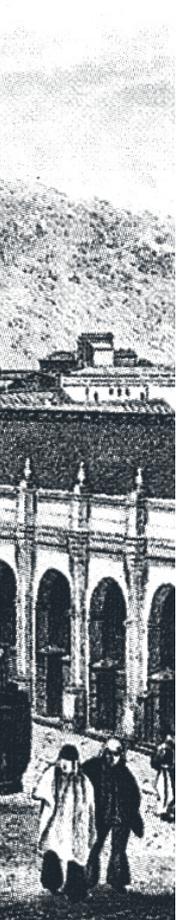
Decano/Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Santiago/Chile

| Elvira Pérez

Académica/ Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile

LA MANZANA DE LA CATEDRAL EN EL DESARROLLO DE LA CIUDAD DE SANTIAGO: dialéctica entre norma formal y episodio notable

[THE BLOCK OF SANTIAGO'S CATHEDRAL AND THE DEVELOPMENT OF THE CITY: A DIALECTIC BETWEEN FORMAL NORM AND NOTABLE EPISODE]



resumen_ La manzana de la Catedral, desde su condición inicial en 1541 a la fecha, evoluciona de una idea elemental a una realidad compleja evidenciando una superposición de fases de construcción que la convierten en un episodio notable de la ciudad. El tránsito desde un trazado para demarcar propiedades a partir de la repartición de tierras en cuatro solares (como primer establecimiento de fronteras) a un macizo edificado que se despliega como tejido compacto de edificaciones en una intrincada relación entre llenos y vacíos da cuenta del desarrollo de un patrón en el tiempo y de su capacidad de constituirse en paradigma. Las diferentes formas que adopta históricamente expresan una complejidad de relaciones formales y sucesivos procesos de transformación así como la aparición de nuevos elementos que la enriquecen y aceleran su desarrollo urbano, confirmandonos su condición de palimpsesto.

Para dar cuenta del proceso de configuración de este episodio notable a partir del solapamiento que se registra entre arquitectura, ciudad e historia a lo largo del tiempo, nos centraremos en las ocho manzanas que rodean la Plaza de Armas más las tres que están al poniente y observaremos la evolución del manzanero como concreción de un sistema de fronteras entre lo público y lo privado, y de los desplazamientos de estos límites en 1810, 1910 y 2010.

palabras clave_ manzana de la catedral | plaza de armas |
evolución manzanero central | límites y fronteras

abstract_ Since its construction in 1541, the block of the Cathedral of Santiago has evolved from a basic idea into a complex reality. This evolution has shown a superposition of stages which make it a notable episode in the city's history. What started as layouts for property demarcation through the division of land into four plots (as an initial form to establish limits) evolved to a solidly built-up area that extends like a densely woven fabric in an intricate interplay between constructed and open spaces. This shows the development of a pattern through time that has the potential to be regarded as a paradigm. The various uses that it was given throughout its history are evidence of complex formal relations and successive transformational processes, as well as the appearance of new elements that enriched it and accelerated its urban development. In this sense, it could be considered an architectural palimpsest.

We will report on the process of this notable episode by looking into the overlapping registered between Architecture, city, and history, concentrating on the eight blocks around the Main Square and the three blocks located west of it. We will also observe the evolution of closed blocks as the realization of a frontier system between what is public and private, as well as the movement of these limits in 1810, 1910, and 2010.

keywords_ block of the cathedral | main square |
evolution of closed blocks | limits and borders.

JOSÉ ROSAS VERA_ Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1976. Magister en Desarrollo Urbano de la misma casa de estudios, 1984 y doctor en Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona, 1986. Actualmente se desempeña como decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Universidad Católica. Entre 1983 y 1987 se desempeñó como coordinador de Extensión de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, UC. Ocupó el cargo de director de la Escuela de Arquitectura, FADEU (UC) entre los años 1997 y 2000, así como director de la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Central de Venezuela, entre 2000 y 2002. Desde 1977 se ha desempeñado como docente de pregrado y postgrado en la Escuela de Arquitectura e Instituto de Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, Universidad Central de Venezuela y Universidad Simón Bolívar. Además ha participado como profesor invitado en diversas universidades extranjeras. Ha colaborado extensamente en los Servicios Externos de la FADEU. Ha desarrollado y construido variados proyectos de arquitectura y ha participado con éxito en concursos de arquitectura y diseño urbano. Es autor de más de 50 artículos en diversas revistas nacionales e internacionales. Además ha publicado dos libros y ha participado como coautor en otros 8.

ELVIRA PÉREZ VILLALÓN_ Arquitecta, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. Diplomada en Estudios en Artes (mención Fotografía) por la Escuela de Arte de la Universidad Católica, 2004. *Master Architettura, Storia Progetto, Università degli Studi Roma Tre* 2009. Diplomada en Gestión, Documentación y Manejo del Patrimonio en Chile, Centro del Patrimonio, UC, 2009. Es candidata a doctora en Arquitectura y Estudios Urbanos UC. Asistente de la Dirección de la Escuela de Arquitectura entre 2003 y 2005 y coordinadora de Gestión Académica de la Facultad de Arquitectura de la UC entre 2005 y 2009. Ha ejercido como académica de la Escuela de Arquitectura de la UC desde 2007 en el área de Teoría de la Arquitectura. También ha participado como ayudante en diversos proyectos de investigación junto a profesores de la Escuela de Arquitectura. El año 2008 obtuvo la beca Presidente de la República para realizar estudios de postgrado en el extranjero. A partir del año 2010 está realizando el Doctorado de Arquitectura con el apoyo de la Beca Conicyt para realizar estudios de doctorado en Chile.

JOSÉ ROSAS VERA_ is an Architect graduated at Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) in 1976. He is a Master in Urban Development at the same institution (1984) and PhD in Architecture, at Escuela Técnica Superior de Arquitectura, in Barcelona (1986). Today, he is Dean at the Faculty of Architecture, Design, and Urban Studies at UC. Between 1983 and 1987 he worked as Coordinator at the Extension of the Faculty of Architecture and Fine Arts, UC. He was Director of the School of Architecture (FADEU, UC) between 1997 and 2000, and the School of Architecture Carlos Raúl Villanueva at the Faculty of Architecture and Urbanism in Universidad Central, Venezuela, between 2000 and 2002. Since 1977 he has been a professor for both undergraduate and postgraduate programs in the School of Architecture and the Institute of Urban Studies in UC, Universidad de Chile, Universidad Central de Venezuela, and Universidad Simón Bolívar. He has been a guest lecturer in many international institutions and has collaborated in FADEU External Services. He has developed and built several architectural projects and has successfully participated in Architecture and Urban Design competitions. He has written more than 50 articles in national and international press, has published two books, and co-authored another 8.

ELVIRA PÉREZ VILLALÓN_ is an Architect graduated at Pontificia Universidad Católica (UC) in 2003. She has a Diploma in Arts (Photography) at the School of Art at UC (2004). She is a Master in Architecture, Storia Progetto, at Università degli Studi, Rome (2009). She has a Diploma in Management, Documentation, and Chilean cultural heritage Management, at Centro del Patrimonio, UC (2009). She is a Doctoral Candidate in Architecture and Urban Studies (UC). She was a management assistant at the School of Architecture between 2003 and 2005 and Coordinator of Academic Management at the Faculty of Architecture at UC between 2005 and 2009. She has served as an academic at the School of Architecture at UC since 2007 in the area of Theory of Architecture. She has assisted in research projects at the School of Architecture and was awarded the Presidente de la República scholarship to pursue postgraduate studies abroad in 2008. Since 2010 and with the help of Conicyt, she has been studying to obtain her PhD in Architecture in Chile.

INTRODUCCIÓN

Tan pronto hemos llegado, es la ciudad quien coge las riendas, sólo con que estemos suficientemente atentos. La cosa no va por orden, y no digamos ya por épocas y siglos. La ciudad, precisamente, no es una sucesión ordenada, sino una enmarañada yuxtaposición de los tiempos.¹

La colonización del valle del Mapocho por los españoles, a partir de la fundación de la ciudad en base a un orden ortogonal, si bien tenía como posibilidad la ocupación de una superficie sin límites, privilegió el dominio de puntos estratégicos y la centralidad de equipamientos y zonas de intercambio entre lo público y lo privado. En lo esencial, el manzanero central queda determinado por la Plaza Mayor, en torno a la cual se sitúan los principales edificios y con ello la zonificación del poder político, económico, cultural y religioso. El trazado fundacional, más que un dibujo, constituye un primer establecimiento de fronteras que se desplazan en el tiempo.

Es en este panorama (y en el marco del proyecto Fondecyt² “La manzana de la Catedral”) que intentaremos recomponer un trozo de ciudad: aquel que fue originado en las primeras manzanas fundacionales, donde la génesis del asentamiento inicial ha tenido trascendencia urbanística en la configuración del centro histórico de Santiago. Buscaremos exponer el rol que jugó la manzana de la Catedral en el tejido urbano, que como *elemento ciudadano*³ de menor escala, tendió a densificarse, comprimirse y transformarse. Su posición estratégica es determinante y hace de ella una manzana única y peculiar, ya que se construye en unos solares que están en permanente tensión con la Plaza Mayor donde, según las leyes de Indias, debía originarse la ciudad.

Observando la manzana en relación al territorio y a las infraestructuras viarias del conjunto urbano, vemos que responde al eje norte-sur que vincula a la ciudad con el país y al eje perpendicular a éste que conecta a la manzana con el oriente del valle. Se han debido regularizar sus perímetros y organizar su crecimiento exclusivamente hacia el interior, por progresiva densificación y aumento en altura, lo que evidencia un proceso de permanente vibración con las calles que la rodean. Por otro lado, vista desde la unidad de relleno, de macizo edificado, se desarrolla como un tejido compacto de edificios que se formaliza, completando todo el espacio comprendido entre sus límites prediales, registrando una ocupación intensiva de todos los espacios libres, un aumento de propiedades y una constante regularización y contracción sobre sí misma.

La manzana puede verse como un punto estratégico en que se encuentran dos ejes, consecuencia de la aplicación del trazado del *cardo* y *decumanus máximo* con el *forum urbis* en la posición central. Pero también se puede entender como una trama ortogonal que a nivel territorial establece cuatro grandes cuadrantes en el valle. Los dos ejes que definen estos sectores son también el origen de la manzana de la Catedral y de ello se deriva un proceso que evoluciona desde una superficie llana hacia una unidad cerrada en sí misma que multiplica los pliegues de las edificaciones intensificando su condición laberíntica y la fricción entre sus piezas. Al mismo tiempo, la manzana recibe presiones en sus perímetros desde la plaza y las calles que la delimitan, producto de su programa y de su excepcional ubicación en el manzanero.

La perspectiva del trabajo se plantea sobre las nociones de unicidad y peculiaridad territorial y urbana que la manzana adquiere en el tiempo y que la convierten en un episodio notable. Como intentaremos presentar con las cartografías del manzanero en tres momentos de su evolución, este crecimiento mostrará cómo la manzana asume una creciente complejidad de formas y programas y mantiene el desarrollo de edificaciones que encuentran explicación en el ajuste permanente con la organización ortogonal, enfrentándose a conflictos y fricciones dada la naturaleza inestable de sus límites. Nos interesa finalmente entender al propio manzanero como un sistema de fronteras entre lo público y lo privado que, desde el inicio, establecen una permanente presión sobre la manzana de la Catedral.

SINGULARIDAD Y PERSONALIDAD URBANA DE LA MANZANA DE LA CATEDRAL La historia de la manzana de la Catedral comienza con el intento de organización espacial de los principales edificios públicos del sistema colonial. El manzanero fundacional estaba, desde los inicios, determinado por la localización de la Plaza Mayor como lugar central. Coincidiendo con Solá-Morales, “la forma urbanística puede ser, a veces, la de todo el conjunto urbano, la de los grandes órdenes morfológicos o la de la estructura primaria de la ciudad. En otras circunstancias han sido las piezas de crecimiento, las extensiones y los suburbios, los que han dado ocasión para crear formas urbanas propias; otras veces, no obstante, son elementos ciudadanos de menor escala los que, por su emplazamiento o por su forma, adquieren una cierta trascendencia urbanística⁴.”

Santiago registra un episodio significativo en el trazado y desarrollo de su planta fundacional, originada a partir de una malla cuadrangular compuesta por un centenar de manzanas de 138 varas promedio de largo⁵, cuyo emplazamiento y forma subraya condiciones y valores de un proyecto urbano. Como evidencian diferentes documentos cartográficos⁶, las características geométricas y morfológicas establecidas en la planta del asentamiento inicial han tenido una influencia decisiva en el crecimiento de la organización urbana y en el desarrollo de formas alternativas de ocupación del suelo que, sin mayores distorsiones respecto al modo de hacer ciudad, se han prolongado hasta casi comienzos del siglo XX⁷. La realidad del orden de la cuadrícula, no obstante, no ha sido estable a lo largo del tiempo, evidenciando cambios en la constitución de la manzana, tensiones y variaciones en sus ocupaciones y diferentes articulaciones entre las fronteras pública y privada. La genealogía del manzanero registrará un doble proceso: uno mayoritario, constitutivo de la fábrica urbana y de su relación con la geografía y otro, como en el caso de la manzana de la Catedral, en que se produce un proceso paulatino de agregación de piezas a escala de la plaza.

En la fundación de la ciudad se producen una serie de decisiones respecto al trazado, existiendo un evidente ajuste a unas condiciones geográficas precisas, de especial incidencia en la definición de límites de las manzanas de la Catedral y de la plaza. La primera decisión tiene que ver con la estratégica ubicación geográfica y la forma de control territorial. Al observar el valle

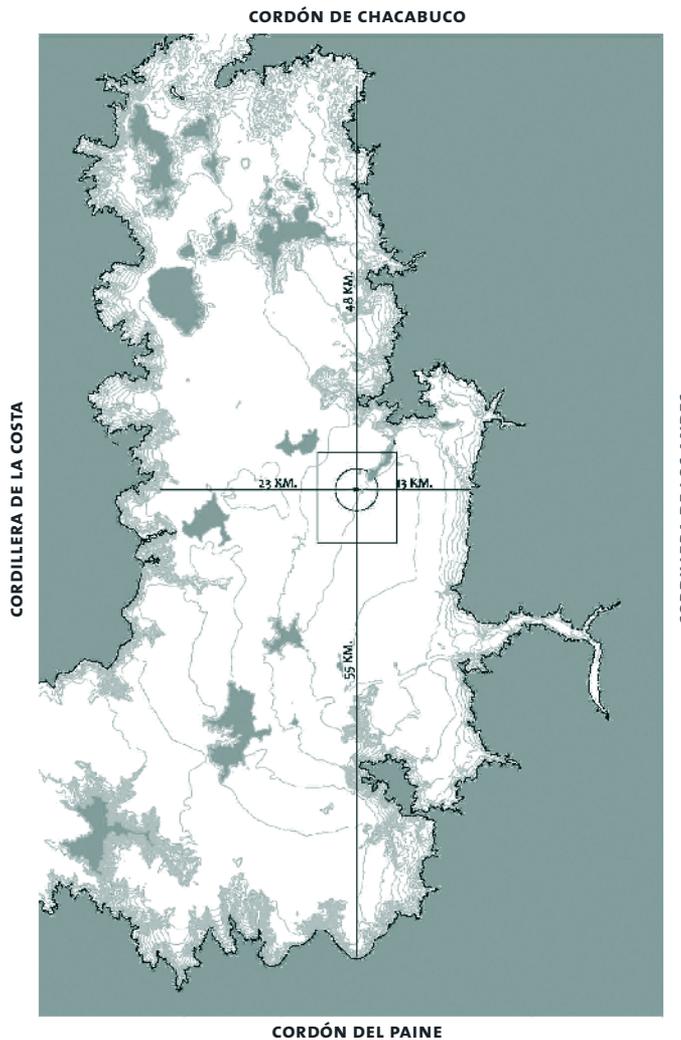


Figura 1. Dibujo Christian Saavedra¹.

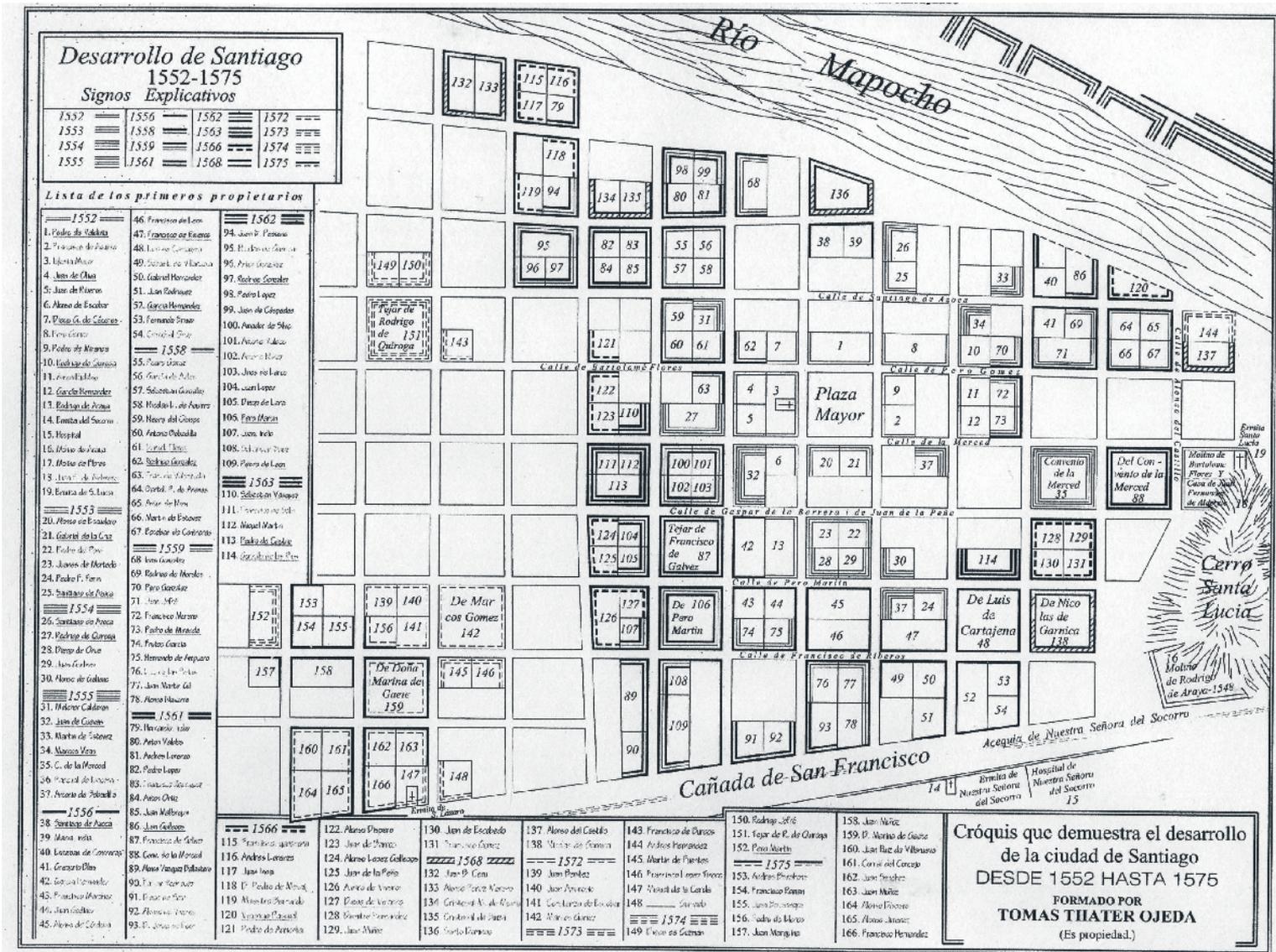


Figura 2. Croquis que demuestra el desarrollo de la ciudad de Santiago desde 1552 hasta 1575, formado por Tomás Thayer Ojeda, 1905.⁹

de Santiago podemos constatar una intención de centralidad en relación al punto originario de la capital: la Plaza Mayor (Figura 1), que se ubica a distancias equivalentes con respecto a los principales cordones montañosos del valle⁸. El trazado técnico de la ciudad fija un orden, usando como referencia los puntos cardinales, el norte geográfico y la relación del manzanero central con el Camino del Inca. Ello se realiza a partir del trazado del *cardo*, con una orientación norte sur y del *decumanus*, orientado este-oeste. Extrañamente nos encontramos frente a un trazado levemente girado en 8 grados con respecto al norte, lo que indica una fijación de damero en relación a la orientación de ciertas preexistencias del territorio.

Esta ubicación tiene que ver con el ajuste del manzanero con el río y el cerro, dos hitos geográficos que constituyen los límites de la primera escuadra. El trazado de ésta se genera probablemente en el ángulo sur-oriente de la manzana de la Catedral, que podríamos considerar como el origen de la trama de la ciudad. La escuadra, hacia el norte, coincide con el cruce del río en el menor cauce de las aguas, por la Cañadilla (actual Independencia) que sabemos era el antiguo Camino de Chile (Camino del Inca). Hacia el oriente coincide con el ángulo del portezuelo donde se angosta la colina, camino que representa una clara conexión al oriente. Esta escuadra es clave ya que determina una geometría muy importante en las nueve manzanas fundacionales y una centralidad funcional y simbólica gravitante de la manzana de la Catedral.

Además es importante considerar el papel que la religión tuvo en la fundación de ciudades en América Latina y el sentido que en el origen tenía la Iglesia como institución jerárquica y lugar primado de la evangelización del territorio. Partiendo de las evidencias gráficas de los mapas, las manzanas de la plaza y de la iglesia, juegan un rol fundamental en el conjunto urbano, por tener desde los orígenes una voluntad arquitectónica y una intención urbanística y por ser ambas explicativas de una huella genética en la evolución de la ciudad.

En esta perspectiva debemos considerar como indisoluble la relación entre la manzana cerrada de la Catedral y la manzana abierta de la Plaza Mayor, que, al decir de Serrano, no hacen sino confirmar que “el vínculo orgánico entre religión y política expresaba en la esfera del poder una cultura en que lo espiritual y lo temporal, o lo simbólico y lo material se vivían y expresaban conjuntamente”¹⁰. Pero al mismo tiempo esta relación paulatinamente se expande hacia las manzanas colindantes a la plaza, con programas residenciales, comerciales, administrativos e institucionales. De allí que la relación del poder eclesiástico, político y cívico son una clara voluntad de unificación de las tres esferas más allá de los límites administrativos y programáticos y el refuerzo de la centralidad urbana de este pequeño trozo de ciudad.

En este contexto queda confirmado que la planta de la nueva población de Santiago no era un

sistema abstracto y neutro de manzanas relacionadas entre sí por un esquema viario isotrópico, ni tampoco una estructura estable en el tiempo. Es más, si observamos con cierta detención la planta de la ciudad hacia 1575 (Figura 2), utilizando el croquis que muestra el desarrollo de Santiago entre 1552 y 1575 que corresponde, según Armando de Ramón, al período de “consolidación de la ciudad”¹¹, comprobaremos que cada una de las unidades de relleno tiene una distinción de las demás, producto de su ubicación respecto al centro de gravedad, la Plaza Mayor, pero también de sus distintos propietarios y el movimiento que tiene la división predial como sistema de intercambio.

TRES MOMENTOS EN LA EVOLUCIÓN DEL MANZANERO CENTRAL: 1810, 1910 Y 2010

Como hemos intentado mostrar, aún durante el tiempo del Santiago colonial es posible advertir en el conjunto de las nueve manzanas fundacionales (e incluso en la periferia) un permanente enfrentamiento entre edificaciones públicas y privadas con el espacio público de la plaza y las calles adyacentes¹². La tensión entre desarrollo morfológico del orden del manzanero en cruz y su progresiva subdivisión, configurando manzanas con edificios y casas patio a escala de la plaza, no es sino la voluntad de consolidar este espacio urbano con una imagen pública. Desde el punto de vista urbanístico es una clara demostración del papel que tienen los perímetros de las manzanas como lugares de articulación entre el interior y el exterior. De este modo, al comparar estos tres momentos entre sí,

observamos una progresiva regularización del manzanero central a través del ajuste de calles y vías. Puede haber una explicación en la fuerte presencia en Chile en el siglo XIX de ingenieros militares y arquitectos neoclásicos que, como Toesca, imprimen una cierta solidez a los edificios que se construyen en estos sectores, diferenciándose notablemente de las construcciones de adobe a las que precedieron¹³.

Si comparamos las plantas de 1810 y 1910 (Figuras 6 y 7), donde esta manzana experimenta su máxima densificación, se confirma que uno de los aspectos que queda plenamente ratificado son los esfuerzos registrados en la manzana de la Catedral por modificar la estructura urbana y la voluntad de adquirir una morfología diferente. En el dibujo de Rugendas de la calle Ahumada (Figura 3) observamos la torre de las campanas dentro del predio y a un costado de la catedral, donde aún no aparecen ni el Sagrario ni el Palacio Arzobispal, construcciones de un solo piso. En etapas posteriores, la construcción de estos dos edificios contiguos a la Catedral pretenderá (mediante el tratamiento de fachadas y la correspondencia de alturas) dar una nueva significación al espacio público y, al mismo tiempo, eliminar todo vestigio de la arquitectura colonial. Es importante destacar que estas modificaciones se realizan sobre la misma unidad de relleno, lo que confirma las enormes posibilidades de composición que el damero ofrece en distintos periodos además de la disposición de las autoridades eclesiásticas por aprovechar al máximo la propiedad del suelo. Esta frontera única en su fachada (pero tripartita en la descomposición del suelo) viene a confirmar la decidida voluntad de enfrentar el espacio público, al tiempo que formalizar esta articulación mediante diferentes edificaciones y espacios intermedios.

Es evidente que la aplicación sistemática de una racionalidad, una economía en el uso del suelo y la falta de fondos para realizar obras mayores, es una hipótesis de este lento pero progresivo proceso morfológico de transformación del conjunto. Sin embargo no explica el radical cambio que tuvo la Catedral después del incendio de 1769, que destruyó por completo la antigua construcción. Como se sabe, hacia 1778 se contrató a Joaquín Toesca para continuar la obra iniciada por Vásquez de Acuña, quien concentró su actuación en la obra gruesa y en armonizar el nuevo frente a la Plaza de Armas, en la intención de formalizar un orden clásico, cuestión que prosiguió con el Sagrario y la actuación de Cremonesi en el Palacio Arzobispal.

El tratamiento tan diferente de la fachada principal hacia la Plaza y su condición monumental revelan no sólo un cambio estilístico sino también la expresión de un proceso de laicización del Estado y de nuevos significados entre el espacio público y el culto religioso, además de un proceso de fusión de predios y límites entre solares.

La intervención de Brunet de Baines en la fachada del Palacio Arzobispal, compatibilizado con la fachada de Toesca para la Catedral, configuran una longitud poco frecuente como frontis hacia la Plaza de Armas. Ello confirma la consolidación de una actuación arquitectónica y urbanística diferente y la aplicación concreta de un tratamiento unitario entre templo y palacio que, como edificación monumental, presenta un determinado carácter e identidad hacia el exterior¹⁵.

Un segundo punto que contribuye a la idea de fronteras interiores que se desplazan es el cambio que introducen los nuevos conceptos de higiene en el diseño urbano del espacio público. Partamos por la transformación de la Plaza de Armas entre 1810 y 1910, donde aparte de desaparecer la recova como mercado se introduce un diseño que implica un fuerte diálogo con las fachadas que enfrenta. Así podemos visualizar que aquellas cuatro fachadas que enfrentan la plaza, así como las cuatro esquinas en los cruces, manifiestan una decidida voluntad de conformar nuevos frentes y la fusión predial en ciertas manzanas de modo que se configure un solo frente. Mientras las manzanas poniente y norte concentran edificaciones representativas del poder político y religioso, las manzanas sur y oriente aparecen consolidadas como edificaciones comerciales con portales hacia la calle. Las edificaciones que conforman la escuadra sur oriente de la plaza, como se observa en el dibujo de José Sellery (Figura 4) y en el grabado de Aubert (Figura 5), completan la regularización de todos los frentes en torno a este espacio público, observándose una formalización neoclásica en el exterior de los edificios y una consolidación de la imagen del centro.

Cabe recordar que en 1810 aún estaba la Iglesia de la Compañía, que posterior al incendio se demuele, generando los jardines del Congreso. En la manzana de los tribunales, hacia 1810, había una pequeña plazoleta de la Compañía que se convierte después en una plaza longitudinal. Esta serie de transformaciones las confirma De Ramón: "(...) eran los edificios públicos los que llamaban la atención de viajeros y cronistas. Cerca de la plaza, algunos (muy suntuosos) habían reemplazado las antiguas construcciones y formaban conjuntos de hermosa y renovada arquitectura"¹⁷. A partir de estas evidencias podríamos afirmar que se evoluciona de la manzana ce-



Figura 3: Mauricio Rugendas. La Calle Ahumada.¹⁴



Figura 4: José Sellery. Plaza de Armas de Santiago en 1859.¹⁶



Figura 5: Aubert. Portal de Sierra Bella.¹⁸



Figura 6. Reconstrucción Situación 1810.²⁰



Figura 7. Reconstrucción Situación 1910.²¹



Figura 8. Reconstrucción Situación 2010.²²

REFERENCIAS/FUENTES:

1. **Plaza mayor y Pila** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón)
2. **Cabildo y Cárcel** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. *El Arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca*, Gabriel Guarda)
3. **Catedral** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. Reconstrucción María José Lagos)
4. **Real Aduana** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón)
5. **Iglesia Santa Clara de la Victoria** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. *Calles Viejas*, Sady Zañartu, 1841)
6. **Colegio de San Miguel y Colegio Carolino** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. Plano Herbage, 1841)
7. **Templo de la Compañía** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón)
8. **Consulado** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Eugenio Pereira Salas, 1965. Plano Herbage, 1841)
9. **Locales comerciales Compañía** (*Revista Historia* 12, Armando de Ramón, 1974-1975)
10. **Palacio de Gobierno** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. *El Arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca*, Gabriel Guarda)
11. **Cuartel de Dragones** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. *El Arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca*, Gabriel Guarda)
12. **Real Audencia** (Plano de Santiago hacia 1790, Armando de Ramón. *El Arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca*, Gabriel Guarda)
13. **Casas Coloniales de la Plaza de Armas** (Santiago de Siglo en Siglo, Carlos Peña Otaegui, dibujo Mauricio Rugendas, 1834. La Casa Chilena hasta el Siglo XIX, Eduardo Secchi, 1952)
14. **Mercado de Abastos y Portales** (Plano Museo Británico, 1793)
15. **Casa Colorada** (Eduardo Secchi)
16. **Casa Colonial con pilar esquina** (La Casa Chilena hasta el Siglo XIX, Eduardo Secchi, 1952. Expedición Científica de 1863)

rada conformada por una corona edificada hacia las calles, a la manzana con espacios abiertos que se integran a las calles, de modo que permiten la percepción de los edificios principales y la jerarquización de la trama por ciertas disposiciones de sus coronaciones. Esto cambia el orden regular y generalizado de la manzana y la sencillez de las masas de sus edificios. Emerge un sistema de relaciones entre edificios distintos y distantes, que establecen una nueva ordenación de la trama, alterando el sistema de fronteras de la ciudad colonial.

Un tercer aspecto es la penetración de las manzanas, que se manifiesta en una cierta porosidad de la unidad de relleno en su vínculo exterior, tanto por galerías como por pasajes, portales y patios interiores cubiertos y públicos. En un determinado nivel podemos hablar de fricción e incluso vibración entre la línea de edificación y la nueva línea de trazado de calles y avenidas, la cual se acentúa por el ensanche de las vías para tráfico rodado y nuevas redes de servicio. Al mismo tiempo se confirma una gran continuidad entre afuera y adentro, al producirse una valorización de las plantas bajas para acoger el aumento de flujos de personas, bienes y servicios, de modo tal que aparecen los portales comerciales, los patios que se suman a las calles, los espacios interiores que se conectan al exterior y un proceso paulatino de articulación entre manzana cerrada, calles y plaza. La condición de finitud que tenían las fachadas hacia la calle se ve modificada por la introducción de espacios intermedios que, como sitios de intercambio, vinculan espacios antes privados con el espacio público. La conversión en suelo natural de la planta baja de las edificaciones es algo que progresivamente se observa en las tres plantas de los diferentes periodos.

Un último punto a considerar es la noción del centro de Santiago como factor de atracción y competitividad urbana. Si comparamos los planos de 1810, 1910 y 2010 (Figura 6,7 y 8), vemos cómo en diversos sectores del casco histórico se cristalizan focos de centralidad, produciendo una zoni-

ficación y especialización funcional del manzanero. Un foco evidente es el de las manzanas de la Catedral y de la Real Audiencia que constituyen la centralidad simbólica del centro histórico. En oposición a esta escuadra están las manzanas del Portal Bulnes y Fernández Concha que configuran la centralidad comercial y las actividades terciarias. Atrás de la Catedral, las manzanas del Congreso y de los Tribunales generan un foco de servicios públicos, dando así inicio a la centralidad financiera y bancaria de la calle Bandera¹⁹.

De este modo la evolución de la ciudad de Santiago ha evidenciado un crecimiento progresivo donde constantemente desaparecen los límites que previamente la antecedieron. El modelo urbano fundacional se ha transformado desde una inicial condición elemental y simple, con áreas diferenciadas y espacios autónomos, a una condición compleja y diversa, donde se entrelazan usos y se solapan relaciones. La consecuencia es una estructura urbana heterogénea donde, cada vez más, se hace difícil establecer límites o fronteras. Probablemente el desarrollo de las infraestructuras viarias, flujos y redes de servicio, al tiempo que el aumento de la población y la diversidad de actividades en el espacio, han contribuido a la forma de la ciudad actual. Esta mutación de fronteras solapadas y disolución de barreras se debe a un proceso de contracción, expansión, densificación y ruptura de la manzana, que a lo largo del tiempo genera una permanente vibración de sus bordes exteriores y sus divisiones internas.

Los aspectos peculiares de la manzana de la Catedral evidencian un paulatino y progresivo desarrollo desde unos solares espaciosos a una densa ocupación, la incorporación de la calle, de la plaza, así como de otros servicios de manzanas contiguas dentro de sus fronteras, cuestión que altera y desestabiliza constantemente los límites previamente fijados como ciertos. Desde esta lógica no ha de sorprender la conclusión preliminar de que la dialéctica entre norma formal y episodio notable en la manzana de la Catedral, tiene incidencia directa en el manzanero fundacional y en la plaza.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DE LOS AUTORES:

- Schlögel, Karl: "Leer ciudades, leer planos", en *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y geopolítica*, Siruela, Barcelona, 2007.
- Proyecto Fondecyt n° 1.090.325: "La manzana de la Catedral: la trama de la historia". Investigador responsable: Fernando Pérez Oyarzún. Co-investigadores: Claudio Labarca, José Rosas, Claudia Prado y Macarena Ibarra.
- Solá Morales, Manuel de: *Diez lecciones sobre Barcelona. Los episodios urbanísticos que han hecho la ciudad moderna*, Col legi d'arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2007.
- Ibid.
- Una vara corresponde a 0,835 metros, por lo que las manzanas medían aproximadamente 115 metros de largo. Con respecto a las dimensiones, al parecer, en las Leyes de Indias no existía reglamentación sobre las medidas de los solares. Santiago de la Nueva Extremadura fue trazado con 150 varas por lado (125 m, aprox.), con calles de 12 varas (10 m, aprox.) lo que daba manzanas de 138 varas por lado (115 m, aprox.).
- Martínez, René. *Santiago de Chile. Los Planos de su historia. Siglos XVI a XX. De Aldea a Metrópoli*. Ilustre Municipalidad de Santiago, 2007.
- Si observamos la evolución de la ciudad desde los planos que se registran en mapas y cartografías de Santiago compilados por René Martínez, podemos confirmar que ésta adquiere una forma hacia 1906 en la que aún es posible visualizar los aspectos que persisten desde la época colonial y su articulación con las reformas y renovaciones que se pronuncian hacia fines del siglo XIX. Es lo que hemos denominado la ciudad pre moderna y que a nuestro juicio corresponde al estadio de mayor desarrollo de la organización urbana construida a partir de la extensión de calles y manzanas derivadas de la planta fundacional. Tres factores nos permiten afirmar esta idea: a) el reconocimiento de un límite ferroviario de circunvalación en todo su perímetro que, junto con enlazar la ciudad con diversos puntos del país, introduce al interior del conjunto urbano un sistema de tranvías que ordenan y regularizan la planta y el trazado de ésta; b) el proceso de delimitación de la ciudad en comunas según los diferentes sectores que la conforman, cuestión que reconoce la variedad de disposiciones parcelarias que asumió el manzanero para el crecimiento residencial sobre suelo rústico y los elementos de continuidad en la estructura urbana; y c) el reconocimiento de la matriz espacial de la ciudad de Santiago de 1810.
- A unos 50 km aproximados del cordón de Paine y del cordón de Chacabuco.
- Martínez, René: *op. cit.*, p. 27.
- Serrano, Sol: *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2008, p. 97.
- De Ramón, Armando: "Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana." Editorial Sudamericana, Santiago, 2000. pp.26 a 32.
- El plano de Frezier de 1714 muestra la manzana de la plaza ocupada en parte por la Catedral, que en esta etapa está orientada al norte, cuestión que ya no ocurre en el plano de 1793 atribuido a Fr. Manuel Sobreviela, en que la edificación se localiza hacia el oriente, estableciendo una frontera única hacia la calle, al tiempo que el paso de una subdivisión dual a una tripartita. Si observamos otras manzanas de este periodo visualizaremos distintos movimientos en la constitución de sus perímetros y desplazamientos en las divisiones prediales.
- Por otra parte, la presencia de Ansart y Bertrán, hacia el último cuarto del siglo XIX, y las obras de infraestructura viaria y redes de servicio que derivan de los trabajos de Batignolles y Fould son parte fundamental de un reordenamiento y regularización de calles, niveles topográficos y alineamiento de edificaciones.
- Guarda, Gabriel: *El arquitecto de la Moneda. Joaquín Toesca, 1752-1799*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.
- Resulta evidente que tanto Toesca como Brunet de Baines introducen la noción de orden en las calles que son el perímetro de las fachadas y basamentos al aplicar las disposiciones dimensionales de las diferentes partes de un edificio: aumento en altura y nueva configuración de trazado, partiendo de nociones de proporciones de las masas, simetría de las fachadas, ritmos y esquemas reguladores. Hacia finales del siglo XIX se intensifica la relación con los interiores de las edificaciones, siendo cada vez más el perímetro un filtro y una zona de intercambio entre el espacio interior y la calle.
- Museo Histórico Nacional, "Colección Germán Vergara Donoso", en Guarda, Gabriel: *op. cit.*
- De Ramón, Armando. *op. cit.*, p.128
- Impreso por Ch. Chardon, "París. Museo Histórico Nacional", Santiago. Colección Germán Vergara Donoso. En: Guarda, Gabriel: *El arquitecto de la Moneda. Joaquín Toesca, 1752-1799*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.
- También emergen hacia el norte los sectores del Mercado Central, Estación Mapocho y Parque Forestal, así como hacia el sur el sector de La Moneda, el Club de la Unión y la Bolsa de Comercio.
- Proyecto Fondecyt N°1.090.325: "La manzana de la Catedral: la trama de la historia".
- Reconstrucción Proyecto Fondecyt N°1.085.253, "Construcción planimétrica de la ciudad pre-moderna. Transcripciones entre el fenómeno de la ciudad física dada y la ciudad representada Santiago, 1910." Investigador Responsable: José Rosas Vera.
- Proyecto Fondecyt N°1.090.325: "La manzana de la Catedral: la trama de la historia."

| Alfonso Gómez

Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile

Diseño de arquitectura y paisaje: RECUPERACIÓN Y ACONDICIONAMIENTO PARQUE COLÓN - 1ª ETAPA

[ARCHITECTURAL DESIGN AND LANDSCAPING RESTORATION AND RECONDITIONING OF COLÓN PARK PROJECT - INITIAL STAGE]

> FICHA TÉCNICA

AGR_ARQUITECTOS
ALFONSO GÓMEZ RABY_ARCHITECTO
AGOMEZ@ARK3.CL

COLABORADORES_

CRISTIÁN VILLAR, ARQUITECTO
MARÍA TERESA VALLEJOS, DIBUJO TÉCNICO
JOSÉ SALINAS, 3D E IMÁGENES DIGITALES

ASESORES TÉCNICOS_

PAISAJE 21_PAISAJISMO
MANUEL SUZARTE Q_ARCHITECTO DEL PAISAJE
MARCELA CASTILLO W_ARCHITECTO DEL PAISAJE

ESPECIALIDADES_

HÉCTOR DÍAZ ACEVEDO_LEVANTAMIENTO TOPOGRÁFICO
GONZALO ABARCA_RIEGO
GONZALO ABARCA_AGUA Y ALCANTARILLADO
PAULINA SIR_ILUMINACIÓN
EDMUNDO JARA_ELECTRICIDAD
LUIS NÚÑEZ_ESTRUCTURAS
MATÍAS RABY_SEÑALÉTICA

> TECHNICAL DATA

AGR_ARCHITECTS
ALFONSO GÓMEZ RABY_ARCHITECT
AGOMEZ@ARK3.CL

COLLABORATORS_

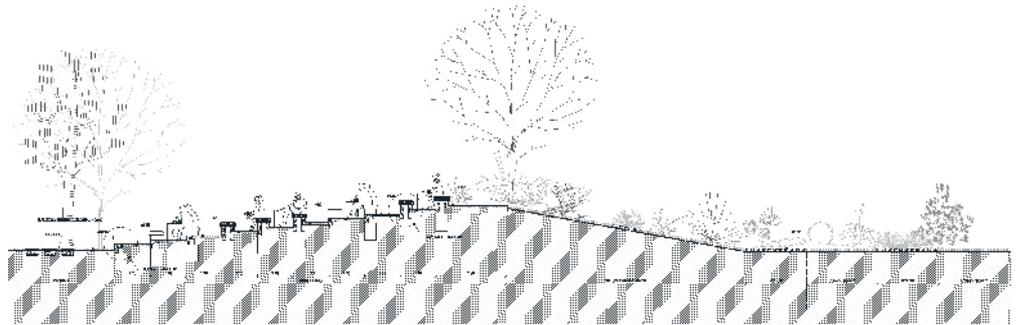
CRISTIÁN VILLAR, ARCHITECT
MARÍA TERESA VALLEJOS, TECHNICAL DRAWINGS
JOSÉ SALINAS, 3D AND DIGITAL IMAGES

TECHNICAL ADVISORS_

PAISAJE 21_LANDSCAPING
MANUEL SUZARTE Q_LANDSCAPE ARCHITECT
MARCELA CASTILLO W_LANDSCAPE ARCHITECT

SPECIALTIES_

HÉCTOR DÍAZ ACEVEDO_LAND SURVEY
GONZALO ABARCA_IRRIGATION
GONZALO ABARCA_WATER AND SEWERS
PAULINA SIR_LIGHTING
EDMUNDO JARA_ELECTRICITY
LUIS NÚÑEZ_STRUCTURES
MATÍAS RABY_SIGNAGE



CORTE LONGITUDINAL 3 MANZANA 10 SECTOR ANFITEATRO

El parque lineal de acceso a la comuna es un bandejeón central entre vías desplazadoras (oriente-poniente) que conecta las zonas más residenciales de San Bernardo con la carretera (Ruta 5 Sur).

Al interior del parque los recorridos son confusos y han acumulado decisiones sin planificación que, sumadas a la falta de programas complementarios, hacen urgente su intervención.

La idea es que el nuevo paseo reconozca los árboles existentes, un gran manto verde de gran interés, como un patrón que limita y caracteriza el paso determinando espacialmente los lugares de estar.

Se propone con el nuevo trazado una agrupación lineal y continua de suelos verdes y zonas de recorridos, que funcionen en paralelo longitudinalmente, jerarquizando el paseo central del parque, accediendo a éste solo por los cruces de calles.

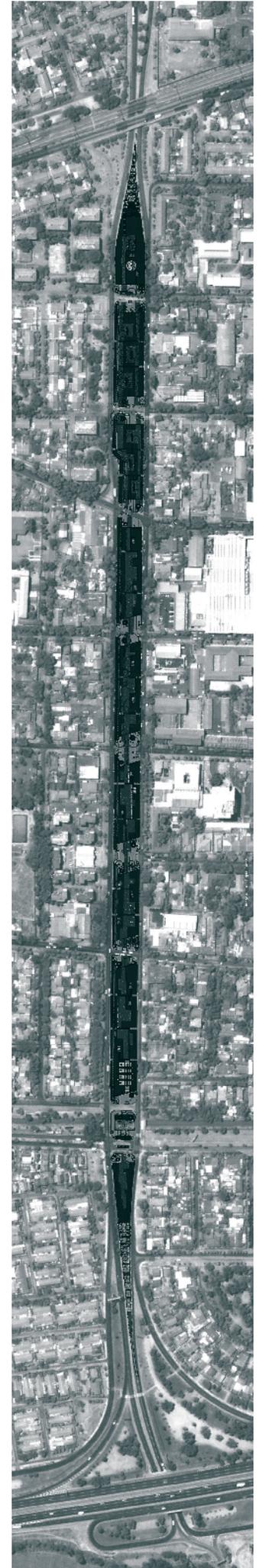
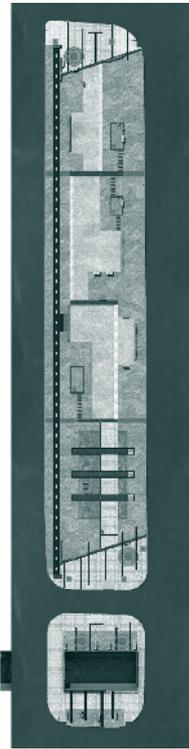
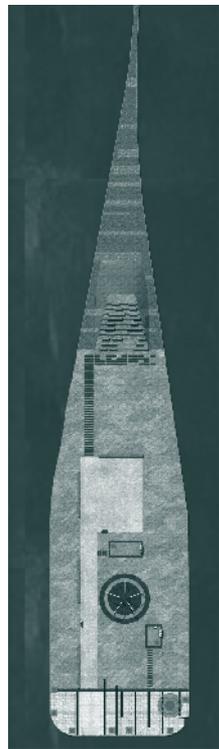
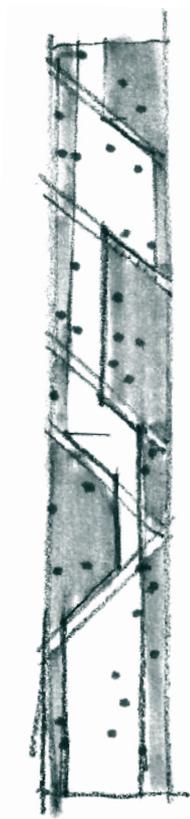
Las esquinas se proponen como plazas urbanas de cierto espesor, marcando los accesos. Estas plazas se conforman por elementos tipológicos que urbanizan y definen las lógicas del recorrido propuesto. Muretes de piedra, alcorques de adoquines que destacan algún árbol, iluminación, letrero con el nombre del parque, colores del piso, líneas de pavimento que se meten en el pasto, se adaptan a lo existente para redefinir estos lugares e incorporar al complejo cruce peatonal-vehicular un orden necesario.

ALFONSO JAVIER GÓMEZ RABY Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile (1992), Máster en Arquitectura (ETSAB), Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Catalunya (2004). Es profesor del Taller de Formación 5 y profesor guía de título de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales, donde fue coordinador del Área de Medios de Representación.

Ejerce como arquitecto independiente desde 1992, con obras de arquitectura comercial e industrial, viviendas unifamiliares, vivienda económica y diseño urbano y de arquitectura del paisaje (donde se destaca el "Diseño sustentable del Parque Peñalolén", Equipo UDP-2007). Actualmente están en construcción proyectos de un colegio particular subvencionado en la comuna de Lo Prado (Santiago) y un Hotel en la ciudad de Antofagasta.

ALFONSO JAVIER GÓMEZ RABY is an Architect graduated in 1992 at Pontificia Universidad Católica de Chile and Master in Architecture (ETSAB) from the Department of Architectural Projects at Universitat Politècnica de Catalunya (2004). He is a professor of Training Workshop 5 and Thesis Advisor at the School of Architecture of Universidad Diego Portales, where he was also Coordinator in the Department of Design Tools and Media.

He has worked independently since 1992 in commercial and industrial architectural projects such as single-family detached homes, affordable housing, and urban design and landscaping (one of his most highly regarded works is "Diseño sustentable del Parque Peñalolén", done by Equipo UDP in 2007). He is currently working on the construction of a subsidized private school in Lo Prado (Santiago) and a hotel in Antofagasta.

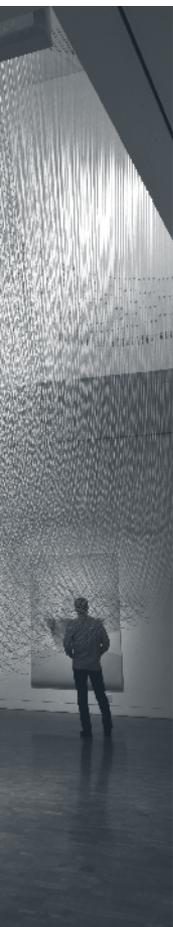


| Patrick Hamilton

Artista Visual
Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Artes Visuales
Santiago/Chile

ENTREVISTA A ALMA RUIZ

[INTERVIEW WITH ALMA RUIZ]

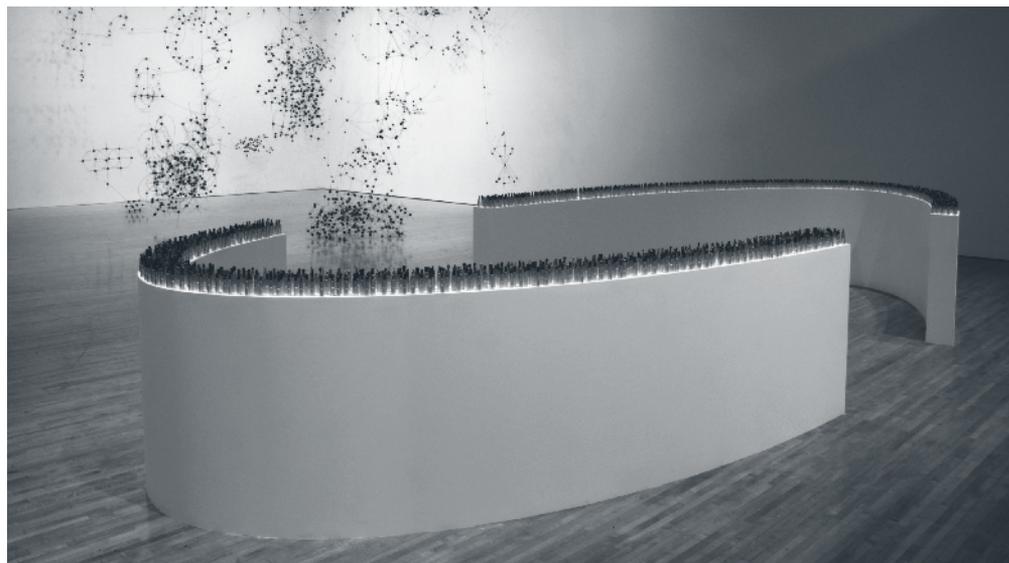


resumen_ Alma Ruiz visitó la Escuela de Arte UDP en mayo de 2009. Destacada curadora de arte contemporáneo de uno de los museos más influyentes de los Estados Unidos, Alma Ruiz es una autoridad en relación al ejercicio curatorial. Durante su visita pudimos conversar y profundizar sobre varios aspectos relativos al tema de la conferencia que dictó en nuestra Facultad: “Coleccionando colecciones: cómo se formó el acervo del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles”. Cuestiones relativas al rol del curador en el sistema del arte, las prácticas curatoriales definidas por una institución como el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y su influencia dentro del contexto cultural al que pertenece, así como la apertura y la mirada sobre el arte latinoamericano contemporáneo, son algunos de los temas que se desarrollan en esta entrevista.

palabras clave_ curador | colección | arte contemporáneo | museo

abstract_ Alma Ruiz visited the School of Art at UDP in May of 2009. A renowned Contemporary Art curator at one of the most influential museums in the US, she is an authority in everything that has to do with the curatorial process. During her visit we were able to talk in depth about several aspects regarding her lecture at the Faculty: Collecting collections: how the cultural heritage of the Museum of Contemporary Art of LA was formed. Questions relating to the curator's role in the Art system, the curatorial practices defined by an institution such as the Museum of Contemporary Art of LA and its influence within its own cultural context, as well as the opening and view on Contemporary Latin American Art, are some of the topics we looked into during this interview.

keywords_ curator | collection | contemporary art | museum



Poetics of the Handmade (2007). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. MOCA at Grand Avenue. Fotografía: Brian Forrest.

PH_ Considerando su amplia experiencia en el trabajo curatorial desde su posición en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA), quisiera partir preguntándole: ¿cómo ve la práctica curatorial hoy en día, pensando en la relevancia que ha alcanzado la figura del curador en el sistema del arte contemporáneo?

AR_ El mundo del arte contemporáneo ha cambiado radicalmente en los últimos 25 años y, por consiguiente, el papel que desempeña el curador. La aceptación del arte contemporáneo por los nuevos ricos y la burguesía, quienes lo utilizaron para ingresar a un círculo social e intelectual que les hubiera sido vedado, dio paso a un frenesí de producción artística, exacerbado por esta demanda. La necesidad del curador con experiencia y conocimientos se hizo más relevante que nunca para guiar a los nuevos coleccionistas en la compra de obras de arte y/o

en la formación de sus colecciones. El arte como fuente de turismo llevó a muchos gobiernos a concebir programas culturales que incluyeran la construcción de nuevos museos y la organización de grandes exposiciones internacionales como principal fuente de ingresos. Con todos estos cambios, el papel del curador se diversificó, presentando nuevos retos. En algunos casos la figura del curador ha llegado a alcanzar proporciones míticas y condición de *star*. Todos estos cambios han traído una nueva reflexión sobre las responsabilidades del curador. Hoy en día se discute la necesidad de alejarse de modelos tradicionales de exposiciones y buscar nuevos modelos que se adapten al estilo de vida contemporánea, que ayuden a crear un pensamiento independiente, nuevas formas de colaboración y acceso a la investigación en varios campos y actividades que puedan inspirar maneras frescas de ver y contextualizar el arte contemporáneo.

PH _ Pensando también en el contexto chileno, donde todavía la figura del curador se encuentra en una nebulosa indefinición y donde su ejercicio no se encuentra delimitado, me gustaría preguntarle por una posible definición del curador. Esto pensando también en su charla donde los asistentes pudieron apreciar una dimensión de la práctica curatorial (vinculada al coleccionismo) que es bastante inédita en nuestro país, debido a la precariedad de los museos y sus colecciones, así como al casi inexistente coleccionismo en arte contemporáneo.

AR _ En su más simple definición, el curador es un historiador que cuida del acervo y ayuda a desarrollar exposiciones. Aparte de estas responsabilidades básicas y dependiendo de la institución para la que trabaje, el curador puede además tener a su cargo el cultivo de benefactores, la recaudación de fondos, la compra de obras o selección de donaciones, las visitas a talleres de artistas, el contacto con la comunidad circundante, etcétera. Todo esto dentro de un marco profesional y ético como representante de una entidad cultural. Las responsabilidades del curador independiente son diferentes porque él se las forma de acuerdo a sus metas personales ya que trabaja para sí mismo.

Países como Chile, donde la profesión es bastante inédita, tienen la posibilidad de aprender de los otros y crear algo nuevo que esté más en sincronía con las necesidades propias. Pero es esencial recordar que el nexo que une al arte y al público es la exposición y que ésta es producto de la curiosidad intelectual del curador. Por lo cual preparar curadores que cuenten con el conocimiento para llevar a cabo los requisitos mencionados anteriormente es de mayor importancia.

PH _ Entiendo que existen muchos programas de estudios curatoriales en diversas universidades de los Estados Unidos, algo que en Sudamérica no existe. ¿Cree usted que hoy, para la formación de un curador, son fundamentales dichos regímenes de estudio? Se lo pregunto porque tengo la impresión de que el estudio de esta disciplina contempla muchos aspectos, historia del arte, gestión, etc., pero sin alcanzar cierto espesor y densidad, sino más bien quedándose en la superficie de los temas.

AR _ Los programas de estudios curatoriales en las universidades estadounidenses se dan sólo a nivel de maestría. Lo ideal sería que el estudiante que sigue ese programa tuviera como requisito indispensable una licenciatura en historia del arte, lo cual le permitiría tener la base que considero esencial: el estudio del objeto. Algunos claramente la tienen pero a otros les falta porque el sistema educativo no lo requiere. Los estudiantes pueden provenir de campos tan diversos como lo son la literatura, las artes plásticas (donde no siempre se dan cursos de historia del arte), la historia, el periodismo, etc. Los programas curatoriales, como están actualmente estructurados, ponen énfasis a la crítica y a la teoría –el estudio de ambos es importante, por supuesto– pero esto hace que el estudiante tienda a aproximarse al arte de una manera diferente, olvidándose que la primera lectura de una obra de arte debe estar basada en la relación visual entre él y el objeto. Al contrario, cuando organiza una exposición y escoge el tema, utiliza las obras como ilustraciones del mismo. Entonces ocurre que la teoría define al objeto, cuando en realidad debe ser al contrario: es el objeto el que da origen a la teoría.



Alma Ruiz.

Otro aspecto que es interesante analizar y que empecé a notar hace un tiempo es que los graduados de programas curatoriales tienden a encontrarse más a gusto trabajando en una galería comercial que en un museo. Especulo que esto se debe a que en las galerías todo ocurre más rápidamente y muchos jóvenes no tienen la paciencia para construirse una carrera en un museo. Por ejemplo, en una galería comercial las exposiciones se organizan en poco tiempo y por lo general no tienen un catálogo; el trato con el artista, el coleccionista, el curador y el crítico es más un intercambio de servicios a corto plazo; las oportunidades de ascenso son mayores y más frecuentes; y el acceso a la parte glamorosa del mundo del arte es también más inmediato. En un museo el curador puede trabajar en una exposición por años y la mayoría van acompañadas de un catálogo. Uno de los objetivos principales del curador es el de cultivar relaciones que puedan dar frutos en forma de donaciones monetarias y de obras de arte de manera recurrente y sostenida. Pero a veces éstas no llegan hasta que el benefactor muere. El curador puede trabajar por muchos años sin que tenga la oportunidad de ocupar un mejor puesto o de recibir un ascenso. Los artistas consagrados, los coleccionistas de fama o las galerías importantes no son asequibles a un curador novato porque las relaciones tienden a ser jerárquicas. A medida que el curador cobra experiencia y asciende de puesto, empieza a relacionarse con ellos. Yo pienso que para muchos jóvenes de hoy, que están acostumbrados a resultados rápidos, la galería comercial es el espacio ideal para desarrollar su labor.

Al tomar la decisión en cuanto al lugar donde el estudiante quiera desarrollar su carrera, él o ella deberá tomar en cuenta dos aspectos sumamente importantes: 1) Qué tipo de logros intelectuales y monetarios espera obtener de su carrera; y 2) Ser consciente de que el propósito del museo es el de educar, mientras que el de la galería es el de vender.

PH _ En relación a las exposiciones y al nexo que, como usted dice, se genera entre arte y público, ¿cuál es el rol que cumple el MOCA en relación a la ciudad y a su público?

AR _ Primero, al ser el único museo de un cierto nivel que se dedica exclusivamente al arte contemporáneo, el museo ha asumido el cargo de organizar exposiciones temáticas que se salen del patrón de centrismo que Nueva York asumió a partir de la Segunda Guerra Mundial. Hemos hecho un gran esfuerzo en mostrar a través de exposiciones monográficas e históricas la obra de muchos artistas californianos y de artistas mujeres con el propósito de ampliar el conocimiento de colegas, coleccionistas, artistas, estudiantes de arte y público en general sobre estos creadores. También hemos mostrado, a través de once exposiciones realizadas en el transcurso de trece años, nuestro interés por Latinoamérica, y nos hemos convertido en el museo referente para los estudiantes de arte. Esto no quiere decir que nuestro trabajo esté hecho, que podamos decir: misión cumplida. Todavía no hemos alcanzado el éxito deseado, pero seguimos evaluando lo que hacemos y esperamos afianzar aún más



Collecting Collections. Highlights From the Collection of the Museum of Contemporary Art The Museum of Contemporary Art, Los Angeles MOCA at Grand Avenue. Foto por: Brian Forrest.

nuestro nexo entre el arte contemporáneo y el público de Los Ángeles.

PH _ En relación a los artistas californianos existen algunos nombres, corrija me usted, como John Baldessari, Paul McCarthy, Mike Kelley o Jason Rhoades (quien murió hace poco) que se han transformado en grandes actores en la escena del arte contemporáneo internacional. ¿Nos podría hablar un poco sobre la escena californiana actual y sobre cuál es la relación que mantiene el MOCA con dicha escena?

AR _ Además de los que usted menciona, yo añadiría a artistas como Chris Burden, Cathy Opie, Barbara Kruger y Ed Ruscha, quienes también han alcanzado reconocimiento internacional. Desde el inicio, el MOCA se propuso apoyar al artista californiano a través de exposiciones y programas educativos. Ha organizado retrospectivas o tomado exposiciones monográficas provenientes de otros museos. Todos estos artistas están ampliamente representados en la colección y Baldessari, Kruger y Ruscha son miembros del patronato ejecutivo del museo. También seguimos apoyando a los artistas jóvenes y emergentes a través de exposiciones y adquisiciones. Por ejemplo, la serie MOCA Focus que se hizo del 2006 al 2007 presentó a siete artistas del sur de California: Jennifer Bornstein, Lecia Dole Recio, Alexandra Grant, Lisa Lapinski, Florian Maier Aichen, Mat Monahan y Sterling Ruby. El propósito de MOCA Focus fue darles su primera exposición de museo y su primer catálogo. Trabajando conjuntamente con los comités de adquisiciones pudimos conseguir obras de cada uno de ellos para la colección del museo. En Octubre de 2008 se inauguró una nueva serie titulada *Engagement Party* que consiste en ofrecer a colectivos emergentes una residencia de tres meses, durante la cual tienen la oportunidad de mostrar en el MOCA Grand Avenue el primer jueves de cada mes, de las 19:00 a las 22:00. Los colectivos pueden emplear cualquier medio, disciplina o estrategia que resulte en obras que incorporen *performances*, talleres, filmes, conferencias o cualquier otra actividad que emerja del enfoque que el grupo tenga. MOCA reconoce el papel que estas prácticas tienen en el paisaje cultural contemporáneo, las cuales retan las convenciones del museo como institución centrada en el coleccionismo.

PH _ Entiendo que el MOCA cuenta con varios edificios. ¿Cómo se relacionan estos edificios con las obras a exhibir? ¿Cumplen cada uno de ellos roles diferentes, por ejemplo, alguno está más dedicado a las exhibiciones temporales y otro a albergar la colección permanente?

AR _ El MOCA cuenta con tres edificios, todos muy diferentes en su estilo arquitectónico y sus salas expositivas: MOCA Grand Avenue, The Geffen Contemporary at MOCA y MOCA Pacific Design Center. MOCA Grand Avenue es un bello edificio diseñado por el arquitecto japonés Arata Isozaki, es también la sede de las oficinas administrativas. The Geffen Contemporary at MOCA fue el espacio con el que se inauguró el museo en el año 1983. Fue también el primer espacio tipo galpón que se utilizó para exposiciones de arte contemporáneo en el mundo. Remozado por Frank Gehry, el edificio pasó de espacio interino (The Temporary Contemporary) a espacio permanente (The Geffen Contemporary) debido al éxito que tuvo entre los artistas y el público en general. Es lo más cerca que puede haber a un taller de artista. Debido a esto, a casi treinta años de su apertura, continua siendo un espacio paradigmático. MOCA Pacific Design Center es una estructura pequeña que forma parte del Pacific Design Center, un complejo de tres edificios diseñados por el arquitecto argentino César Pelli en vidrio azul, verde y rojo. La construcción de este último está por terminarse este año.

MOCA Grand Avenue y The Geffen Contemporary at MOCA se usan indistintamente, ya sea para exposiciones temporales o para la colección permanente. No existe una jerarquía de espacios entre estos dos edificios. En realidad es la exposición la que dicta la selección del espacio. Por ejemplo, las exposiciones que exigen un espacio elegante, con bajo nivel de luz y un clima bastante controlado se muestran habitualmente en MOCA Grand Avenue. Las exposiciones que incorporan la arquitectura circundante, que tienen una museografía más arriesgada, que contienen obras de escala gigantesca, que requieren derribar paredes, abrir brechas en el piso, colgar piezas pesadas del techo o a grandes alturas, generalmente se presentan en The Geffen Contemporary at MOCA. El único espacio que está dedicado a un tipo específico de exposiciones es el MOCA Pacific Design Center, donde solo se expone diseño y arquitectura. En estos momentos tenemos un proyecto de dos jóvenes arquitectos –Benjamin Ball y Gastón

Nogues, de Ball-Nogues Studio– quienes diseñaron una instalación titulada *Feathered Edge*. Ésta conjunta la tecnología con el trabajo manual. Podría ser una versión siglo XXI de un penetrable de Jesús Soto. Cuando pregunté a los arquitectos si conocían la obra de Soto, me dijeron que no. Entonces les mostré imágenes de los penetrables y se sorprendieron al ver que de alguna manera sus exploraciones sobre la activación del espacio por medio de la participación del espectador coinciden con las del artista venezolano.

PH _ A propósito de la mención de Jesús Soto, me gustaría saber si nos puede entregar una sinopsis del proyecto y del guión curatorial que entiendo usted está preparando para el MOCA sobre la obra de un grupo emblemático de artistas latinoamericanos de los años 60 y 70. Esto pensando en la anécdota que nos cuenta y que evidencia, de alguna manera, el escaso conocimiento que existe todavía sobre arte latinoamericano en los denominados *centros* del mundo del arte internacional.

AR _ La exposición que he tentativamente titulado “Latin American Light and Space” incluirá cinco artistas con una instalación a gran escala de cada uno. La exposición busca posicionar la práctica artística de Carlos Cruz-Díez, Lucio Fontana, Julio Le Parc, Hélio Oiticica y Jesús Rafael Soto, con sus investigaciones sobre el color, la luz y el espacio como antecedentes al artista Dan Flavin y su uso de la luz y a los integrantes del grupo de “Light and Space” de California (James Turrell, Robert Irwin, Douglas Wheeler y Larry Bell). Incluyo a Fontana entre los artistas latinoamericanos no porque nació en Argentina sino porque sus ideas sobre el espacialismo se desarrollaron en parte durante su estadía en Buenos Aires en los años cuarenta. Teniendo en cuenta que el MOCA ha organizado exposiciones de Flavin, Irwin y Turrell, y que tiene obras de estos artistas en su colección, pensé que sería importante aunar a los artistas sudamericanos en una exposición que mostrara al público general, y especialmente a los estudiantes de arte, otra historia, efectivamente menos conocida pero no por eso menos importante.

En cuanto a la segunda parte de su pregunta creo que el problema es bastante complejo. En los Estados Unidos tiene que ver mucho con: 1) La política del gobierno norteamericano hacia Latinoamérica; 2) Cómo este comportamiento



Gabriel Orozco. The Museum of Contemporary Art at Grand Avenue. Foto por: Brian Forrest.



Collecting Collections. Highlights From the Collection of the Museum of Contemporary Art The Museum of Contemporary Art, Los Angeles MOCA at Grand Avenue. Foto por: Brian Forrest.

influye en la visión que sus ciudadanos tienen de la región; y 3) El hecho de que el norteamericano promedio no se interesa por lo que sucede más allá de sus fronteras. Bien es sabido que desconoce la geografía mundial y que no le interesa aprender otro idioma que no sea el inglés, a tal punto que hoy en día muchos norteamericanos consideran que ser bilingüe es ser *unamerican*. Lo triste es que este comportamiento también se da entre personas con un alto nivel de educación. Tomando como ejemplo al venezolano Carlos Cruz-Diez es difícil explicar cómo un artista con una carrera estelar, que ha expuesto en los museos que literalmente han escrito la historia del arte de los últimos sesenta años –el Centre Georges Pompidou de París, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Moderna Museet de Estocolmo, el Louisiana Museum de Humlebaek, Dinamarca y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (donde ha participado en tres exposiciones, incluyendo “The Responsive Eye” [1965], exposición puntual sobre el arte óptico)– no sea estudiado seriamente en universidades norteamericanas. Lo mismo se podría decir de artistas como Roberto Matta y Wifredo Lam, quienes deberían ser tan conocidos como Marcel Duchamp o Jackson Pollock.

PH _ En este sentido, ¿cree que la mirada y la recepción del arte producido en Latinoamérica han cambiado en los últimos años? Se lo pregunto porque da la impresión de que el estereotipo ochentero sobre el arte producido en el sur, que lo reducía en la mayoría de los casos a temáticas ligadas al exotismo o al sufrimiento y la victimización, habría dado paso a una mayor apertura para comprender y aceptar diversas propuestas artísticas que desafían dichas convenciones. ¿Cree usted que ha habido un cambio en la disposición por parte del *mainstream*, digamos hacia prácticas artísticas contemporáneas que han desafiado los estereotipos?

AR _ Actualmente un buen número de curadores y académicos latinoamericanos, que ejercen su profesión dentro de museos y universidades de gran prestigio, están utilizando su familiaridad con la región y su posición dentro del *mainstream* norteamericano para dar a conocer el arte latinoamericano por medio de exposiciones, textos, conferencias, etc. Con esto pretendemos sacar a los artistas latinoamericanos de esa invisibilidad que todavía los envuelve, y darles su justo valor dentro de la historia del arte. Úl-

timamente se ha logrado esto con artistas como Lygia Clark, León Ferrari, Gego, Hélio Oiticica y Joaquín Torres-García. También se ha hecho con una nueva generación de artistas que incluye a Gabriel Orozco, Guillermo Kuitca, Ana Mendieta, Ernesto Neto, Doris Salcedo y otros más. Las nuevas generaciones están teniendo más éxito en colocarse como artistas contemporáneos y no como artistas latinoamericanos. Por ejemplo, Orozco desde el principio de su carrera rehusó ser catalogado como artista mexicano y de esta manera retó a los curadores, los coleccionistas y a los críticos a evaluar su obra en términos de su contemporaneidad y no de su identidad. Esta actitud ha redundado en beneficio de muchos artistas de México y de otros países latinoamericanos. Cuando empezamos a integrar regularmente a los artistas latinoamericanos dentro del progra-

PATRICK HAMILTON _ Artista visual. Licenciado en Arte, Universidad de Chile (1998). Ha obtenido prestigiosas becas como la John Simon Guggenheim de Nueva York (2007) y en nueve oportunidades la beca Fondart. En 2006 realizó una residencia en el International Studio and Curatorial Program (ISCP) de Nueva York.

Ha exhibido individual y colectivamente en Chile y en el extranjero destacando su participación en la Trienal de Chile (2009), Bienal de Canarias, Tenerife (2009), Bienal de La Habana (2009 y 2003), Bienal de Beijing (2009), Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia (2007), Bienal de Praga (2005), Bienal de São Paulo (2004) y Bienal del Mercosur, Porto Alegre (1999).

Su obra forma parte de decenas de colecciones en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, entre las que destacan la Colección Jumex de México DF, el Museo del Barrio de Nueva York, el Museo DKM de Duisburg (Alemania) y el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

Actualmente se desempeña como profesor de Taller Central I y II de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Diego Portales.

ALMA RUIZ _ Nació en Guatemala. Radicada en Los Ángeles, California desde 1972. Actualmente es curadora del Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles. En 1979 se graduó de Historia del Arte en la Universidad del Sur de California (USC). Obtuvo una maestría en Literatura y Lenguas Italianas en el Colegio de Middlebury, Vermont, EE.UU. y la Universidad de Florencia, Italia.

Ha organizado numerosas exposiciones de arte contemporáneo, con énfasis en el período de la posguerra en Italia y Latinoamérica. Entre sus más recientes proyectos se incluyen: “Coleccionando colecciones: Lo más destacado de la colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles”; “William Kentridge: 7 Fragmentos para Georges Méliès”; “Damián Ortega: Trilogía del Escarabajo y Otros Trabajos”; muestras individuales del artista cubano Carlos Garaicoa y del artista mexicano Gabriel Orozco, entre otros.

Ha sido jurado en numerosas exposiciones y bienales en Estados Unidos y Latinoamérica incluyendo la 5ª Bienal de Panamá; la Bienal del Museo Tamayo en México DF y Artistas Mujeres Inmigrantes en Los Ángeles. Ha sido panelista para la Fundación Paul & Daisy Soros en Nueva York y es miembro del Comité asesor para la Fundación Cisneros Fontanals en Miami y Outpost for Contemporary Art en Los Ángeles.

ma del museo, decidimos (y esto fue discutido en varias reuniones del personal curatorial) que el MOCA no haría hincapié en la identidad del artista como un instrumento de relaciones públicas o para atraer a la comunidad hispanoparlante de Los Ángeles. La única desventaja que hoy vemos es que mucha gente no sabe que desde 1996 hemos organizado trece proyectos con artistas latinoamericanos que van desde monografías hasta exposiciones colectivas y que éstos también han sido incluidos en exposiciones temáticas e históricas, mucho antes que tantos otros museos contemporáneos de los EE.UU. que ahora figuran como pioneros en este campo. De todas maneras, la intención es la de escribir la historia del arte de manera que incluya a los artistas latinoamericanos para que tengan una voz dentro de la herencia cultural mundial.

PATRICK HAMILTON _ is a visual artist with a Degree in Art from Universidad de Chile (1998). He has been recipient of several scholarships such as: John Simon Guggenheim of New York (2007) and Fondart in nine different occasions. In 2006 he interned at the International Studio and Curatorial Program (ISCP) in New York.

He has exhibited individually and collectively in Chile and abroad, at the Triennial in Chile (2009), the Biennial in Canarias, Tenerife (2009), the Biennial in La Habana (2003 and 2009), the Biennial in Beijing (2009), the Biennial at the end of the world, Ushuaia (2007), the Biennial in Prague (2005), the Biennial in São Paulo (2004), and the Biennial of Mercosur, in Porto Alegre (1999).

His works of art can be found in collections in Europe, the US, and Latin America, such as: Jumex in Mexico DF, the Museo del Barrio in New York, DKM museum in Duisburg (Germany), and the National Museum of Fine Arts in Santiago.

He is currently teaching Workshops 1 and 2 at the School of Art of Universidad Diego Portales.

ALMA RUIZ _ was born in Guatemala and has been living in Los Angeles, California since 1972. She is currently Curator at the Museum of Contemporary Art (MOCA) in LA. She obtained a Degree in History of Art at USC in 1979, a Master's Degree in Literature at the School of Middlebury, Vermont, and a Master's Degree in Italian Language at University of Florence, Italy.

She has organized numerous exhibitions on Contemporary Art, with an emphasis on Italian and Latin American postwar. Some of her most recent projects are: Collecting collections: The most outstanding works of art from the permanent collection of the Museum of Contemporary Art of LA; William Kentridge: 7 Fragments for Georges Méliès; Damián Ortega: Trilogy of the Beetle and Other Works; as well as individual exhibitions for the artists Carlos Garaicoa (Cuban) and Gabriel Orozco (Mexican), among others.

Alma Ruiz has also been a judge in many exhibitions and biennials in the US and Latin America, including the 5th Biennial in Panama, the Biennial at the Tamayo Museum in Mexico, and Female Artists in LA. She has been a panelist for the Paul & Daisy Soros Foundation in New York, and is a member of the advising committee of the Cisneros Fontanals Foundation in Miami and Outpost for Contemporary Art in LA.

Mari Galmez

Académica y profesora/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Diseño
Santiago/Chile



ES DISEÑO

[ES DESIGN]

> FICHA TÉCNICA

NOMBRE_ ES SALMON LEATHER
DISEÑADORES_ MARI GALMEZ / STIVEN KERESTEGIAN
EQUIPO DE TRABAJO_ STIVEN KERESTEGIAN / FRANCISCA APPARCEL / MARI GALMEZ / MARTIN SUTTIL
PRODUCTOS_ PANELES LINEALES (50 CM X 200 CM), PALMETAS PARA MURO (22 CM X 22 CM Y 44 CM X 44 CM), CHILOTE SHOE HOUSE (L, M, S, XS), PORTA IPHONES, CARTERAS, PORTA IPADS, FUNDAS PARA COJINES ETC.

► INTEGRANTES DE ES DISEÑO_

STIVEN KERESTEGIAN_ DIRECTOR EJECUTIVO
FRANCISCA APPARCEL_ DIRECTORA COMERCIAL
MARI GÁLMEZ_ DIRECTORA CREATIVA
MARTIN SUTIL_ DIRECTOR WEB/MULTIMEDIOS

Mediante un proceso de *design thinking* Es Ltda. desarrolló y patentó el producto *Es Salmon Leather*, el primer material en formato de rollo o lámina de cuero de salmón para su uso a gran escala.

Es Ltda. nace a comienzos del año 2006, luego de que se reconociera la oportunidad de desarrollar en Chile prácticas sostenibles que, mediante un adecuado diseño sustentable, ayuden a mejorar la imagen país en el mundo a través de la elaboración y comercialización de productos de un elevado nivel de diseño y funcionalidad, inspirados en los nobles y versátiles materiales locales representativos de Chile, aumentando su valor agregado y generando riquezas.

Durante un viaje al sur de Chile, se identificó la posibilidad de generar un importante valor agregado a una abundante materia prima que estaba siendo desechada: el cuero de salmón. Este material ya prometía oportunidades en la industria del cuero exótico, pero en las investigaciones se reconoció que la principal limitante que impedía su comercialización era el tamaño de cada unidad.

Como primera solución se planteó el desafío de lograr un nuevo formato del material, uno de mayor tamaño, que permitiera su utilización en diferentes industrias donde éste antes no podía ser utilizado debido a sus dimensiones naturales.

Es entonces que se comienza con el desarrollo e investigación de las cualidades técnicas y estéticas al mismo tiempo que se realizan diferentes postulaciones a fondos financieros que permitan el desarrollo y puesta en marcha de un innovador proyecto: desarrollo y comercialización de *patterns* en rollos y planchas de cuero de salmón, mediante la utilización de un patentado proceso de diseño y técnica de producción.

Es Salmon Leather aporta un valor agregado al cuero de salmón aplicando un aumento estratégico de escala en las dimensiones máximas del material, habilitando su aplicación a nivel productivo en variadas industrias y aumentando su competitividad económica en los mercados internacionales *eco* y *premium* de cuero.

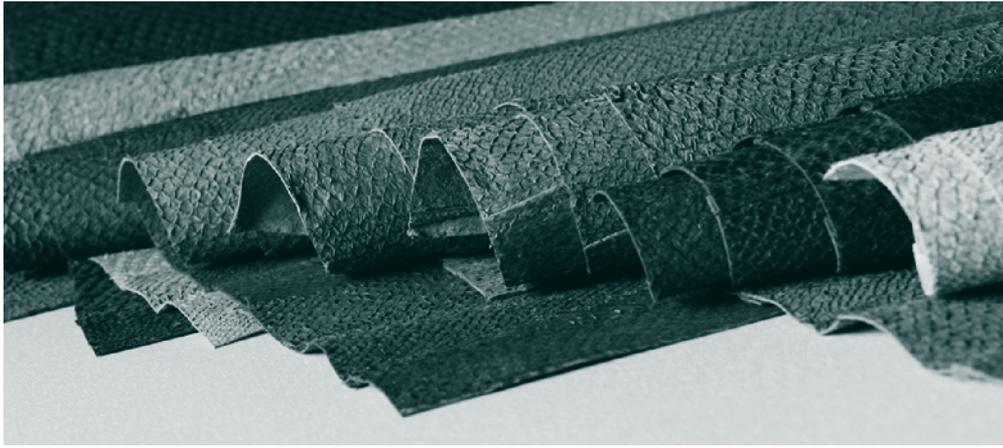
El formato permite la comercialización del material en yardas lineales garantizando en un 100% su utilización. Este cuero es considerado exótico, pero debido a su origen como residuo de la industria salmoneera, no requiere certificación CRTES y puede ser curtido utilizando taninos vegetales cumpliendo con los requerimientos ecológicos para participar en el segmento de mayor crecimiento en los últimos años, el de los *eco-leathers*.

> TECHNICAL DATA

NAME_ ES SALMON LEATHER
DESIGNERS_ MARI GALMEZ | STIVEN KERESTEGIAN
WORK TEAM_ STIVEN KERESTEGIAN, FRANCISCA APPARCEL, MARI GALMEZ, MARTIN SUTTIL
PRODUCTS_ LINEAR PANELS (50 CM X 200 CM), WALL PANELS (22 CM X 22 CM X 22 CM Y 44 CM X 44 CM), CHILOTE SLIPPERS (L, M, S, XS), IPHONE CASES, BAGS, IPAD CASES, PILLOW COVERS, ETC.

CRONOGRAMA ES SALMON LEATHER: PUBLICACIONES Y PREMIOS_

1. Identificación de una oportunidad en el desarrollo (aumento de valor agregado) de materia prima cuero de salmón, innovando en su formato de comercialización mediante el desarrollo de un proceso de selección, corte y unión de cueros individuales, elaborando así un textil 100% de cuero de salmón.
2. Búsqueda de financiamiento. Se desarrollaron estudios de mercado, planes de negocio para evaluar la viabilidad económica y la cabida en el mercado de destino de la innovación (textil de cuero de salmón). Desarrollo, postulación y adjudicación de Capital Semilla L1 Corfo.
3. Búsqueda de financiamiento para investigación y desarrollo del producto, sus condiciones técnicas, estéticas y de resistencia. Implementación de taller, contratación de personal calificado, adquisición de tecnología (maquinaria). Puesta en marcha del proyecto, inicio de estrategia comercial, e-marketing. Desarrollo, postulación y adjudicación de Capital Semilla L2 Corfo.
4. Búsqueda de financiamiento para la protección intelectual de la innovación del método de corte y unión utilizado en el proceso productivo del textil de cuero de salmón. Patentamiento en Chile (lugar de producción), EE.UU. y Unión Europea (mercados objetivos). Desarrollo, postulación y adjudicación del subsidio de Apoyo a la Protección de la Propiedad Industrial Corfo.
5. Asistencia a Lineapelle 2009 (www.lineapelle-fair.it), en Bolonia, Italia, importante feria de cuero a nivel mundial. Se realizó un estudio de mercado *in situ*. Identificación competencia y sustitutos, rango de precios, estrategias comerciales, precios, posicionamiento, formatos, condiciones comerciales, etc.
6. Realización de giras comerciales a EE.UU. (específicamente a los estados de Florida, Nueva York y California). Generación de contactos comerciales, presentación del cuero de salmón como materia prima.
7. Aceptación unánime por parte del jurado de "100% Design" en Londres (www.100percentdesign.co.uk) para participar y realizar el lanzamiento comercial oficial de Es Salmon Leather en importante feria de diseño (primera empresa chilena aceptada en exhibir).
8. Adjudicación de importantes reconocimientos y premios en el evento 100% Design (textil cuero de salmón):
 - Blueprint Award en categoría Best use of Material (www.blueprintmagazine.co.uk).
 - Architonic (www.architonic.com).
 - Entrevistas en diferentes medios: BBC, Despoke Design, Ecouterre, Home Quotient (Blog).
9. Inclusión en bases de datos de importantes bibliotecas de materiales innovadores alrededor del mundo:
 - Material Connexion ([revista_180 | #26 | Mari Galmez | p. 28 > 31](http://www.materialcon-</div><div data-bbox=)





- nexion.com), en EE.UU., Italia, Alemania, Tailandia, Corea del Sur
- Materia (www.materia.nl), en Holanda.
- Materio (www.materio.com), en Francia.
- Harvard Design School (www.gsd.harvard.edu), en los Estados Unidos.
- Valkft (www.valkft.hu), en Hungría.
- E Nova Design (www.e-novadesign.com), en Taiwán.
- Stylepark (www.stylepark.com), en Alemania.
- 10. Adjudicación de importante premio de diseño a nivel nacional otorgado por QVID Asociación de Empresas de Diseño de Chile, en categoría (Chilote House Shoe), primer lugar en la categoría Accesorio e Indumentaria 2009. Inclusión del diseño en importantes tiendas de Chile y en Puro Chile Nueva York.
- 11. Aceptación por parte del jurado para participar y exhibir en importante feria de diseño en Nueva York (EE.UU.) Y Architectural Digest Home Design Show, donde se realizó el lanzamiento oficial de Es Salmon Leather, en los Estados Unidos (marzo de 2010).
- 12. Adjudicación del premio "Imagine Top Pick 2010", categoría mejor uso en material, otorgado por la ASID, en Architectural Digest Home Design Show.
- 13. Adjudicación del primer lugar en INNOVACION, otorgado por el Ministerio de Economía de Chile y CORFO, en junio 2010.
- 14. Lanzamiento comercial en Chile, asociación estratégica con VITRA Chile, como representante comercial para los productos ES en Chile.

INNOVACIÓN_

- Formato Innovador de comercialización: La principal innovación radica en el nuevo formato de comercialización propuesto para el cuero de salmón, el cual, mediante

un adecuado proceso de selección, corte y unión de cada pieza de cuero individual, permite lograr un mayor tamaño del material (50 cm de ancho x metro lineal), el que es 100% utilizable.

- Patentamiento del proceso de corte y unión de los paneles:
Este es un proceso patentado en Chile (país productor), EE.UU. y Unión Europea (mercados de destino). Lo que, además de poseer la protección intelectual de la tecnología, es considerado como una importante herramienta comercial, dando mayor seriedad y credibilidad ante potenciales clientes al momento establecer relaciones comerciales.
- Ubicación geográfica y aporte social local:
La ubicación geográfica permite acceder a diversas fuentes locales de materia prima (salmoneras en el sur de Chile) y nos permite posicionar el producto como material natural de la Patagonia chilena, con un perfil ecológico y elaborado bajo los principios del comercio justo, ambas cualidades competitivas en los mercados objetivos.

PRODUCTOS_

- Pielés individuales (0,8 pies aprox. c/u): pieles de salmón curtidas, teñidas y terminadas con diversos procesos y aplicaciones estéticas.
- Paneles lineales: rollos desde aproximadamente 50 cm ancho hasta 300 cm de largo. Panel 100% utilizable compuesto de pieles individuales de salmón curtidas, teñidas, terminadas, formateadas y unidas.
- Palmetas recubiertas (22 cm x 22 cm y 44 cm x 44 cm c/u): palmetas de pulpa de madera

MARI GALMEZ BALMACEDA Arquitecta Universidad Finis Terrae UFT (2001). Socia directora de G+P Arquitectos, oficina que desarrolla proyectos de arquitectura, diseño e interiorismo del ámbito privado y público, muchos de los cuales han sido publicados en medios nacionales como: revista *ED*, *Ambientes*, revista *Vivienda y Decoración VD*, *Casas + Decoración*, entre otras.

Directora creativa de ES Diseño, agencia de diseño sustentable que ha expuesto su proyecto en distintas partes del mundo, obteniendo premios en 100% Design Londres 2009, Architectural Digest Show en Nueva York 2010, primer lugar de caso en Innovación del Ministerio de Economía de Chile 2010, Premio Avonni a la Innovación 2010 categoría Diseño. El proyecto de ES Diseño se encuentra publicado en bibliotecas de materiales mundiales como Material connexion, Harvard Design School y Materio.

Académica y profesora titular de Taller de Título en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales. Profesora titular del Taller Vertical de Experimentación y Emprendimiento y del Taller de Título, en la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad Andrés Bello (UNAB).

MARI GALMEZ BALMACEDA is an Architect from Universidad Finis Terrae (2001). She is a partner and director of G + P Arquitectos, a firm that develops private and public Architecture, Design, and Interior Design. Many of their works have been published nationally in: ED, Ambientes, Vivienda y Decoración VD, Casas + Decoración, among others.

She is also the Creative Director of ES Diseño, an office of sustainable design that has participated in exhibitions all over the world and has received awards at 100% Design (London, 2009), the Architectural Digest Show in New York (2010), and first place in "Casos de Innovación" Contest, organized by the Department of Economics (Chile, 2010), Avonni Innovation Award 2010 on Design. ES Diseño has been published internationally in: Material Connexion, Harvard Design School, and Materio.

Galmez Balmaceda is an academician and professor of the Final Practice Workshop at the School of Design, at UDP and professor of the Workshop of Experimentation and Entrepreneurship and the Final Practice Workshop, at the School of Industrial Design of Universidad Andrés Bello (UNAB).

fornadas en cuero de salmón para revestimientos.

- De manera paralela y complementaria se desarrollan y comercializan productos de alto diseño utilizando cuero de salmón y materiales locales nobles, como por ejemplo: Chilote House Shoe, Porta iPhone, fundas de cojín, etc.

NECESIDADES QUE SATISFACE_

- Un cuero exótico de muy alta calidad y excelentes cualidades estéticas y al mismo tiempo más barato y más ecológico.
- Sus propiedades de resistencia son parecidas (en muchos aspectos sobrepasando) a las de los cueros tradicionales, como el vacuno y ovino.
- Es un cuero renovable y considerado ecológico, ya que es un subproducto de la industria del salmón que puede ser curtido y procesado sin químicos.
- La principal innovación es en el formato, el que permite su comercialización como textil garantizando la utilización del 100% de su superficie y habilitando su uso en industrias de mayor escala.



LOS CARACOLES COMERCIALES CHILENOS REGIONALES: de la apropiación tipológica a un sistema arquitectónico urbano nacional

[CHILEAN COMMERCIAL SNAIL BUILDINGS: FROM TYPOLOGICAL APPROPRIATION TO AN URBAN NATIONAL ARCHITECTURAL SYSTEM]



resumen_ A fines de los años setenta, los edificios Caracoles Comerciales Chilenos Regionales (denominados c.c.c.r. de aquí en adelante) comenzaron a colonizar los principales centros urbanos del país originando una nueva tipología arquitectónica que hoy representa, quizás sin nunca imaginarlo, el experimento y modelo más arriesgado y efímero de la arquitectura comercial en Chile.

Este documento, extracto de una amplia investigación sobre el tema, fija la mirada en esta particular y radical especie arquitectónica que conforma en su conjunto una ecología urbana a nivel nacional única en el mundo, cuyo primer *espécimen* regional se erigió en 1978 en la ciudad de Viña del Mar (después de su aparición en Santiago en 1975), y luego se multiplicó a lo largo de las principales urbes del país en un período de tiempo extremadamente breve y en condiciones políticas, económicas y sociales bastante específicas.

Actualmente los c.c.c.r. constituyen un patrimonio arquitectónico y social altamente significativo pero lamentablemente ignorado por la disciplina, que alberga el último soporte espacial comercial de vida urbana, previo a la lógica contemporánea de expansión (sub)urbana representada por la tipología del *mall*. En ese marco, el presente artículo busca la puesta en valor de los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales mediante una revisión y análisis del contexto histórico en el que surgen, de sus antecedentes tipológicos y de sus características esenciales (inserción urbana, morfología y usos), revelando así la trascendencia cultural latente que poseen como sistema arquitectónico comercial urbano, el más relevante de la segunda mitad del siglo xx en Chile.

palabras clave_ arquitectura | ciudades | cultura | edificio caracol | programa comercial

1 | SOBRE EL CONTEXTO DE LOS C.C.C.R._ Los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales surgen dentro del contexto político, social y económico del gobierno militar de Pinochet, en un momento particularmente complejo de la historia reciente de Chile. Ellos se desarrollaron como un fenómeno arquitectónico urbano comercial a nivel nacional² entre los años 1978 y 1981. El primer caso de c.c.c.r. surge en la ciudad de Viña del Mar (Caracol Carrusel, 20 de abril de 1978) y luego, casi un año después, aparece el segundo en la ciudad de Valparaíso (Caracol Porteño, 16 de marzo de 1979). En el año 1980 surgen otros cuatro c.c.c.r. (Caracol Beye, en Valparaíso; Caracol Austral, en Punta Arenas; Edificio Caracol, en Concepción; Caracol Centenario, en Antofagasta) y finalmente, durante el año 1981, aparecen cuatro más (Caracol Policentro, en Talca; Caracol Colonial, en La Serena; Caracol Tres Palacios, en Valparaíso y Edificio Caracol, en Puerto Montt). Este explosivo desarrollo de los c.c.c.r.³ se vio beneficiado por la aplicación de las políticas desarrolladas por el gobierno militar a partir del año 1979, que implicaron el fin de la economía restrictiva que existía en Chile hasta ese momento y el inicio de una economía de libre mercado. En ese año se dictaminó la fijación del tipo de cambio en 39 pesos por dólar con el objetivo de que sirviera como ancla nominal para la inflación. En consecuencia, se produjo una estimulación al desarrollo urbano que comienza a regirse con fuerza por las leyes de la oferta y la demanda, siendo el sector privado el principal encargado de materializar este crecimiento. Estas políticas económicas, junto a la nueva Política de Desarrollo Urbano del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile de 1979⁴, sin duda jugaron un rol fundamental en el excesivo nivel de gasto y endeudamiento local, lo que permitió una fuerte inversión comercial inmobiliaria de la que se beneficiaron los c.c.c.r. pero que años más tarde llevó a Chile a un escenario en el cual la carga financiera de la deuda externa se tornó inmanejable, con tasas de desempleo superiores al 20% en los años 1982 y 1983⁵, situación que, sumada al aumento de las tasas de interés y al alza del precio del petróleo, implicó el fin de la burbuja económica, el comienzo de la crisis y, por lo tanto,

el comienzo del fin del desarrollo y expansión de los Caracoles Comerciales como tipología edilicia comercial nacional.

El contexto anterior nos permite consignar que los c.c.c.r. se sitúan como la última tipología comercial en el centro tradicional de las ciudades chilenas, previamente a la aparición del *mall*. Los Caracoles son el eslabón final de una cadena tipológica de comercio urbano propia de una ciudad de damero, es decir, de aquellas estructuras que surgen con el comercio de la Plaza de Armas en la época colonial y que luego, en el caso chileno, evolucionaron paulatinamente hasta la década de los años setenta y ochenta para terminar con los c.c.c.r. En rápida revista podemos constatar una evolución comercial desde la estructura de la plaza fundacional al comercio de las calles de las áreas centrales, situación que luego se complementó con la aparición de los pasajes y las galerías comerciales, y más tarde con los almacenes tradicionales, hasta la aparición en la segunda mitad de la década de los años 70 de los c.c.c.r. para, posteriormente, asumir las tipologías contemporáneas de los *mall*⁶, *strip mall* y *strip centers* que hoy estructuran parte importante del paisaje (sub)urbano local. Si bien se pudo constatar durante el proceso de la investigación la existencia de casos aislados de caracoles comerciales en otros países⁷, en ningún otro lugar se lograron constituir en un fenómeno tipológico comercial tan intenso como el ocurrido en Chile. Ellos forman un caso único en cuanto a la propagación de esta tipología comercial por prácticamente todo el territorio nacional (desde Antofagasta hasta Punta Arenas), así como también lo fue la política liberal de importaciones, con un dólar a 39 pesos, impuesta por la dictadura de Pinochet que sin duda benefició directamente el desarrollo y expansión de esta exótica tipología arquitectónica.

2 | SOBRE LA TIPOLOGÍA Y LAS CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS DE LOS C.C.C.R._ Los antecedentes arquitectónicos tras la tipología de los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales nos podrían



ANTOFAGASTA

LA SERENA

VIÑA DEL MAR

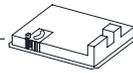
VALPARAISO

TALCA

CONCEPCION

PUERTO MONTT

PUNTA ARENAS



CARACOL
CARRUSEL

R.F.M 20 ABRIL



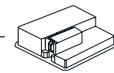
CARACOL
PORTEÑO

R.F.M 16 MARZO



CARACOL
AUSTRAL

R.F.M 11 FEBRERO



GALERIA
BEJE

R.F.M 07 MAYO



EDIFICIO
CARACOL

R.F.M 11 AGOSTO



CARACOL
CENTENARIO

R.F.M 09 DICIEMBRE



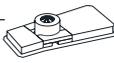
CARACOL
POLICENTRO

R.F.M 12 ENERO



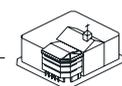
CARACOL
COLONIAL

R.F.M 09 JUNIO



CARACOL
TRES PALACIOS

R.F.M 15 JULIO



EDIFICIO
CARACOL

R.F.M 07 DICIEMBRE

1978

1979

1980

1981

abstract_ At the end of the 1970s, *snail buildings* (from now on c.c.c.r.'s) began to populate the main cities in the country, creating a new architectural typology. Today, they represent the most risky and ephemeral experiment and model of Chilean Commercial Architecture.

The present article is an excerpt from an investigation on the topic, and focuses on this particular and radical architectural *species* which shapes our unique national urban ecology. Its first regional *sample* was built in 1978 in Viña del Mar (after they appeared in Santiago in 1975). From then on, they rapidly multiplied throughout the main cities in the country during a very specific political and social context.

Today, c.c.c.r.'s are part of our national architectural and social patrimony. Highly significant, but ignored by the discipline, they represent the last –and still standing– commercial spaces of urban life dating prior to the appearance of malls and the contemporary logic of (sub) urban expansion that they represent. In this context, the present article wants to give value to Regional Commercial *Snail Buildings* through a revision and analysis of the historical context in which they appear; their typological precedents, and their essential characteristics (urban insertion, morphology, and uses). In this way, the cultural transcendence they possess as an urban and commercial architectural system will be revealed as the most relevant one of the second half of the 20th Century in Chile.

keywords_ architecture | cities | culture | spiral-arranged buildings | commercial program

llevar sin duda a ejemplos de tiempos remotos. Sin embargo, si nos situamos en el siglo xx y nos centramos en el programa comercial de estos edificios, podemos definir el proyecto que el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright desarrolló entre 1924 y 1925 para el Gordon Strong Automobile Objective como el primer intento de materializar un diseño en espiral para un edificio comercial. Este proyecto, que no logró construirse, consistía programáticamente en un planetario, un restaurante y un mirador pensados como un destino recreacional para visitantes que realizarían paseos en automóvil desde las ciudades de Washington D.C y Baltimore a la montaña SugarLoaf (Maryland, EE.UU.) Lloyd Wright concibió el diseño del edificio como una espiral que completaba la montaña permitiendo a través del proyecto el ascenso y descenso de los vehículos en torno al domo que contenía el planetario y que estaba rodeado por una galería circular peatonal. Junto a ese proyecto podemos establecer la joyería v.c. Morris Gift Shop⁸ construida por el mismo Lloyd Wright en 1948 como un segundo antecedente tipológico de los c.c.c.r. Esta obra es una pequeña tienda comercial entre medianeros con un portal arqueado de acceso que, en torno a un espacio central iluminado cenitalmente, desarrolla una pequeña rampa que se vuelca hacia él. La rampa organiza la circulación y exposición de las joyas y artesanías que se encuentran contenidas en su muro lateral a través de pequeñas vitrinas que permiten observar estos objetos a medida que se asciende y desciende por ella. Este proyecto es la primera oportunidad que tiene Wright de construir una circulación continua en espiral, aunque con anterioridad, en junio del año 1943, recibe el encargo para el diseño del museo Solomon R. Guggenheim en Manhattan (Nueva York, EE.UU.), que fue finalmente completado en 1959⁹. Aquí, la intención de Wright fue conducir a los visitantes a través del ascensor a la parte más alta del edificio para luego descender a través de una rampa continua en espiral que organiza la circulación junto a la cual se generan espacios de exposición interdependientes en su perímetro. Se configura entonces en torno a la rampa

un significativo espacio central a través del que se vislumbran de forma simultánea los distintos niveles del recinto que es iluminado cenitalmente a través de una gran claraboya central.

Considerado como uno de los proyectos más emblemáticos de Wright, pareciera ser que, dentro de la percepción local, el museo Guggenheim es aceptado como el antecedente internacional más directo de la tipología de los caracoles comerciales Chilenos Regionales. Sin embargo, si atendemos el análisis de los casos estudiados en la investigación, debemos situar a la joyería v.c. Morris Gift Shop como la influencia más clara en cuanto a su condición programática comercial y a la inserción urbana en la manzana de los c.c.c.r. En un segundo grado se puede dejar al museo Guggenheim como el antecedente más relevante en cuanto a la morfología tipológica del edificio como objeto y, sin duda alguna, como arquetipo y modelo que da el inicio de esta tipología comercial en Chile al edificio “El Caracol” diseñado por el arquitecto boliviano Melvin Villarroel.

Los c.c.c.r. presentan como una estructura espacial básica que las define una rampa ascendente que toma la circulación peatonal de la calle del centro tradicional y que conforma el helicoide de circulación interior del Caracol en torno a un gran vacío central. Junto a esta circulación, hacia su interior, se vuelcan y desarrollan los pequeños espacios comerciales (locales). Dentro de los c.c.c.r. podemos reconocer tres morfologías en relación al vacío central en su configuración en planta: planta elíptica (Caracol Centenario, Caracol Colonial, Caracol Carrusel, Caracol Porteño, Caracol Policentro y Caracol Puerto Montt), planta circular (Caracol 3 Palacios y Caracol Austral) y planta cuadrada (Caracol Concepción). Esta organización geométrica varía en función de las condiciones de los sitios donde los edificios han sido emplazados y en la mayoría de los casos, cuando presenta algunas alteraciones y/o modificaciones de las formas geométricas puras, dice relación con la irregularidad del terreno y con la intención de aprovechar el máximo de metros cuadrados disponibles para el espacio comercial.

MARIO MARCHANT LANNEFRANQUE_ Arquitecto de la Universidad de Chile (2002) y Master of Science in Advanced Architectural Design por el GSAPP, Columbia University (2005), donde recibió la William Kinne Fellowship.

Cursó estudios de postgrado en el Departamento de Arquitectura, CED, UC Berkeley (2000-01) y ha recibido, entre otros reconocimientos, las becas Presidente de la República-Mideplan y Fulbright. Con experiencia profesional y académica tanto en Chile como en los EE.UU., actualmente su trabajo se desarrolla entre la docencia e investigación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, y la práctica profesional independiente (MM architecture+research) fusionando las diversas áreas de las disciplinas de la arquitectura y fotografía a través de una estructura abierta y colaborativa de proyectos localizada en Santiago, destacándose principalmente a través de la realización de concursos públicos y publicaciones.

MARIO MARCHANT LANNEFRANQUE_ graduated with a degree in Architecture at Universidad de Chile (2002) and is a Master of Science in Advanced Design from GSAPP, at Columbia University (2005), where he also received the William Kinne Fellowship.

He pursued postgraduate studies at the Department of Architecture, CED, at UC Berkeley (2000-1) and has been recipient of grants such as Presidente de la República- Mideplan and Fulbright. He has worked in Chile and the US and is currently a professor and researcher at the Faculty of Architecture and Urbanism of Universidad de Chile and at the Faculty of Architecture at Universidad de Talca. He also works independently (MM Architecture + Research) integrating Architecture and Photography in open competitions and collaborative projects and publications in Santiago.

En relación a las circulaciones verticales, además de la rampa de circulación característica de los c.c.c.r. existen, en un 70% de los casos estudiados, escaleras que conectan todos los niveles (con la excepción del Caracol Centenario, Caracol Porteño y del Caracol Austral) y un 60% de los casos presenta también ascensor. Es interesante mencionar la particularidad del Caracol Colonial de La Serena y del Caracol Carrusel de Viña del Mar, que sitúan el ascensor como parte de la fachada principal del edificio. Otra característica morfológica interesante es que los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales se presentan a la calle como volúmenes herméticos y opacos, que esconden, y de cierta forma protegen de la calle, el mundo interior que se desarrolla en torno a la circulación helicoidal. Salvo en algunas excepciones, aparecen balcones a la calle que permiten un espacio intermedio de relación visual y a la vez de ventilación natural para el interior del edificio.

3 | LOS C.C.C.R. EN LA TRAMA URBANA TRADICIONAL_

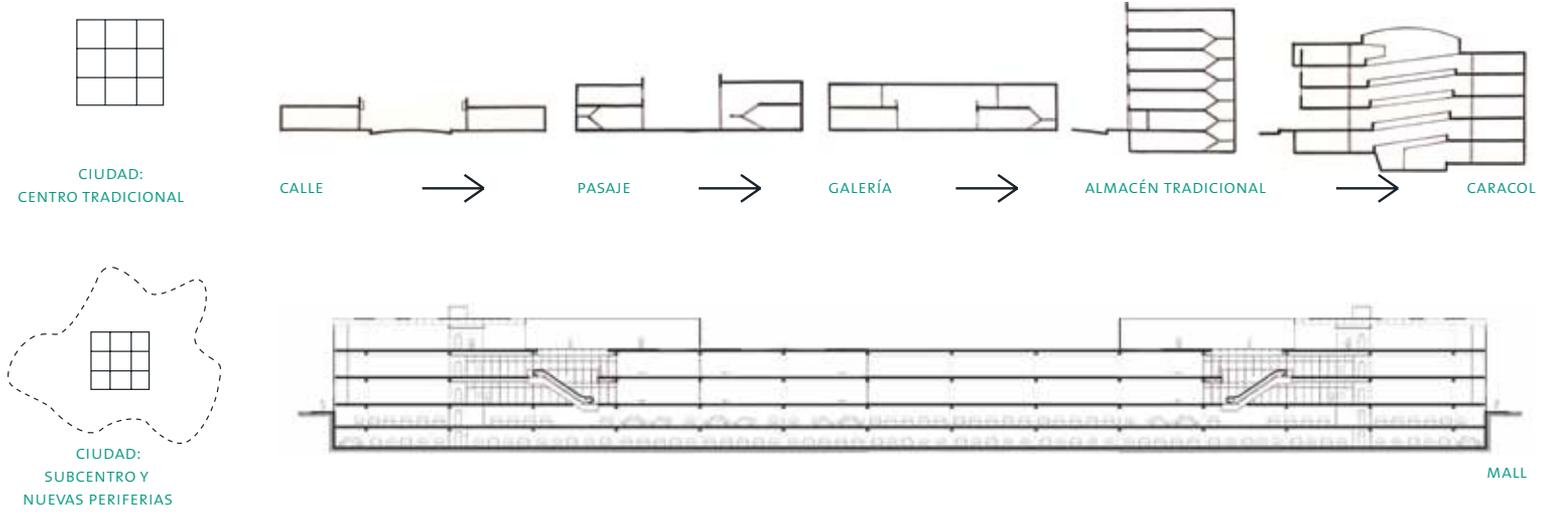
En relación a la implantación de los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales como piezas arquitectónicas urbanas en el damero fundacional, considerando la manzana como unidad base del tejido de las áreas centrales de las principales ciudades regionales chilenas, se concluye de la investigación que de manera consistente todos los c.c.c.r. se emplazan en el casco central de ellas. En términos más específicos, se pueden distinguir cuatro tipologías de configuración espacial según criterios de ubicación, volumetría y accesos en la manzana:

TIPOLOGÍA 1: ENTRE MEDIANEROS / 1 FACHADA A LA CALLE / 1

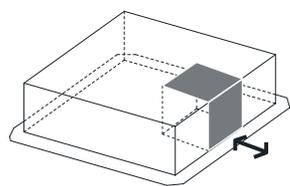
ACCESO-SALIDA_ Esta primera disposición es la que presentan la mayoría de los casos de estudio analizados en esta investigación (un 60% de la muestra) y, por lo tanto, se convierte en la tipología de inserción en la manzana más característica de los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales. Ejemplo de esto son el Caracol Carrusel (Viña del Mar), el Caracol Porteño (Valparaíso), el Caracol Beye (Valparaíso), el Caracol Centenario (Antofagasta), el Caracol Colonial (La Serena) y, con una leve variación, el Caracol Austral de Punta

CONTEXTO URBANO

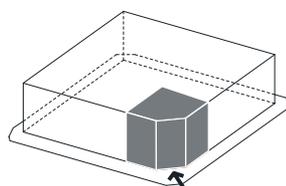
TIPOLOGIAS ARQUITECTONICAS COMERCIALES REGIONALES



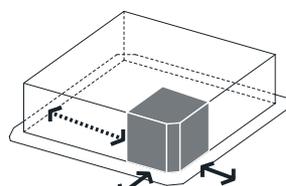
TIPOLOGÍAS DE CONFIGURACIÓN ESPACIAL DE LOS C. C.C.R. EN LA MANZANA



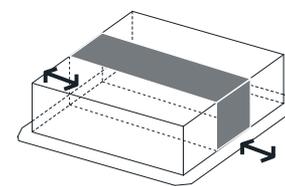
TIPOLOGÍA 1:
ENTRE MEDIANEROS
1 FACHADA A LA CALLE
1 ACCESO/SALIDA



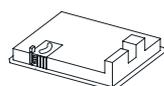
TIPOLOGÍA 2:
ESQUINA
2 FACHADAS A LA CALLE
1 ACCESO/SALIDA



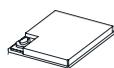
TIPOLOGÍA 3:
ESQUINA
2 FACHADAS A LA CALLE
3 ACCESO/SALIDA



TIPOLOGÍA 4:
ENTRE MEDIANEROS
2 FACHADAS A LA CALLE
2 ACCESO/SALIDA



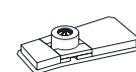
CARACOL
CARRUSEL
VIÑA DEL MAR



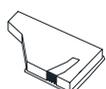
CARACOL
POLICENTRO
TALCA



EDIFICIO
CARACOL
CONCEPCION



CARACOL
TRES PALACIOS
VALPARAISO



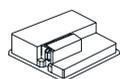
CARACOL
PORTEÑO
VALPARAISO



EDIFICIO
CARACOL
PUERTO MONTT



CARACOL
AUSTRAL
PUNTA ARENAS



GALERIA
BEJE
VALPARAISO



CARACOL
CENTENARIO
ANTOFAGASTA



CARACOL
COLONIAL
LA SERENA

Arenas, cuyo volumen se retranquea de la línea oficial, de modo de generar un espacio que antecede al cuerpo arquitectónico para la localización de estacionamientos (caso único en los c.c.c.r.). Si asociamos esta composición del edificio en relación a su emplazamiento con los antecedentes internacionales de la tipología de caracol comercial antes mencionados, podemos, sin duda alguna, situar a la joyería v.c. Morris Gift Shop de Wright (1948) como el antecedente tipológico más directo –aunque sorprendentemente desconocido para muchos de los arquitectos locales de los c.c.c.r.– debido a su condición de volumen comercial hermético entre medianeros con una sola fachada a la calle.

TIPOLOGÍA 2: ESQUINA / 2 FACHADAS A LA CALLE / 1 ACCESO-SALIDA
En esta la segunda tipología encontramos al Caracol Policentro de Talca y al Edificio Caracol de Puerto Montt. En ambos casos, si bien muestran un cuerpo que evidencia la estructura del Caracol hacia dos calles en combinación con locales comerciales exteriores, el acceso y salida a la circulación helicoidal se concentra en el punto de la esquina de la manzana. Esta inserción del volumen del edificio en la manzana guarda una relación más cercana al emblemático Museo Guggenheim de Wright de 1959, transformándose éste en una segunda influencia tipológica de los c.c.c.r.

TIPOLOGÍA 3: ESQUINA / 2 FACHADAS A LA CALLE / 3 ACCESOS-SALIDAS
Esta tercera configuración es una variación de la segunda tipología y, si bien conserva la característica de dos fachadas a la calle, presenta

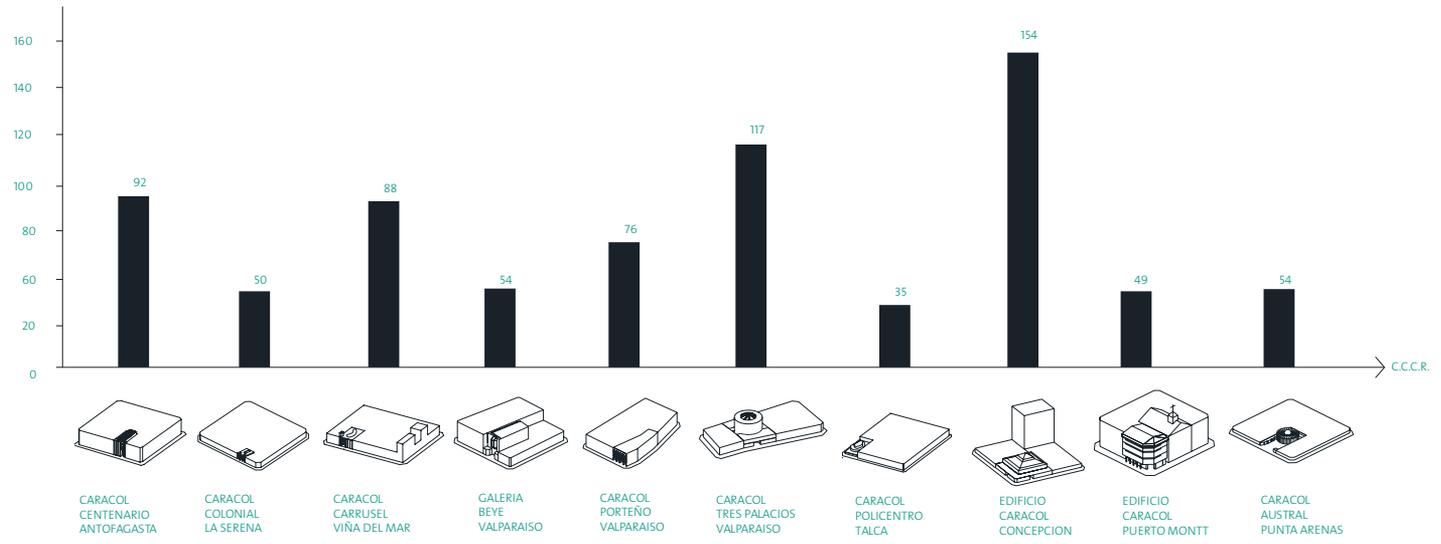
una innovación muy particular que implica una mayor conectividad y permeabilidad, por medio de la posibilidad de acceder y salir al Caracol a través de tres puntos: dos de igual jerarquía, que dan a las calles que enfrenta el edificio, y un tercer punto de menor jerarquía (pero no por ello menos utilizado) que conecta el sector interior del edificio con una galería comercial (otra tipología propia del siglo c.c.c.r. en varios centros tradicionales de ciudades chilenas). Este emplazamiento, que permite llegar al interior de la rampa de circulación continua a través de otro espacio comercial, solo ha sido detectado en el Edificio Caracol de la ciudad de Concepción.

TIPOLOGÍA 4: ENTRE MEDIANEROS / 2 FACHADAS A LA CALLE / 2 ACCESOS-SALIDAS
La cuarta tipología es quizás la más particular que el estudio ha encontrado, ya que es un esquema donde el cuerpo central del Caracol se retranquea y localiza en el centro de la manzana, quedando flanqueado hacia las calles que configuran las dos fachadas del proyecto por dos pequeños volúmenes que contienen galerías comerciales. Esta organización permite el cruce de la manzana en su totalidad a través de dos accesos/salidas opuestas a cada calle con igual jerarquía. Es el Caracol Tres Palacios de Valparaíso el que con este esquema único en la manzana permite mantener la fachada continua y a la vez abrir la experiencia de la circulación helicoidal interior a dos sectores de la ciudad, rescatando así una de las características más esenciales de las tipologías arquitectónicas de los tradicionales pasajes y galerías comerciales de la ciudad de Santiago del siglo xx.

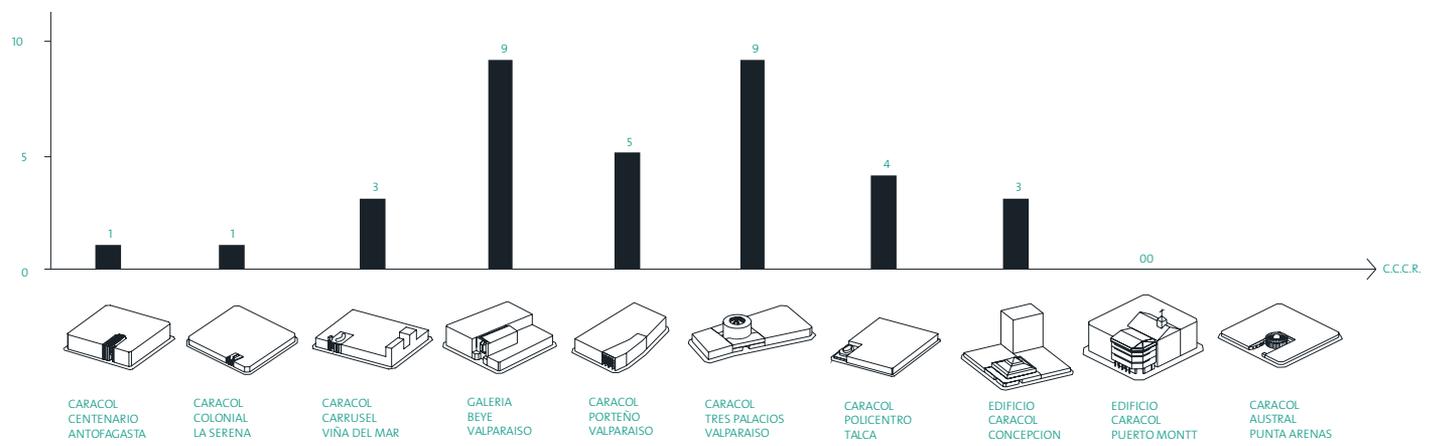
4 | LOS C.C.C.R. COMO UN SISTEMA URBANO NACIONAL
Ampliando la escala a nivel de territorio nacional, es posible observar que en todas las principales urbes chilenas encontraremos un edificio representante de la tipología de Caracol Comercial. Como ocurre hoy con el mall, los c.c.c.r. se convirtieron a fines de los años 70 y comienzos de los 80 en un objeto de deseo para muchos ciudadanos, en obras de adelanto y progreso; eran símbolos de que la modernidad llegaba más allá de las fronteras de la ciudad capital (Santiago). Ese hecho era agradecido¹⁰ por los habitantes-consumidores porque ampliaba directamente la posibilidad de consumo en las regiones, precisamente en un momento donde la lógica del libre mercado se implantaba en la estructura sociocultural chilena. De cierta forma, los c.c.c.r. se constituyeron en piezas arquitectónicas que definían un status de ciudad, transformándose en nuevas experiencias de urbanidad, en verdaderos centros de convergencia social.

Lo trascendente de esta convergencia es que estaba asociada a un emplazamiento urbano protagónico: todos los edificios caracoles se encuentran localizados en el centro de las distintas ciudades chilenas, no en sus periferias. Siendo más específicos, la investigación consideró como punto de referencia de análisis urbano el centro de la estructura del damero fundacional, es decir, la Plaza de Armas como su *kilómetro cero*. A modo de ejemplo es relevante consignar el Edificio Caracol de Puerto Montt, ya que está situado a un costado de la catedral católica de esa ciudad y conforma junto a ella (y a través de una de sus fachadas

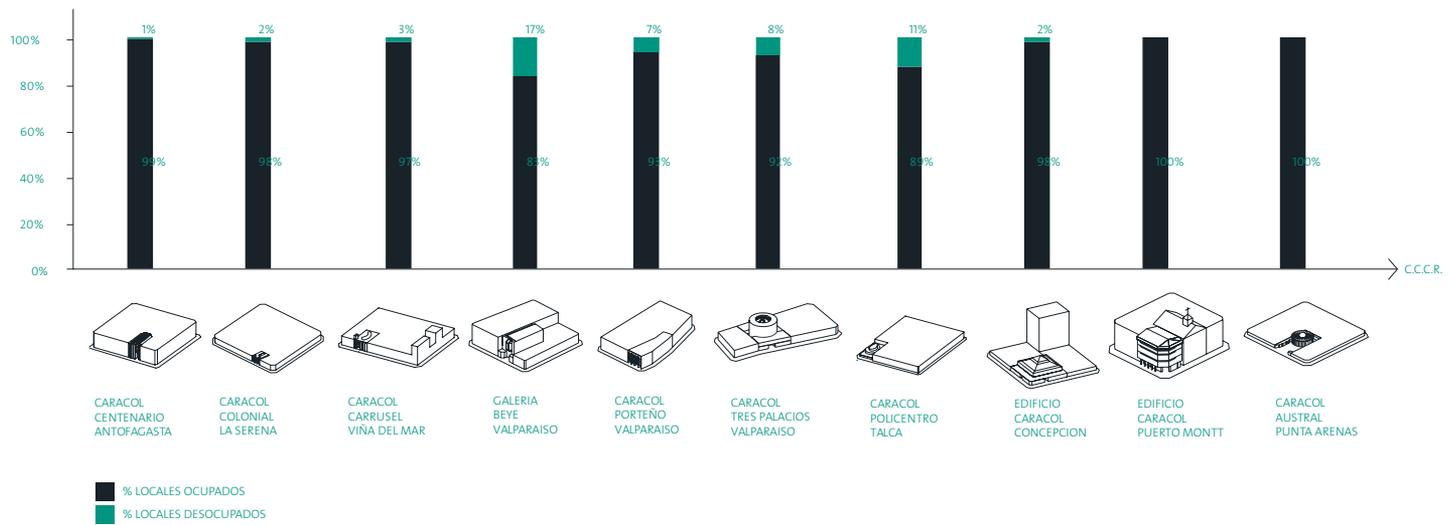
NUMERO TOTAL DE LOCALES



NUMERO DE LOCALES DESOCUPADOS



PORCENTAJE





principales) el límite del espacio de la principal plaza de esa urbe sureña. Este es, sin duda alguna, el caso de estudio que mejor demuestra la relevancia y jerarquía urbana que esta tipología comercial alcanzó en términos sociales, ya que emplaza una tipología arquitectónica comercial junto a la más significativa tipología arquitectónica religiosa-católica, generando un interesante contraste formal y programático.

Al asociar los distintos c.c.c.r. como piezas de un sistema urbano nacional podemos ir descubriendo que fue tanto el deseo por estas especies arquitectónicas en algunas ciudades de nuestro país que, manteniendo la esencia tipológica característica de los edificios caracoles definidas previamente en este artículo, comenzaron a surgir *alteraciones del tipo* o, mejor dicho, mutaciones de la especie que incluso fueron causal de modificación de lógicas y normativas urbanas de las ciudades en las que estos edificios aparecían (por cierto, no exentas de ciertas polémicas en la época).

El Caracol Colonial de La Serena es un caso que ilustra perfectamente el punto anterior, ya que para su concreción fue necesario modificar la Ordenanza Local de Construcciones y Urbanización, y con ello cambiar una configuración urbana existente en el centro de la ciudad producto

de que el proyecto se excedía en el porcentaje de ocupación de suelo, adosamiento y altura³³; junto a lo que también cobró importancia el hecho de localizarse en una ciudad *con historia*, situación que condicionó el diseño y la expresión formal de este caracol. Es así como el Caracol Colonial de la Serena es el único c.c.c.r. que presenta una expresión de una *neo-arquitectura colonial* chilena a través de la utilización de ciertos elementos pseudo decorativos, como barandas de fierro forjado en su fachada exterior y en algunas áreas interiores, y tejas en el alero de la cubierta que construyen su imagen urbana hacia la calle. Si bien, no con la polémica anterior, el Edificio Caracol de Puerto Montt es otro ejemplo de cómo la expresión estética de la fachada debió ajustarse al contexto. En este caso, el edificio de estructura de hormigón armado y construido en su momento con ingeniería y tecnología de vanguardia cubrió parte importante de sus fachadas con un sistema de tejas de madera característico del sur de Chile intentando mimetizarse con el entorno a través de un gesto de apropiación local, situación altamente contrastante y ambigua frente a la amplia espacialidad interior y el uso de aluminios y acrílicos de fuertes colores en sus terminaciones. Interesante es que en ambos ejemplos los proyectos mantienen la línea continua de edificación propia de la manzana tradicional, manteniendo

el perfil tipo del casco histórico central de las principales capitales chilenas pero ofreciendo un interior con una escala urbana totalmente distinta a lo conocido anteriormente como experiencia espacial comercial. Aunque los pasajes comerciales, como un sistema arquitectónico comercial previo y con mucha menor intensidad de desarrollo a nivel nacional, permitieron *perforar* la manzana para generar una interesante continuidad peatonal a través de ellas en algunas ciudades chilenas, los c.c.c.r. ofrecen una espacialidad muy distinta, una escala interior contrastante y una experiencia espacial de verticalidad muy intensa a través de la circulación helicoidal. En algunos casos, como por ejemplo en los caracoles Centenario (Antofagasta), Carrusel (Viña del Mar) y Beye (Valparaíso) esa relación vertical permitió también tener una nueva relación entre el interior y el exterior por medio de balcones generando nuevas relaciones visuales con el contexto mediato a diferentes niveles del plano de la calle, hecho que produjo en los paseantes-consumidores nuevas perspectivas urbanas de sus ciudades.

5 | DE USOS, PROGRAMAS Y SOBRE LA TRASCENDENCIA CULTURAL DE LOS C.C.C.R. La novedad formal y la organización del comercio que estos nuevos artefactos arquitectónicos traían a las ciudades chilenas fue por varios años algo muy atractivo para

los consumidores que hicieron de los Caracoles Regionales un lugar de encuentro social, especialmente significativo como *panorama* los viernes por la tarde y los sábados por la mañana. Sin embargo, este éxito en la demanda se vio afectado con el surgimiento de la tipología del *mall*, que pasó a ser el nuevo espacio comercial gravitante para las ciudades regionales a partir de la segunda mitad de la década de los noventa¹². A través de la investigación se ha podido constatar que en la actualidad se está comenzando a vislumbrar un cierto grado de obsolescencia comercial de estas estructuras. El estudio permite ver que el 40% de los c.c.c.r. catastrados presenta hoy un porcentaje de locales desocupados¹³ que fluctúa entre el 7% y el 17%. Si bien las cifras no son tan altas como para determinar una condición alarmante, es un proceso que puede estar en un estado incipiente y que podría tornarse en un tema significativo a abordar en términos urbanos, por lo que sería interesante monitorear la evolución del fenómeno.

A pesar de lo ello, los c.c.c.r. siguen manteniendo un comercio cautivo, que no es el comercio de las exclusivas boutiques de fines de los años setenta y comienzos de la década del ochenta, pero que hoy presenta una diversidad y atomización local muy interesante. Esto ha producido un cambio importante en sus usos, pasando a una nueva etapa donde la radicalidad tipológica comercial inicial se ha transformado hoy en una radicalidad programática contemporánea. Los c.c.c.r. representan a comienzos del siglo XXI un comercio claramente local y diverso que se contraponen con los programas homogéneos, hipoalergénicos y con tintes de uniformidad global del *mall*. Esto nos permite comprender una estructura social comercial nativa, propia de cada ciudad en la que se emplazan y que ha acogido el influjo local de programas que, si bien poseen un significativo grado de demanda, no logran materializarse en la forma de consumo masivo propuesta por el *mall*.

Es así como encontramos que los programas comerciales de mayor presencia hoy en los c.c.c.r. corresponden en términos generales a peluquerías, tiendas de ropa y pequeñas oficinas; pero junto a ellos se han establecido una infinidad extraordinaria de pequeños comercios que producen dentro de los caracoles micropaisajes comerciales únicos, como por ejemplo: locales de venta de artículos religiosos, *cafés con piernas*, centros de llamadas, *merchandising animé/cómics*, locales de venta de artículos de cuero de salmón, servicios técnicos para computación y videojuegos, *sex-shops*, *skate-shops*, talleres de costuras, lecturas de tarot y locales de tatuajes y *piercing*, por nombrar alguno. Esta variedad de ofertas trae consigo también una diversidad de usuarios que va desde adultos mayores a grupos de adolescentes (tribus urbanas) que hacen suyo el interior de los c.c.c.r. transformándolos en lugares de visita constante e incluso en algunos casos, como ocurre con los adolescentes, en sus espacios cotidianos de reunión y esparcimiento. Finalmente paseantes-compradores conviven en los c.c.c.r. de la misma forma que en la *calle tradicional* comercial convivían los peatones en una sumatoria de pequeños y diversos locales, situación hoy en extinción con lo que podríamos denominar la *mallización* de la calle gracias a las innumerables cadenas de comida rápida, farmacias, panaderías, ópticas y cafés que estructuran las nuevas fachadas urbanas de nuestras ciudades. Paradójicamente, pareciera ser que los c.c.c.r. se han tomado la calle, no solo en el sentido formal de inducirnos a nuevos planos urbanos a través de una circulación continua sino que también se han constituido en espacios donde el tiempo se

ha detenido, en bastiones de una idea de ciudad que hoy ya parece estar en franca retirada.

En síntesis, los resultados de la investigación sobre los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales nos permite concluir que ellos constituyen un sistema edificatorio comercial único, que tuvo un gran impacto tanto por su particularidad arquitectónica como por su inserción en la centralidad de la estructura urbana existente en las principales ciudades de Chile. Del mismo modo, esta tipología introdujo una nueva forma de habitar y utilizar la ciudad a través del comercio y de la intensificación del uso de suelo, generando nuevos modos de vida pública tendientes a la interioridad y el control visual, aspectos que acomodaban mucho a una estructura política propia de un régimen dictatorial en el cual ellos surgieron y se propagaron.

Es también a través del reconocimiento de la tipología de los c.c.c.r., que podemos comprender de una mejor manera una cierta *arqueología comercial chilena* donde se sitúa el *mall* como el espacio paradigmático del neoliberalismo económico contemporáneo. En esta arqueología, los Caracoles Comerciales Chilenos Regionales se constituyen en el eslabón, en la tipología arquitectónica de transición entre el comercio peatonal de la calle tradicional y el modelo contemporáneo del comercio basado en el desplazamiento humano a través del automóvil y del crecimiento urbano por extensión hacia las periferias de las principales ciudades chilenas.

Por último, es importante destacar que los c.c.c.r. en su momento fueron más que edificios, se configuraron como centros sociales, como lugares de encuentro, y que, en consecuencia, constituyen una arquitectura que se transformó en el soporte espacial de un momento particular de la sociedad chilena y de un modelo específico de vida urbana. Son, finalmente, objetos de trascendencia cultural.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. El presente artículo es parte de la investigación "Caracoles Comerciales Chilenos Regionales: una tipología arquitectónica urbana nacional" dirigida por Mario Marchant Lannefranke (investigador responsable) y desarrollado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile gracias a la adjudicación del proyecto vía concurso (Proyecto de investigación FAU 005/2008). Importante también ha sido la contribución del Proyecto de Iniciación VID 2008, código I 08/10-2, "Los Caracoles Comerciales de la ciudad de Santiago: Arqueología de una "nueva" tipología arquitectónica" desarrollado por el autor de este artículo bajo el alero de la misma institución.
2. Es importante señalar que el primer edificio de esta tipología arquitectónica comercial construido en Chile es El Caracol obra del arquitecto boliviano Melvín Villarreal R. y del arquitecto chileno Eugenio Guzmán L. Este edificio localizado en Av. Nueva Los Leones casi esquina de Av. Providencia, fue inaugurado en el año 1975 en la comuna del mismo nombre de la capital y es el que desató este fenómeno, primero en Santiago y luego en el resto de las principales ciudades del país (contexto en el que se focaliza este artículo).
3. Para efectos del desarrollo de esta investigación se consideró una muestra representativa de diez casos de estudio a nivel nacional en base a los criterios cronológicos y de localización para abarcar el espectro de los principales centros urbanos de Chile. Se destacan entre los no incluidos el Caracol Rombocol de Osorno y la Galería Caracol de Temuco.
4. Martínez, René: "Desarrollo urbano 1974-1984", en revista *AUCA* n° 48, Santiago, 1984, p. 15.
5. Rosende, Francisco: "Una interpretación del desempleo en Chile", en *Estudios Públicos* n° 32, Centro de Estudios Públicos, Santiago, 1988, p. 68.
6. La tipología comercial del mall se inaugura en Santiago con el Parque Arauco, obra del arquitecto Jaime Bendersky en 1982. El primer mall en regiones es el Plaza Trébol en Concepción, inaugurado el 28 de abril de 1995.
7. Por ejemplo, el Centro Comercial Caracol de Quito (Ecuador) y el Centro Comercial Independencia El Caracol de Zaragoza (España), ambos inaugurados en 1982.
8. En la actualidad Xanadu Gallery, una galería de arte y antigüedades localizada en San Francisco, California, EE.UU.
9. Según el arquitecto, historiador y crítico de arquitectura británico Kenneth Frampton, la idea estructural y conceptual del museo Guggenheim encuentra su antecedente en el proyecto que Wright desarrolló para el Gordon Strong Automobile Objective, una "propuesta de ciencia ficción por excelencia". Frampton, Kenneth: *Modern architecture: a critical history*, Thames & Hudson Ltd., Londres, 2004, p. 190.
10. Esto queda en evidencia con las innumerables cartas de apoyo y agradecimiento escritas por ciudadanos locales que recibió durante el mes de marzo de 1980 el entonces alcalde de La Serena, Eugenio Munizaga Rodríguez, a causa de la autorización para la construcción del Caracol Colonial, y que durante la investigación se pudieron revisar en el archivo de la dom de la I. Municipalidad de La Serena.
11. Modificación de la Ordenanza Local de Construcciones y Urbanización de la ciudad de La Serena que se llevó a cabo a través del Decreto Alcaldicio n° 135 del 23 de noviembre de 1979 y que fue publicado en dos semanas distintas en el diario *El Día* de dicha ciudad, según requerimiento del Secretario Regional Ministerial subrogante del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de la IV Región (expresado en la Orden n° 1.120 del 31 de diciembre de 1979).
12. Situación que replica en cierta medida el proceso que ocurrió casi una década antes en la ciudad de Santiago con la aparición del mall, y que afectó de manera similar a los Caracoles Comerciales de la capital. Este proceso se puede entender como una muestra más del fuerte centralismo que existe en Chile y de cómo los procesos de cambio que ocurren en la capital pueden ser extrapolados, anticipados o posteriormente (re)leídos en los contextos de la provincia.
13. No es extraño quizás que tres de los cuatro c.c.c.r. con mayor índice de desocupación se sitúen en la ciudad de Valparaíso, que, según cifras del INE (Instituto Nacional de Estadística de Chile) del mes de agosto del 2009 presentaba un nivel de cesantía del 18,5%.

Ricardo Abuaud

Director/Universidad Diego Portales
Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile

Francisco Donoso

Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago/Chile



FICHA TÉCNICA

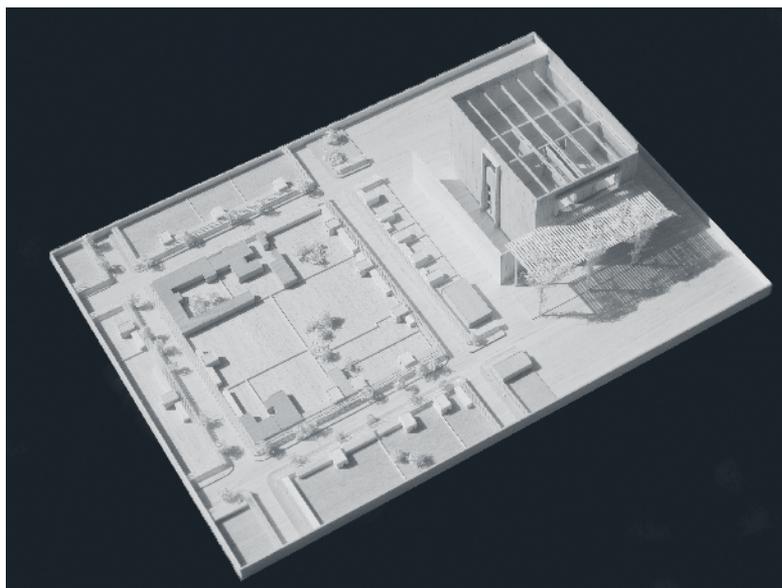
NOMBRE_ RECONSTRUCCIÓN DEL CENTRO DE PERALILLO (COMUNA DE PERALILLO, REGIÓN DEL LIBERTADOR BERNARDO O'HIGGINS). N° 021V.
ARQUITECTOS_ RICARDO ABUAUD Y FRANCISCO DONOSO
ARQUITECTOS COLABORADORES_ MIGUEL REYES / MARCELA BRAVO
CONSTRUCCIÓN_ NO CONSTRUÍDO AÚN
AÑO DE PROYECTO_ 2010
AÑO DE CONSTRUCCIÓN_ POR DEFINIR.
PROGRAMA_ RECONSTRUCCIÓN URBANA POST TERREMOTO. INCLUYE PERFIL DE LA CALLE, VIVIENDA Y COMERCIO.
IDENTIFICACIÓN DEL PROYECTO_ CENTRO DE PERALILLO.
UBICACIÓN_ COMUNA DE PERALILLO, PROVINCIA DE COLCHAGUA, REGIÓN DEL LIBERTADOR BERNARDO O'HIGGINS.
MANDANTE_ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL YPO Y MUNICIPALIDAD DE PERALILLO.
COLABORADORES_ CAROLINA CAÑAS GARCÉS Y WALDO CLAVERÍA ORELLANA
MATERIALIDAD_ MADERA EN DISTINTOS FORMATOS (PLACA, TABLA).

TECHNICAL SPECIFICATIONS

NAME_ RECONSTRUCTION OF DOWNTOWN PERALILLO (PERALILLO, LIBERTADOR BERNARDO O'HIGGINS REGION). N° 021V.
ARCHITECTS_ RICARDO ABUAUD AND FRANCISCO DONOSO.
COLLABORATING ARCHITECTS_ MIGUEL REYES AND MARCELA BRAVO.
CONSTRUCTION_ NOT CONSTRUCTED YET.
PROJECT YEAR_ 2010.
CONSTRUCTION DATE_ TO BE DETERMINED.
PROGRAM_ URBAN RECONSTRUCTION AFTER THE EARTHQUAKE, INCLUDING: CROSS STREET SECTION, HOUSING, AND COMMERCE.
PROJECT IDENTIFICATION_ DOWNTOWN PERALILLO.
PLACE_ PERALILLO, COLCHAGUA PROVINCE, LIBERTADOR BERNARDO O'HIGGINS REGION.
CLIENT_ YOUNG PRESIDENTS ORGANIZATION AND PERALILLO MUNICIPALITY.
COLLABORATORS_ CAROLINA CAÑAS GARCÉS AND WALDO CLAVERÍA ORELLANA.
MATERIALS_ WOOD IN VARIED FORMS (SHEETS, BOARDS).

RECONSTRUCCIÓN DEL CENTRO DE PERALILLO TRAS EL TERREMOTO

[POST-EARTHQUAKE RECONSTRUCTION OF PERALILLO]



Maqueta de la unidad de vivienda propuesta con el corredor, y aplicación a la manzana.

Peralillo, en la VI región, fue una de las localidades más damnificadas por el terremoto del 27 de Febrero de 2010. Su tradicional construcción en adobe se encuentra severamente dañada, a tal punto que una buena parte del tejido histórico ha desaparecido.

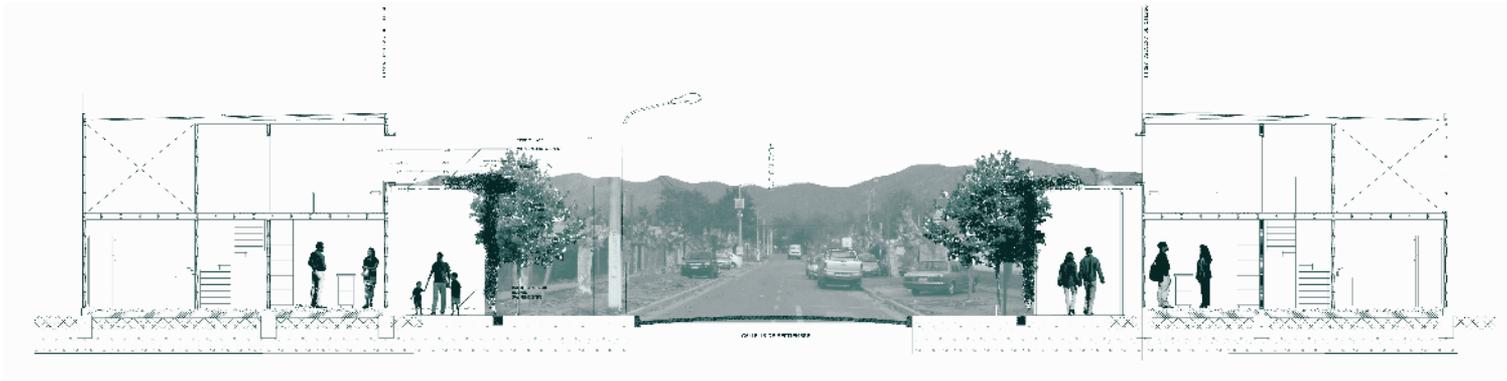
La organización internacional YPO (www.ypo.org) está interesada en apoyar la reconstrucción de Peralillo, sumándose al apoyo estatal que se entregará a la reconstrucción. A través de su grupo en Chile (en particular Nicole Nehme de Ferrada Nehme), nos contactaron con el objetivo de poder plantear al alcalde una propuesta, que actualmente está siendo evaluada.

EL NIVEL DE DAÑO El daño dejado por el terremoto se produjo en prácticamente todo el centro histórico, ya que en su mayoría se trataba de construcción en adobe. Además del evidente perjuicio para las familias residentes y propietarias, ha desaparecido junto a esas viviendas

la imagen tradicional de las calles del lugar, su patrimonio más representativo (como la iglesia) y también su comercio.

LAS PRIORIDADES DE LA RECONSTRUCCIÓN El interés prioritario del municipio es el de reconstruir algunas de las manzanas del casco histórico, en el entendido de que ellas albergan una buena parte de la vivienda y de las actividades económicas de la zona, y caracterizan la identidad de Peralillo.

El aporte que la organización internacional YPO busca ofrecer es una solución estandarizada para todos los predios que se puedan financiar, simplificando la gestión y transparentando los procesos. Por lo tanto, queda de lado la posibilidad de una reconstrucción de Peralillo "tal como era", tanto en su materialidad como en su volumetría, puesto que ello supondría proyectos individuales realizados "a medida" y diferenciados por cada propietario.



Corte Parrón. Perfil calle 18 de septiembre.



El desafío del proyecto es el de reconstruir la imagen, la especialidad y los valores urbanos de Peralillo, teniendo en cuenta una solución repetitiva que pueda adaptarse a diferentes tamaños prediales. Como ejemplo de la solución propuesta, hemos tomado la manzana delimitada por las calles Cardenal Caro, Manuel Rodríguez, Chacabuco y 18 de Septiembre.

LOS VALORES CLAVE DE LA ESPECIALIDAD URBANA DE PERALILLO Y LOS DESAFÍOS DE ESTA PROPUESTA. Sin duda, la fachada continua, sus corredores y el comercio que éstos albergan son la gran cualidad espacial a conservar. Sin embargo, el desafío del proyecto consiste en imaginar una manera de reconstruirlos considerando que los módulos de vivienda tendrán siempre las mismas dimensiones de forma invariable, a pesar de que el frente de los predios varía entre los 8 m y los 26 m (en esta manzana en particular).

Se ha pensado entonces que la operación clave de la propuesta es la construcción de un “anillo” de parrones en las cuatro caras de la manzana, parrones que actuarán como corredores y constituirán la fachada continua a la calle a pesar de que la edificación no “llene” ese frente en un principio.

Con respecto al volumen edificado, hemos imaginado una vivienda de dos pisos, ya que los terrenos críticos (de 8 m de frente y muy profundos) requieren una concentración en el uso del suelo. Esto supone asimismo economías constructivas. La vivienda básica a financiar tiene 60 m².

Otro de los puntos fundamentales de la propuesta es un comercio de 18 m² dando directamente al parrón, en primer piso y conectado con el área pública de la casa. Esto permite que, en el caso de ser los propietarios de la vivienda los que operen ese comercio, se facilita la relación hogar-negocio (imaginamos, por ejemplo, un local de comida que utilice la cocina de la casa para preparar los alimentos). En el caso de que el local se arriende, bastaría con cerrar la puerta entre él y la vivienda y crear en el área comercial un baño, cuyas redes están previstas.

El material elegido para la construcción es la madera, tanto por su óptimo comportamiento frente a los sismos como por la abundancia de ese recurso en la zona.

EL CRECIMIENTO PREVISTO. Se proponen tres formas básicas de crecimiento:

1. Es posible ampliar la casa en un segundo nivel, hasta ocupar la misma superficie que la primera planta. Incluso se puede continuar con un tercer piso de ese mismo tamaño (48 m², llegando a formar una vivienda que podría alcanzar los 144 m²).
2. Se puede hacer crecer la vivienda hacia el fondo del lote, comunicando sus diferentes partes mediante un corredor, que terminaría configurando una suerte de casa de patios, tan tradicional del valle.
3. El comercio podría extenderse hasta ocupar la totalidad del frente predial de cada lote, acercándose a una reconstitución de la imagen original del pueblo.



FRANCISCO DONOSO TAGLE Arquitecto, Pontificia Universidad Católica. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales desde 2005, donde es coordinador del Área de Tecnología y profesor de la Cátedra de Taller. Ha participado en varios seminarios en Chile y en el extranjero, y ha realizado publicaciones en revistas especializadas. Tiene un proyecto de reconstrucción y un libro seleccionado en la Bienal de Arquitectura del 2010. En paralelo ha desarrollado una gran cantidad de proyectos de arquitectura y urbanismo en el sector privado, especializando su labor en la vivienda social.

RICARDO ABUAUAD Arquitecto, Pontificia Universidad Católica, y máster en Gestión Urbana en la École Nationale des Ponts et Chaussées, París (Francia). Desde 1997, ha desarrollado diversos planes urbanos y proyectos de arquitectura. Sus obras han sido seleccionadas tanto para la Bienal de Arquitectura de Chile como para la Iberoamericana, y han sido publicadas en revistas nacionales e internacionales, así como en libros y compilaciones. Ha sido invitado a dictar clases y conferencias en varias Universidades de Chile y del extranjero. Es director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. Además, es curador de la Galería de Arquitectura Hunter Douglas en Santiago, miembro del comité editorial de las revistas *Patrimonio Cultural* y *revista_180* y miembro del comité asesor internacional de revista *Eure*.

FRANCISCO DONOSO TAGLE is an Architect graduated at Pontificia Universidad Católica. Since 2005, he has been a full time professor at the School of Architecture at Universidad Diego Portales, where he is Coordinator in the Department of Technology and a Workshop professor. He has participated in several national and international seminars and his works have been published in special interest magazines. One of his reconstruction projects and a book have been selected at the Biennial of Architecture 2010. He has also developed a vast number of projects of Architecture and Urbanism for the private sector, specializing in social housing.

RICARDO ABUAUAD is an Architect from Pontificia Universidad Católica and has a Master's Degree in City Management from École Nationale des Ponts et Chaussées, Paris (France). Since 1997, he has developed several urban plans and architectural projects. His works have been selected at the Biennial of Architecture in Chile and Ibero-America, and they have appeared in national and international magazines, as well as books and compilations. He has been a guest lecturer in Chilean and international universities. He currently works as Director at the School of Architecture of UDP and teaches at the School of Architecture at Universidad Católica. He is also curator at the architectural gallery Hunter Douglas in Santiago, a member of the editorial committee of *Patrimonio Cultural* and *revista_180*, and a member in the advising committee of *Eure* magazine.

PASCHÍN BUSTAMANTE, UN ARTISTA DE ARTES APLICADAS

[PASCHÍN BUSTAMANTE, AN ARTIST OF APPLIED ARTS]



resumen_ La llegada a Santiago en 1908 del pintor español Fernando Álvarez Sotomayor (1875-1960) para hacerse cargo de la Cátedra de Dibujo del Natural, Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes, vacante desde la muerte de Cosme San Martín (1850-1906), encontró a un entusiasta grupo de estudiantes que serían sus discípulos en el estrecho lustro de su estadía. Paschín Bustamante (1890-1934), perteneció a ese grupo, considerado como la generación del Centenario. Estos artistas diversos, que no provenían del sector acomodado de la sociedad, motivados por el maestro gallego, se caracterizaron por el interés común hacia los temas populares del entorno local y son reconocidos hoy como la *Generación del 13* por una exposición que realizaron ese año. Considerados fundadores de una pintura propiamente chilena, se les atribuye también el haber dado inicio a un arte social en Chile. Entre ellos, Paschín, al impulso de una voluntad de originalidad y renovación de carácter moderno, buscó otros derroteros alternativos a la pintura, que lo encaminaron hacia las artes aplicadas, formando parte del grupo de artistas que en 1929, al cierre de la Escuela de Bellas Artes, viajaron a Europa para estudiar esos otros oficios que, según se pensaba, debían transformarse en un impulso para el desarrollo de la industria en Chile. Bustamante fue uno de los maestros del inicio de la Escuela de Artes Aplicadas, escuela que con sus cuarenta años de vida debe ser considerada como la escuela matriz del diseño en nuestro país.

palabras clave_ Paschín | arte | modernidad | artesanía | oficios

Muchos fueron los artistas que estuvieron vinculados a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile durante sus cuarenta años de vida. Entraron para impartir docencia o salieron de ella para instalarse como actores del arte puro, sin *utilidad* manifiesta o de exclusiva expresión personal. Pero también están los que desde su condición de artesanos o artífices llevaron su producción a una dimensión estética, entrando de ese modo en el ámbito de lo que hoy denominamos diseño, campo que, dentro de su complejidad, mantiene una serie de dificultades en la conceptualización de su producción y consumo. Esos objetos de diseño que, sin tener una voluntad artística propiamente tal, llegan a ser arte por medio de un uso social extenso o por una ratificación cultural reconocida, pasando de ese modo a formar parte del imaginario colectivo y, por lo mismo, a ser representativos de su tiempo.

Abelardo *Paschín* Bustamante Rodríguez (1890-1934) fue uno de esos artistas con una mirada diferente a la convencional, pero de quien los mitos y las anécdotas han ido ocultando su biografía. Se suma a ello una producción artística escasa, o más bien heterogénea, que se fue dispersando en muchas direcciones. Estas condicionantes han hecho difícil una valoración más extensa de sus atributos, los que, según José Perotti, lo habían llevado a comprender el real sentido de esa nueva conciencia estética, definida en torno a los oficios, que se buscaba materializar en la Escuela de Artes Aplicadas.

Pequeño de estatura, blanco de color, nada evidenciaba en él la fuerte sangre indígena que levanta los pómulos, alarga los ojos a las sienas y retiene de negro el lacio cabello. Si en lo físico nada lo retrotraía a su origen autóctono, menos aún podría pensarse en ello escuchando su cuidada manera de hablar, aunque de una ironía casi venosa.¹

De temperamento múltiple, además de pintor era tallador en madera, y hábil en otras formas de arte aplicado. Pintó poco y jamás hizo una exposición individual. Concienu-

do, observador sagaz, buscaba la estructura de la forma pura y se mostraba desdeñoso con el impresionismo... Nos hacía pasar muy malos ratos a los que éramos discípulos de Juan Francisco González, a quien no podía ver, quién sabe por qué razón.²

En 1952, Pablo de Rokha señaló la condición de marginación que le impuso su circunstancia:

Abelardo Bustamante, más conocido como Paschín, fue un artista ignorado por los intelectuales, los poetas y por los propios pintores. Puede decirse que aún hoy ha llegado a transformarse en un gran misterio y en un desconocido para las generaciones actuales.³

Sin embargo, en lo que todos coinciden es que era un artista “notablemente refinado y culto”, con capacidad para dar opiniones certeras, ya que “poseía una inteligencia sobresaliente y podía penetrar las más oscuras y difíciles materias”; pero su mordacidad implacable lo hacía temible y fue, posiblemente, el origen de esa indiferencia que le manifestó su entorno. De clase media para algunos, de cuna humilde para otros, su padre fue militar y su madre cantante. Victor Carvacho señala: “hijo de una cantante de zarzuela y de un oficial de ejército surgido de la clase media”, pero luego, en su *Historia de la escultura chilena*, da paso a una extensa cita de Pablo de Rokha, quien afirma que “era hijo de una cantante de opereta que había declinado a la zarzuela, posiblemente de tercer orden, y de un hombre pobre de clase media”, agregando que “tenía algún ancestro francés, lado de donde procedía ese humor de estilete penetrante”.

Respecto a él todo parece confuso, como su sobrenombre cuya proveniencia parece tan indeterminada como su ortografía. Hay quienes afirman que era de origen familiar en la forma de Lalo Pachín; otros dicen que sería “el apellido de su abuela paterna”. Lo cierto es que ese nombre “parecía emparentarlo lejanamente con los pintores europeos”, o hermanarlo al pintor Jules Pascin¹⁰, chilениzando el apellido de quien pudo

abstract_ In 1908, Spanish artist Fernando Álvarez Sotomayor (1875-1960) arrived in Santiago to fill in the vacant space as Chair of Nature Drawing, Color, and Composition at the School of Fine Arts, after the death of Cosme San Martín (1850-1906). The new master found a group of enthusiastic students who would become his disciples during his short stay. Paschín Bustamante (1890-1934) was part of this group, known as *Generación del Centenario*. These diverse artists -who did not come from well-off sectors of society- were motivated by the Galician master, and shared a common interest in popular local themes. Today, they are recognized as the *Generación of 13*, after an exhibition they set up that year. They are considered the founders of Painting that is strictly Chilean and the initiation of Chilean Social Art is attributed to them. Paschín, driven by his desire of originality and modern renovation searched for alternatives to Painting, which took him towards Applied Arts. He went on to form part of the group of artists that, after the closure of the School of Fine Arts in 1929, traveled to Europe to study the trades that were thought would boost the development of the industry in Chile. Bustamante was one of the masters during the first years of the School of Applied Arts, a school that with 40 years of existence should be regarded as the parent school of Design in our country.

keywords_ Paschín | art | Modernity | crafts | trades

HUGO RIVERA-SCOTT artista visual Licenciado en Arte. Imparte docencia desde 1965. Ha trabajado en todos los niveles de enseñanza, especializándose en los temas de plástica (forma) para arquitectura, arte y diseño. Actualmente es docente de la Universidad de Chile y la Universidad San Sebastián. Como investigador editó *Carlos Hermosilla, artista ciudadano, adelantado del arte de grabar*, Editorial Puntángelos, Valparaíso, 2002; y "Arte y modernidad en torno a la Escuela de Artes Aplicadas", en *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*, Ocho Libros/Pie de Texto Editores, Santiago, 2010.

HUGO RIVERA-SCOTT is a visual artist with a Bachelor's Degree in Art. He has taught since 1965, in all levels of education, specializing in the areas of Plastic Arts in Architecture, Art, and Design. He is currently a professor at Universidad de Chile and Universidad de San Sebastián. He edited *Carlos Hermosilla, artista ciudadano, adelantado del arte de grabar* (Editorial Puntángelos, Valparaíso, 2002); and the article "Arte y modernidad en torno a la Escuela de Artes Aplicadas", in *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968* (Ocho Libros/Pie de Texto Editores, Santiago, 2010).

haber coincidido con él en la bohemia parisina y validando el que pudo ser producto de su viaje, ya que en las *Notas de arte*¹¹, a pesar de la cercanía con él, se habla de "el pintor Bustamante":

Espíritu inquieto, que no se ha conformado con oír y negar los incomprensibles comentarios que hacen larga y nostálgicamente sus compañeros que han vuelto de Montparnasse, de Friedenau, de la calle de Alcalá. Por eso se va y quiere verificar allá mismo estas absurdas charlas de café que le tienen desorientado. En este pueblo de gente triste y desconfiada Bustamante es un caso raro de curiosidad y de inquietud artística. Se ha hecho el raciocinio elemental, que es imposible que en este lejano país del mundo se tenga la clave del buen y único camino en el arte. En cambio, en París, Berlín, Moscú, Nueva York...

*Hizo realidad el mayor de sus sueños por la ayuda generosa de sus compañeros de arte, que esperan con fe la evolución natural que experimentará al ponerse en contacto con los museos y el arte viviente.*¹²

En una columna posterior, bajo el subtítulo de "L. Jota", se pasaba revista con humor a los catorce chilenos que estaban de viaje: "Abelardo Bustamante y Rojas Jiménez en París, Tótila Albert en Berlín, Jorge Hübner en alta mar, Acario Cotapos en el muelle"¹³.

En un ensayo sobre Rojas Jiménez que Jorge Teillier dejó inconcluso, se cuenta que el poeta no tenía opción de viajar y convenció a Bustamante para cambiar su pasaje por dos de menor precio, perdiendo comodidades, pero abriéndole la posibilidad de ir a Europa¹⁴. En sus crónicas de París, único libro suyo publicado, Rojas Jiménez da unos apuntes del pintor, quien antes de su partida había realizado ya el retrato de Aliro Palacios¹⁵, considerada su obra maestra:

*En París el artista se siente en su medio. Los efluvios amorosos y la constante emanación intelectual de la gran ciudad son bien diferentes de la atmósfera de nata gris y de pesada incomprensión del ambiente chileno.*¹⁶

*Escuchar a Paschín es para mí una fiesta. Enamorado del arte y de la vida, incoherente, anecdótico, pertenece a la casta de los hombres inverosímiles.*¹⁷

De lo que no cabe duda es que fue como Paschín que el pintor tiró su maleta al río, comentándole a su compañero de ruta que en Europa ya se había realizado todo. Independientemente de la versión de los hechos, este acto radical de *abandono de la pintura*, nos impulsa a enfrentarlo a esa otra actitud radical, que realizó Duchamp al tratar de exponer un urinario, objeto de diseño industrial comprado en la Quinta Avenida, haciendo que se transformara en escultura con un simple giro y una firma, dejando con ello los privilegios de la retina y abandonando definitivamente la pintura.



Abelardo Pashin Bustamante (1888-1934). Profesor del Metal en la Escuela de Artes Aplicadas, Archivos y Colección fotográfica, Museo Nacional de Bellas Artes.



Adán. Escultura en ébano que fue rechazada por el Salón Oficial según testimonio del artista Marcos Bontá en artículo póstumo dedicado a Paschín en la Revista de Arte núm. 2, de 1934. Sin fecha exacta del evento referido por Bontá, es posible que se haya tratado de 1932, cuando Bustamante había retornado ya de Europa, y la tradición del Salón Oficial se restituyó en dicho año tras la crisis de la enseñanza artística a fines de la década anterior. (Colección familia Isamitt, fotografías de Carolina Baltra).

Lo que el francés descubría en Nueva York era replicado en las observaciones del cronista acompañante de Paschín: “Dios mío, qué animación. Y arriba, en el cielo, un aeroplano plateado haciendo tirabuzones... ¡Ahí está la pintura actual!”¹⁸

El único relato que da realidad a esa anécdota, es el de Marco Bontá. Los dos artistas que después serían colegas en la Escuela de Artes Aplicadas, coincidían en París, y Paschín, luego de lanzar su caja de pintura al Sena, llegó al taller de Bontá, preguntándole si todavía pintaba tranquilo. “Yo no vuelvo a pintar más en toda mi vida –le dijo–. No hay nada que hacer. Está todo hecho. Los europeos lo han realizado todo (...) ¿Qué voy a decir? Además, si no he de decir algo mejor o de distinta manera, ¿de qué sirve?”¹⁹ Cuenta Bontá que su frase predilecta era “Enriquecer la materia”²⁰. Paschín estaba más allá de la pintura. En una carta a Perotti, reproducida en *La Nación*, podemos leer:

(...) Me comprenderás bien lo que te voy a decir; yo estoy trabajando en un taller de muebles de arte como tallador y en ocho horas diarias que trabajo gano 25 francos y esto me basta para vivir (...) También he hecho tres retratos y he vendido todo lo que he pintado. Tengo taller y tengo varios encargos, entre ellos un retrato a un príncipe romano y otro a una marquesa francesa (...) Aquí he caído bien y estoy cien mil veces mejor que en mi país (...) He visto los museos y muchas exposiciones en todos los estilos y, como tú sabes, esto es enorme, pero también hay mucho de farsa y falta de originalidad y el ochenta por ciento pinta o esculpe a manera de Zutano o Mengano (...) A mí me parece que en Chile nunca ha habido arte y que pasarán muchos siglos para que

*haya. La única forma para salvarse es que escuchen atentamente a Lucho Vargas, y no hay más (...). Si alguien quiere venir, dile que en mi taller tendrá casa para vivir, que aquí la vida es mucho más barata que en Chile y todo es mejor (...)*²¹

Lo cierto es que Paschín parece no haber llegado al año y medio en Europa y vuelve a Chile amargado; así se lo comenta Luis Vargas Rosas a Henriette Petit recomendándole en su carta no creer en lo que pueda contarle: “Quebró la paleta (...) y regaló su caja de pintura. No entendió nada y se transformó en un obrero”²². Considerándolo un fracasado, Vargas hace apreciaciones con un tono despectivo: “Negó todo su pasado y canceló su vida de pintor o sus deseos y fe en el arte”²³, sin entender realmente su posición avanzada, la posibilidad de encontrar lo artístico en otras búsquedas que no fueran las de la pintura.

En las crónicas de Rojas Jiménez publicadas por *La Nación*, podríamos leer una frase suya como dedicada a él: “Muchos, incapaces de salvar la enorme distancia, se descorazonan y se ahogan”. Ello demostraría que la apreciación de Pablo de Rokha tiene sentido; sus cercanos no lograron entender el carácter de rebeldía o provocación de sus actitudes. Lo cierto es que su trabajo posterior, una vez abandonada la pintura, se había encaminado principalmente hacia la escultura de talla directa y algunas de sus extensiones en el mueble u otras aplicaciones. No deberíamos dejar pasar que a la fecha, durante los años 20 y 30, hay una gran discusión acerca del género escultórico que se cuestiona el sentido de su propia denominación, buscando la talla directa para dejar atrás las manipulaciones de la estatuaría tradicional, y este es el sentido de la incursión escultórica de Paschín. Pero en esto también es incomprendido y su “Adán” de

ébano, por su pie de cuatro dedos, es rechazado del Salón Oficial, desconocemos el año, pero el escultor sale caminando por el Parque Forestal con su pieza bajo el brazo, la que no fue tirada al río, según reflexiona Bontá, sino que se conservó esperando una futura valoración que le diera el lugar que le corresponde:

*Aquella escultura no era un retrato desnudo de un buen burgués con cinco dedos que se acababa de desvestir para echarse a una piscina o darse un baño turco, que era el concepto que tenían de la escultura los jurados de ese entonces, aquella escultura no era tampoco la imitación de un arte de cartel, sino era una forma de ébano inédita, un personaje mitológico nacido de la fantasía, un símbolo; era la creación, era el arte.*²⁴

Tenemos el convencimiento de que el abandono de la pintura se refería al de la pintura de caballete, porque lo encontramos realizando junto a Arturo Gordon y Laureano Guevara, en 1929, las decoraciones del pabellón chileno para la exposición Interamericana de Sevilla, su “pensión del Rey de España” como solía bromear, tal como antes había realizado en París varias decoraciones junto a Rojas Jiménez. Su última salida fue a fines de 1928 con los becados a Europa del gobierno de Ibáñez; debía estudiar “en Francia, Alemania o Italia” los asuntos que le interesan: “tallado en madera, muebles, lacas, juguetes de madera, metales, forja, esmalte, pintura al ácido”²⁵. Cuenta para ello con lo que le otorga la beca, pero renuncia y retorna a Chile antes del plazo, para ocupar el cargo de profesor jefe del Taller de Artes de los Metales, en la Escuela de Artes Aplicadas. Pero la epidemia de Tifus que atacó Santiago lo alcanza y termina con su vida a los 44 años:

Se acabó en cinco o seis días de enfermedad. Se le había trasladado al Hospital del Salvador y cortado el pelo al rape. Cuando lo visité estaba sin conocimiento. Poco antes de morir tuvo un delirio. Yo estaba a su lado. Era en la tarde, hacía mucho frío. El sol poniente asomó por unos instantes entre las nubes, iluminó con tintes rojizos la pared frente a la cama y llenó el cuarto de resplandores. En la transfiguración de la luz, que bañaba todo, se oyó su voz: “¡Caramba, qué linda casa de campo donde estoy! ¡Toda mi vida la he soñado!”²⁶

Pensamos que en la apreciación de la obra de Paschín cabe hacer el paralelo con una reflexión de Van de Velde, quien tenía el convencimiento de que debía venir otra especie de pintura, derivada del post impresionismo, y que era ella a la que le correspondía el futuro:

Las esperanzas que se podían depositar con muy justa razón en Georges Seurat, se vieron frustradas con su muerte prematura, y así quedó un único artista a quien le fuera dado comprender fielmente la antigua tradición de la verdadera pintura, para vivir y actuar en esa fe: Puvis de Chavannes. Su obra nace del único y verdadero seno materno del arte, de lo ornamental, y llega a conquistar, a pesar de todas las circunstancias aparentemente adversas (y esto es altamente significativo), también a la gran arquitectura. Expresado con más exactitud: se fusiona en un todo con la arquitectura, y esta unión es tan bella que dominará toda la historia de nuestro arte y fecundará a la generación venidera.²⁷

Bontá había considerado su artículo necrológico sobre Paschín como un “simple bosquejo”, pensando en un libro, un volumen denso, el que pudiera “perfilar su completa fisonomía”, su vigorosa personalidad de “artista múltiple, tapizada de honrosos actos de profundo sentido humano”. Hoy en los distintos trabajos panorámicos más recientes apenas se lo menciona y lo cierto es que ha sido la primacía de la consideración de la pintura la que termina por ocultarlo, ya que si “fomentó e impulsó el desarrollo de las artes aplicadas”²⁸ aparece por ello segregado aún hoy en el estudio del arte en Chile. Por señalar uno de sus aportes, es necesario mencionar que fue él quien *importó* en 1927 el uso del linóleo para el grabado²⁹, y fue este nuevo material el que otorgó o dio realidad al sueño de Carlos Hermosilla de poder ilustrar a los poetas con grabados que fueran usados como clisés directos. Así realizó su carpeta *Caras de la raza y del trabajo*, editada por Frigerio en 1934, la que le permitió dar estatura definitiva al grabado como medio en nuestro país.



Maternidad, 1930. Obra representativa de la última etapa en el trabajo de Paschín, donde se dedicó a la escultura de talla directa en madera. (Colección Museo Nacional de Bellas Artes).

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

- Vila, Waldo: *Una capitania de pintores*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1966, p. 81.
- Id., p. 82.
- Carvacho, Víctor: *Historia de la escultura en Chile*, Andrés Bello, Santiago, 1983, p. 223.
- Vila, Waldo: *Una capitania...*, op. cit., p. 81.
- En Carvacho, Víctor: op. cit., p. 224.
- Carvacho, Víctor: *Veinte pintores contemporáneos de Chile*, Departamento de Extensión del Ministerio de Educación, Santiago, 1978, p. 27.
- Carvacho, Víctor: *Historia de la escultura...*, op. cit., p. 224.
- Carvacho, Víctor: *Veinte pintores...*, op. cit.
- Vila, Waldo: *Una capitania...*, op. cit., p. 81.
- Jules Paschín o Julius Pincas (1885-1930), pintor y dibujante nacido en Bulgaria, de padre español y madre italiana. Se naturalizó estadounidense, relacionándose principalmente con algunos pintores de la Escuela de París.
- En *La Nación*, breves de “La quincena”, miércoles 16 de julio de 1924.
- Sin autor, “Notas de arte”, *La Nación*, miércoles 16 de julio de 1924, p. 5.
- Sin autor, “Carrusel” en: “Notas de arte”, *La Nación*, jueves 20 de noviembre de 1924, p. 7.
- Teillier, Jorge, *Prosas*: Editorial Sudamericana, Santiago, 1999, p. 221.
- Este retrato, que el propio poeta rechazó, es parte de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.
- Rojas Jiménez, Alberto: *Chilenos en París*, Editorial Universitaria, Santiago, 2001, p. 70.
- Id., p. 77.
- Id., p. 75.
- Bontá, M.: “Abelardo Bustamante Paschín”, en *Revista de arte*, n° 2, Santiago, agosto-septiembre, 1934 p. 2.
- Id., p. 4.
- En la columna “Carrusel” se recogen párrafos de una carta de Abelardo “Paschín” Bustamante a José Perotti. “Notas de arte”, *La Nación*, jueves 4 de diciembre de 1924, p. 11.
- Ver Vargas Rosas, Luis: “Carta 12/12/1925” en Juan Francisco González, cartas y otros documentos de la época, Ril Editores, Santiago, 2004, p. 243.
- Ibid.
- Bontá, M.: “Abelardo Bustamante...”, op. cit., p. 8.
- Decreto 00549, Ministerio de Educación, 5 de marzo de 1929, Santiago, Chile.
- Pablo de Rokha, citado por Víctor Carvacho en *Historia de la escultura en Chile*, Andrés Bello, Santiago, 1983, p. 224.
- Van de Velde, Henry: “Observaciones para una síntesis del arte”, en *Hacia un nuevo estilo*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, p.41.
- Bontá, M.: “Abelardo Bustamante...”, op. cit., p. 4.
- “En 1927 Paschín importaba la técnica del linóleo, que sin ser uno de los aspectos más interesantes del grabado, contribuyó poderosamente a enriquecer las ideas sobre esa rama del arte”, en Letelier, Jorge, “Las artes gráficas”, *Revista de arte*, n° 12, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1936, p. 39.



ESPACIOS DE BORDE: aproximación a la integración social desde un proyecto arquitectónico

[URBAN BORDERS: AN APPROXIMATION TO SOCIAL INTEGRATION THROUGH AN ARCHITECTURAL PROJECT]

| Álvaro Arancibia Tagle

Arquitecto/Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC
Santiago/Chile

| Santiago Edwards Pascal

Cientista Político/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile

| Ignacia Moreno Maira

Psicóloga/Universidad Diego Portales
Santiago/Chile



resumen_ El artículo se enmarca en el proyecto “Integración en fachada continua” ganador del 1er Concurso de Arquitectura e Integración Social - Comunidades de Ingresos Diversos 2009. Esta instancia fue organizada por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Universidad Católica.

En primer lugar se discuten aspectos conceptuales relacionados con la segregación social y las características urbanas que la agudizan en Santiago. Después se explica de qué manera la propuesta otorga lineamientos para generar integración social, situando a los cité santiaguinos como referente histórico y modelo de integración. Finalmente se abordan las dimensiones sociales, urbano-arquitectónicas y económicas, describiendo la manera en que los espacios de borde posibilitan la integración social y cuáles son los beneficios y riesgos que enfrentan los diferentes grupos socioeconómicos al compartir la misma zona y contexto urbano.

palabras clave_ integración social | segregación | fachada continua | espacios de borde

abstract_ This article is part of the project “Integración en fachada continua”, winner of 1er Concurso de Arquitectura e Integración Social – Comunidades de Ingresos Diversos (2009), organized by the Department of Housing and Urban Development, the Faculty of Architecture and Urbanism of Universidad de Chile, and the Faculty of Architecture, Design, and Urban Studies of Pontificia Universidad Católica de Chile.

In this article, we cover conceptual aspects related to social segregation and the urban characteristics that intensify it in Santiago. Then, we explain how our proposal provides guidelines to generate social integration, using Santiago’s small housing estates as historical reference and model. Lastly, we discuss the social, urban-architectural, and economic aspects of the project, describing how urban borders make social integration possible, as well as the benefits and risks that different socio-economic groups face when sharing the same living spaces and urban context.

keywords_ social integration | segregation | terraced houses | urban borders

SEGREGACIÓN VERSUS DISTINCIÓN_ Durante la segunda mitad del siglo xx, las ciudades han experimentando un proceso de segregación socioeconómica de forma acelerada y constante. En Santiago durante la primera mitad del siglo xx era posible observar que en una misma manzana convivían soluciones de viviendas ocupadas por familias de diferentes estratos socioeconómicos. Esta yuxtaposición de viviendas no obedecía a una segregación social sino que, por el contrario, suponía el entendimiento entre los ciudadanos sobre las ventajas de una interrelación física y social.

La liberación de los suelos por medio de la Política Nacional de Desarrollo Urbano durante la dictadura militar (a partir de 1979), provocó un gran impacto en el crecimiento de la ciudad de Santiago, caracterizándose por una expansión acelerada no planificada. La salida del centro en pro de la periferia de la ciudad, a pesar de que ofrece suelos más económicos, da paso a la marginación y segregación social debido a que la oferta de vivienda social se agrupa en grandes áreas homogéneamente pobres aisladas de los centros urbanos y de la oferta laboral.

Tanto la vivienda social como los grupos de mayores ingresos escapan a la periferia. Unos se ven obligados a trasladarse por razones económicas y de disponibilidad de suelo y otros, en cambio, lo hacen en busca de más espacio y mayor exclusividad, destacándose los barrios cerrados como nuevo modelo urbano periférico.

La llegada de las élites a la periferia se puede explicar mediante la maduración y concentración del capital privado inmobiliario, la liberalización de los mercados de suelo, la adopción del condominio cerrado como parte de las estrategias de innovación del producto y por la connotación simbólica de la segmentación del consumo en la ciudad contemporánea¹.

La reducción de la segregación en Santiago ha provocado, entre sus efectos más relevantes, el aumento significativo de los espacios de borde entre grupos de ingresos diversos. En estos espacios se enlazan paralelamente propiedades de exclusión e integración social. Si bien la sola proximidad espacial no implica necesariamente la integración social, es posible pensar el contacto entre grupos de distintos estratos socioeconómicos como posibilitador de intercambio de bienes y servicios. Así, los grupos de menores ingresos reciben de sus vecinos trabajo, consumo para sus locales comerciales y la dignidad de vivir en una comuna que no carga con el estigma de la delincuencia o la pobreza. Además, se crean espacios comunes que son capaces de generar un lugar de encuentro y conocimiento mutuo entre los grupos².

El esparcimiento de barrios cerrados junto con la reducción de la escala de segregación ha generado nuevas oportunidades laborales, más infraestructura y equipamientos para la capacidad de consumo. Sin embargo, se observa en la convivencia de barrios cerrados una serie de problemáticas, tales como la expulsión del grupo de menor ingreso como consecuencia del proceso de gentrificación, el surgimiento de actividades ilegales y criminales, y la interrupción de la trama urbana y transportes públicos³.

PROBLEMA Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN_ Este artículo se plantea la siguiente pregunta: ¿De qué manera los espacios de borde posibilitan o no la integración social y cuáles son los beneficios y

riesgos de los diferentes grupos al compartir la misma zona y contexto urbano?

Frente a la integración social residencial lo que se pretende es dar cabida a la reflexión en torno a cómo o mediante qué estrategias es posible lograr un equilibrio entre cantidad y calidad de viviendas e integración de las familias en la ciudad y que a la vez las viviendas sociales puedan ubicarse en la ciudad en zonas que les permitan acceder a mejores condiciones de vida⁴.

Esta es la problemática que aborda el proyecto “Integración en Fachada Continua” desde la dimensión social, económica y urbano-arquitectónica enmarcada en el 1^{er} Concurso de Arquitectura e Integración Social-Comunidades de Ingresos Diversos en Ciudad Parque Bicentenario.

CONCEPTOS, MARCO TEÓRICO Y REFERENTE HISTÓRICO

1. SEGREGACIÓN_ Es posible definir el concepto de segregación como el grado o cercanía espacial o de aglomeración territorial de las familias de un mismo grupo social, ya sea que este grupo se configure por medio de características étnicas, etarias, religiosas y socioeconómicas, entre otras⁵. Segregado apunta al concepto de separado, excluido, ya sea sociológica o geográficamente⁶.

2. INTEGRACIÓN SOCIAL_ Integración se entiende como el logro de seguridad, estabilidad, identidad, pertenencia y afecto de territorialidad experimentada por una comunidad. Estas características logran verse implicadas en las redes sociales, en las relaciones laborales y en el ambiente habitacional⁷.

La integración social posee dos dimensiones. La primera consiste en el acceso físico a servicios y equipamientos urbanos. La segunda alude a la distancia social entre grupos. Sin lugar a dudas, la posibilidad de cercanía física evita ciertos costos, tales como que la segregación espacial vuelve aún más pobres a los pobres, pero es la segunda dimensión la que potencia los procesos de desintegración social o de distanciamiento y marginalidad de los grupos de bajos ingresos⁸.

3. EL CITÉ COMO REFERENTE HISTÓRICO Y MODELO DE INTEGRACIÓN_ Distintos cités ubicados en Santiago Centro, como es el caso del cité Adriana Cousiño, albergan en su interior distintas tipologías, tamaños y calidades de viviendas correspondientes a distintos grupos socioeconómicos, desarrolladas en densidad de uno o dos pisos. Si bien la configuración interior del conjunto es diversa, la exterior es homogénea y se ve unificada mediante una fachada que construye un perfil urbano y un estándar visual similar en todas las viviendas. Las fachadas se caracterizan por una baja permeabilidad visual hacia su interior y prima por sobre la particularidad de cada vivienda la idea de un total que se organiza en relación a una circulación peatonal acompañada de áreas verdes.

Lo que se pone en valor a través del uso de fachadas es el espacio público, lugar que reúne la diversidad de habitantes del conjunto, donde la particularidad está dada por la vida privada de las distintas viviendas, las cuales se organizan interiormente en torno a patios propios y esconden la vida privada en función de la configuración de un espacio público unificado e integrado.

Las estrategias arquitectónicas usadas en cités permiten pensar que podría ser viable plantear

una respuesta a la temática contemporánea de la integración social residencial, con estrategias similares a las usadas en edificaciones tradicionales pertenecientes a la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, los cités han quedado obsoletos debido a que no contemplan la problemática del automóvil y no hay espacio para ellos en su configuración arquitectónica, cosa impensable para conjuntos de hoy en día.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO_ La propuesta “Integración en Fachada Continua” se enmarca en un macrolote de cinco hectáreas ubicado dentro del proyecto en construcción Ciudad Parque Bicentenario, correspondiente al ex aeropuerto de Cerrillos, el cual cuenta con una superficie aproximada de 250 hectáreas. Éste se ubica a quince minutos del centro de Santiago y en sus entornos predominan los habitantes de bajos ingresos.

Ciudad Parque Bicentenario pretende acoger en un plazo de desarrollo de 20 años a unas 15.000 familias, las cuales vivirían en un barrio completo que contemple parques, equipamientos, servicios, comercio y la llegada del metro, potenciando el arribo de habitantes de mayor ingreso. El desafío radica en que la llegada de los habitantes de mayor ingreso y la infraestructura proyectada para el nuevo barrio no traslade a los habitantes de menor ingreso sino que se genere un forma de vida socialmente integrada, ambientalmente sustentable y con buenos estándares de calidad de vida⁹.

DIMENSIONES DE LA PROPUESTA

Se entiende que el éxito a largo plazo de la mezcla de grupos de ingresos diversos (en este caso grupos de bajos y medianos ingresos) estaría dado por la permanencia de estos grupos y por las posibilidades de identificación de sus habitantes con el lugar. Esto obliga a pensar en estrategias que fomenten el sentido de pertenencia y el control de las posibles razones de emigración para así evitar desplazamientos, expulsiones o rechazos entre grupos que terminen por transformar la comunidad diversa en un grupo homogéneo.

A partir de este escenario, es posible problematizar acerca de cuáles serían los incentivos y las eventuales amenazas que pueden sufrir los distintos estratos que formarían parte de un conjunto socioeconómicamente mixto. Y, justamente, la propuesta “Integración en Fachada Continua” intenta responder a estas problemáticas desde una dimensión social, urbano-arquitectónica y económica, un proyecto de integración social.

1. DIMENSIÓN SOCIAL_ Asegurar la permanencia de los distintos grupos sociales implica mantener y/o potenciar la integridad de cada uno de ellos, en el sentido que la integridad y la identidad no se vean amenazadas. Al respecto, Sabatini y Brain¹⁰ señalan que las mezclas sociales podrían ser más efectivas desde grupos más disímiles y no necesariamente desde grupos socioeconómicamente más homogéneos.

La propuesta contempla la convivencia de grupos de bajos ingresos que acceden a viviendas de entre 24.000 y 42.000 dólares (los cuales tienen como incentivo una mejor localización y el acceso a una mayor cantidad y mejor calidad de servicios e infraestructura urbana) junto con grupos de ingresos medios (que acceden a viviendas de 84.000 dólares y su incentivo de vivir junto a grupos de ingresos inferiores es que ellos son los principales promovedores del ascenso social).

ÁLVARO ANTONIO ARANCIBIA TAGLE Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile. Mantiene una línea de investigación enfocada en la vivienda, destacando, entre otros: tesis de titulación "Agrupaciones de viviendas inclusivas, barrios integrados con viviendas sin superposición y espacios urbanos para grupos socioeconómicos diferentes" (2008); Primer Lugar en Concurso de Arquitectura e Integración Social: Comunidades de Ingreso Diverso en Ciudad Parque Bicentenario. Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Chile (2009); Proyecto seleccionado en Concurso Modular Un Techo Para Chile y Asociación de Oficinas de Arquitectos, para la construcción de viviendas prefabricadas para la reconstrucción post terremoto (2010).

SANTIAGO EDWARDS PASCAL Cientista político, Universidad Diego Portales, y diplomado en Políticas Públicas por la Universidad de Chile. Miembro del Observatorio Electoral de ICISO UDP. Fue asistente de investigación en la Fundación Chile 21 y analista en el Ministerio del Interior. Sus áreas de interés son las políticas públicas, los conflictos sociales y políticos, los estudios electorales, la comunicación política y la opinión pública. Actualmente, como becario de Becas Chile, cursa un Máster en ciencia política por la Universidad de Georgetown, Estados Unidos.

Primer lugar en el Concurso de Arquitectura e Integración Social: Comunidades de Ingreso Diverso en Ciudad Parque Bicentenario, Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Chile (2009).

IGNACIA MORENO MAIRA Psicóloga, Universidad Diego Portales. Diplomado de Pensamiento Contemporáneo, especialidad en género y sexualidad, Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales. Pasantía de formación "Clínica de lo psicosomático en Hospital General, mención lo materno".

Primer lugar en Concurso de Arquitectura e Integración Social: Comunidades de ingreso diverso en Ciudad Parque Bicentenario. Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Chile (2009).



El proyecto intenta proporcionar una alta integración social entre los grupos de diversos ingresos, la cual está delimitada por tres objetivos: mitigar las incompatibilidades culturales y de intereses, la creación de actividades recreativas y de convivencia y paliar las incompatibilidades del poder adquisitivo.

Para el cumplimiento de los dos primeros objetivos se plantea la creación de una Junta de Vecinos organizada que genere actividades en pro de la calidad de vida y que vele por la diversidad de intereses. Se propone el uso regulado de las áreas comunes, según debate comunitario, y la creación participativa de normas de convivencia, las cuales garanticen comportamientos básicos, esencial para que grupos de ingresos medios accedan a convivir con grupos de ingresos bajos.

Para asegurar un mínimo de segregación, el proyecto busca proteger la heterogeneidad hacia el interior de las viviendas reafirmando la identidad de los individuos, pero a su vez plantea el desarrollo de fachadas estandarizadas que borran los límites entre las viviendas, configurando el perfil urbano, la imagen del conjunto y evitando posibles discriminaciones entre grupos de ingresos diversos.

El proyecto propone la programación de actividades deportivas y recreativas utilizando las áreas comunes, la creación de talleres extra programáticos desarrollados en la sala de uso múltiple y la administración de la sala cuna y jardín.

Por último, y en relación a paliar las diferencias del poder adquisitivo, esto se materializa en la disminución de fuentes de encarecimiento de los gastos comunes a través del pago diferenciado según las superficies –metros cuadrados– de cada vivienda, y en la mantención de las fachadas mediante la recaudación del pago de los gastos comunes.

2. DIMENSIÓN URBANO-ARQUITECTÓNICA Es la operación realizada en fachadas y espacios públicos dentro de la tipología urbana del cité lo que da

el título al proyecto "Integración en Fachada Continua". Esta observación es el punto de partida para abordar la problemática a resolver y así poder plantear que si es posible que ingresos puedan convivir de forma cohesionada en una misma cuadra o en una misma calle, la cual ha de configurarse de forma tal que sea capaz de resistir la diversidad socioeconómica y perdurar en el tiempo.

La propuesta urbano-arquitectónica pretende que una diversidad de habitantes pueda compartir una misma fachada y una misma calle. Viviendas de tres pisos construyen *fachadas continuas* que esconden la vida privada de familias que representan tres estratos socioeconómicos distintos a través del desarrollo de cuatro tipologías de vivienda en un rango entre 24.000 y 84.000 dólares.

Si bien en la fachada prevalece lo homogéneo, configurado mediante un continuo hermético que unifica el total de las viviendas, hacia los interiores de estas prima lo heterogéneo y lo dinámico, puesto que las viviendas contemplan posibles ampliaciones según los distintos estándares a los que pertenecen respectivamente. La expresión exterior del conjunto es hermética, con el fin de evitar posibles ampliaciones que puedan modificar, deteriorar y no garantizar la calidad del espacio público a largo plazo, sobre todo pensando en agrupaciones en densidad. Además, la fachada borra los límites de las viviendas y evita la discriminación entre grupos disímiles. Sin embargo, pese a la homogeneidad de la envolvente, la condición identificadora de los habitantes con sus viviendas radica en que todas las viviendas propuestas participan de forma directa en el espacio público, sin mediaciones, al igual que en la ciudad tradicional.

El diseño apuesta, asimismo, por estacionamientos de automóviles semienterrados, para que los vecinos puedan disponer de más espacio público a nivel de superficie. Esto permite sacar al automóvil del paisaje, creando pasajes y áreas verdes netamente peatonales que generan vida de barrio. Del mismo modo que en los cités, la es-

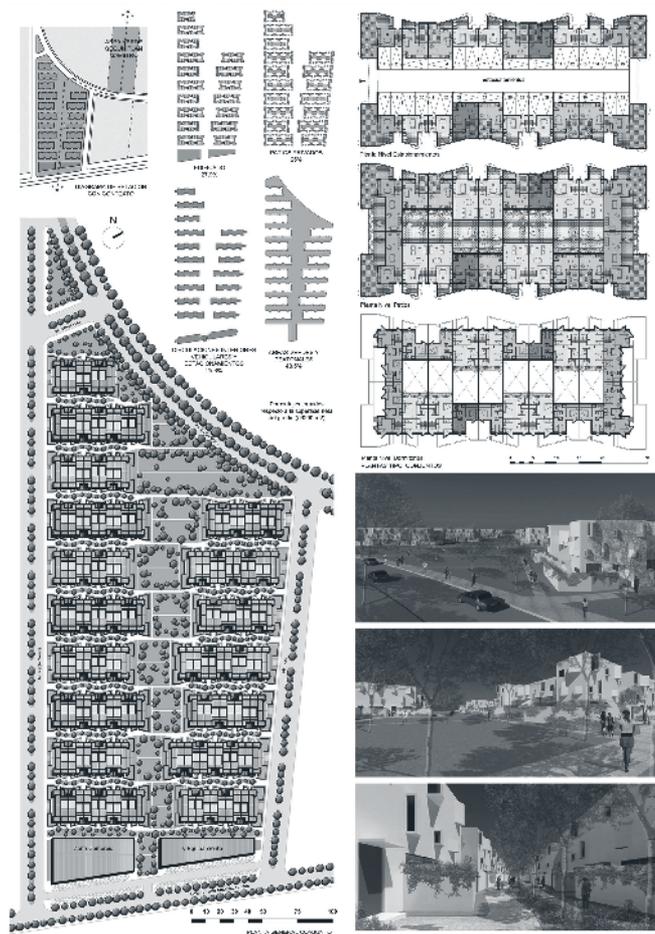
trategia usada en fachadas pone acento sobre el espacio público. Es el espacio público y la calidad de éste lo que construye el sustrato, lo esencial de la propuesta. Es el espacio público el lugar donde se generaría la integración entre los distintos estratos socioeconómicos. El proyecto considera 16.440 m² de áreas verdes, que corresponden al 40% del terreno, espacios para comercio y equipamiento con un jardín infantil, sala de uso múltiple para la comunidad y un gimnasio.

3. DIMENSIÓN ECONÓMICA Respecto a las amplitudes de precios a ofertar, se utilizaron distintos elementos de diferenciación que pueden ser sensibles en la valoración de las viviendas.

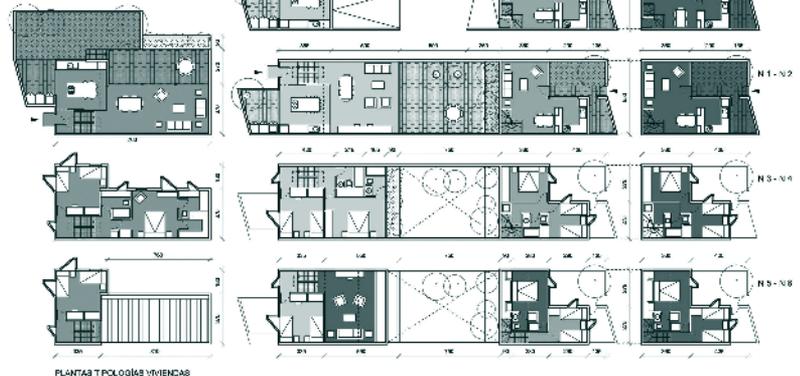
La primera estrategia de diferenciación es en relación a las superficies: a mayor superficie de las viviendas, mayor es su precio. La siguiente tiene que ver con la localización dentro del conjunto y las posibles vistas y/u horizontes despejados u obstruidos por la cercanía de otras edificaciones, de modo que las viviendas más económicas se concentran hacia el centro de las naves y no gozan de horizontes libres.

Otro elemento de diferenciación es la privacidad. Las viviendas de mayor precio (84.000 dólares) desarrollan patios hacia el interior del edificio, los cuales han sido dotados de absoluta privacidad. En cambio, las viviendas más económicas (entre 24.000 y 42.000 dólares) desarrollan todos sus espacios hacia el exterior y conforman entre dos viviendas patios propios orientados hacia la calle.

Un cuarto punto de diferenciación corresponde al estándar interno de construcción (a mejor estándar, mayor precio) y al porcentaje construido o posibilidad de crecer de las viviendas. Los inmuebles más económicos contemplan un área inicial de 37 m² ampliables a 81 m². Los medianos cuentan con 65 m² ampliables también a 81 m². Finalmente, para el segmento más alto de inmuebles se proponen dos tipologías: una de 108 m² ampliables a 121 m², y otra de 112 m² sin posibilidades de ampliación, dada su ubicación privilegiada dentro del conjunto.

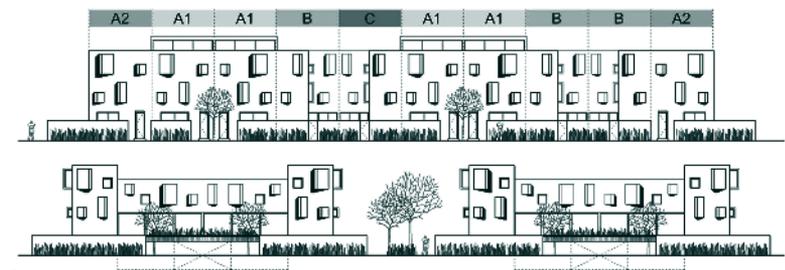


- Vivienda A1 108 m² 40% (crec. 128 m²) 2000 UF
- Vivienda A2 112 m² 20% 2000 UF
- Vivienda B 65 m² 30% (crec. 81 m²) 1000 UF
- Vivienda C 37 m² 10% (crec. 81 m²) 508 UF
- Zonas Crecimiento



PLANTAS TIPOLOGÍAS VIVIENDAS

TODAS LAS FACHADAS Y LÍMITES DE CRECIMIENTO A FUTURO SE ENTENDEN CONSTRUIDOS (E) CRECIMIENTO ES SIEMPRE AL INTERIOR DE LA VIVIENDA



Elevaciones.

En último lugar, en relación a la propuesta de la altura general del conjunto, se propone no diferenciar las viviendas con distintas alturas, homologando estas dentro de fachadas continuas con una altura de 8 m, alcanzando una densidad de 527 habitantes por hectárea, con un máximo de 600 permitidos.

La necesidad de que todos los sectores puedan verse beneficiados por la oferta inmobiliaria, generó en la propuesta que el espectro de precios de las viviendas fuera determinada por los subsidios y que a la vez todos los grupos pudieran calificar al uso de alguno de ellos.

Los sistemas de subsidios utilizados fueron tres: el FSV I (viviendas de 24.000 dólares), destinado a personas que viven en condiciones de pobreza y sin capacidad de ahorro; el FSV II (viviendas de 42.000 dólares), destinado a personas que viven en condiciones de pobreza, pero que sí tienen capacidad de ahorro, por lo que pueden acceder a créditos; y el DS 40 Título I (viviendas de 84.000 dólares), el que comprende viviendas de hasta 140 m².

CONCLUSIONES El proyecto "Integración en Fachada Continua" ha tenido el desafío de plantear una propuesta y una posibilidad concreta desde la problemática originada: ¿De qué manera los espacios de borde posibilitan o no la integración social y cuáles son los beneficios y riesgos de los diferentes grupos al compartir la misma zona y contexto urbano?

El desafío de la propuesta fue enfrentar la problemática de los espacios de borde de forma radical, borrando los límites entre grupos de ingresos diversos, eliminando criterios de segregación en función de la integración socioespacial. Se plantean lugares urbanamente disponibles para todos y sin discriminación, por lo que será el espacio público el lugar de encuentro natural de los distintos grupos socioeconómicos.

La propuesta reúne a tres grupos socioeconómicamente diversos que comparten una fachada continua, una calle y un espacio público, buscando un máximo de integración e interacción en lo público y otorgar independencia e individualidad en lo privado. El elemento unificador que relaciona y da forma al espacio público y privado es la fachada continua, junto a su tratamiento hermético.

Como se mencionó más arriba, la mera cercanía física no es garantía de integración social, por lo tanto se propone no únicamente que habitantes de distintos estratos socioeconómicos compartan un mismo espacio físico sino que también se promueva la interacción entre las personas pertenecientes a grupos diversos. La interacción es la herramienta utilizada para prevenir la segregación social. De esta forma, la mitigación de incompatibilidades del poder adquisitivo y la garantía de una buena convivencia entre vecinos, mediante actividades y regulaciones de los bienes comunes, se hacen indispensables para la implementación de este tipo de proyectos. Esto hará posible generar sentido de pertenencia en los habitantes y entregar solvencia económica en la administración de la comunidad de ingresos diversos, la cual pretende construir una ciudad menos segregada y más justa para todos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Cáceres, G. y Sabatini, F.: *Viviendas cerradas en Santiago de Chile: entre la exclusión y la integración residencial*, Lincoln Institute of Land Policy/Instituto de Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.
2. Campos, D. y García, C.: "Integración social en espacios de borde: Apuntes para un caso de estudio en Lo Barnechea", en *Revista de Geografía Norte Grande*, n° 32, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004, pp. 55-69.
3. Cáceres, G. y Sabatini, F.: *op. cit.*
4. Brain, I., Cubillos, G., y Sabatini, F.: *Integración social urbana en la nueva política habitacional*, Dirección de Asuntos Públicos, Pontificia Universidad Católica de Chile, documento de trabajo 7, Santiago, 2007.
5. Sabatini, F., Cáceres, G. y Cerda, J.: "Segregación residencial en

las principales ciudades chilenas: tendencias de las tres últimas décadas y posibles cursos de acción" [versión electrónica], *Eure*, XXVII, n° 82, Santiago, 2001, pp. 21-42.

- 6.
7. Habermas, J.: *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1989.
8. Brain, I., Cubillos, G., y Sabatini, F.: *op. cit.*
9. CPB. Ciudad Parque Bicentenario, Unidad de Planificación y Estudios, *Bases del 1º Concurso de Arquitectura e Integración Social. Comunidades de Ingresos Diversos en Ciudad Parque Bicentenario*, 2009. En: www.ciudadparquebicentenario.cl
10. Sabatini, F. y Brain, I.: *La segregación, los guetos y la integración social urbana: mitos y claves* [versión electrónica], revista *Eure*, vol. XXXIV, n° 103, Santiago, 2008, pp. 5-26.

IGNACIA MORENO MAIRA is a psychologist from Universidad Diego Portales. She has a diploma in Contemporary Thinking with a Specialization in Gender and Sexuality, at the Institute of Humanities at UDP. She finished an internship on maternity and psychosomatic behavior at Hospital General.

She obtained first place at "Concurso de Arquitectura e Integración Social: Comunidades de Ingreso Diverso en Ciudad Parque Bicentenario", organized by the Department of Housing and Urban Planning (Minvu), Pontificia Universidad Católica de Chile, and Universidad de Chile (2009).

ÁLVARO ANTONIO ARANCIBIA TAGLE Tagle is an Architect graduated at Pontificia Universidad Católica de Chile. His research focuses on housing, a topic studied in his thesis "Agrupaciones de viviendas inclusivas, barrios integrados con viviendas sin superposición y espacios urbanos para grupos socioeconómicos diferentes" (2008). He obtained first place at "Concurso de Arquitectura e Integración Social: Comunidades de Ingreso Diverso en Ciudad Parque Bicentenario", organized by the Department of Housing and Urban Planning (Minvu), Pontificia Universidad Católica de Chile, and Universidad de Chile (2009). His project of prefabricated housing for its use in the reconstruction after the earthquake of February, 2010, has recently been selected in Concurso Modular -organized by Un Techo Para Chile- and Asociación de Oficinas de Arquitectos.

SANTIAGO EDWARDS PASCAL is a Political Scientist from Universidad Diego Portales with a Diploma in Public Policy from Universidad de Chile. He is a member of Election Watch at the Institute of Social Sciences (ICSO) at UDP. He was a research assistant for Fundación Chile 21 and analyst for the Department of Interior. His interests are public policy, social and political conflict, electoral studies, political communication, and public opinion. He is currently a grant holder of Becas Chile, and is pursuing a Master's Degree in Political Science at Georgetown University, USA.

He obtained first place at "Concurso de Arquitectura e Integración Social: Comunidades de Ingreso Diverso en Ciudad Parque Bicentenario", organized by the Department of Housing and Urban Planning (Minvu), Pontificia Universidad Católica de Chile, and Universidad de Chile (2009).

| Nicolás Bacal

Artista Visual
Profesor/ Universidad Nacional de Tres de Febrero
Buenos Aires/Argentina

LA GRAVEDAD DE MI ÓRBITA ALREDEDOR TUYO

[THE GRAVITY OF MY ORBIT AROUND YOU]



> FICHA TÉCNICA

NOMBRE_ LA GRAVEDAD DE MI ÓRBITA ALREDEDOR TUYO
DISEÑADORES_ NICOLÁS BACAL
OCHO FOTOGRAFÍAS DIGITALES – LAMBDA PRINT 96 CM X 143 CM
(CADA UNA) 2009–2010
ASISTENCIA FOTOGRAFICA_ NICOLÁS VASEN

> TECHNICAL DATA

NAME_ THE GRAVITY OF MY ORBIT AROUND YOU
DESIGNER_ NICOLÁS BACAL
EIGHT DIGITAL PHOTOGRAPHS – LAMBDA PRINT 96 CM X 143 CM (EACH)
2009–2010
PHOTOGRAPHIC ASSISTANCE_ NICOLÁS VASEN

*Uno puede medir la distancia con el tiempo.
“Que tan lejos está?” “Oh, a unos 20 minutos”.
Pero no funciona en sentido contrario.
“¿A que hora sales del trabajo?” “Más o menos a
las 3 millas”*

–Jerry Seinfeld

*En el universo hay mas estrellas que granos de
arena en la tierra.*

–Carl Sagan, Cosmos

La gravedad de mi órbita alrededor tuyo es una serie de fotografías en las que comencé a trabajar a principios del 2009. Las imágenes son el resultado fotográfico de una situación imaginaria en la que diferentes personas deciden construir y fotografiar, sobre las camas de sus habitaciones, una misma intervención escultórica realizada con cintas métricas.

El trabajo es realizado de la manera más doméstica posible. Así, las herramientas utilizadas para la construcción de la hypernova casera quedan dentro del cuadro. De la misma forma, la iluminación (protagonista del efecto de la mancha lumínica, o estallido cósmico) se realiza con las cosas que parecen estar a la mano de quien habita el dormitorio (lámparas de brazo, veladores, bombitas de luz en portalámparas, flashes de mano).

Si bien la fotografía pareciera sugerir haber sido tomada por la misma persona que construyó e iluminó este sol doméstico obsesivo, la escena podría representar también la potencia de los pensamientos e idealizaciones propias de la soledad en nuestros dormitorios. De esta manera, la persona sentada en su cama leyendo unos libros se convierte en un estallido métrico o un sol amaneciendo dentro y no fuera de la habitación. Un poco como en *Encuentros cercano del tercer tipo*¹ (donde diferentes personajes deciden construir, esculpir o pintar una misma montaña luego de haber presenciado objetos voladores no identificados). *La gravedad de mi órbita alrededor tuyo* es una sicigia² y un colapso sincrónico de intimidades.

La idealización amorosa es más fuerte que la gravedad.

Me gusta cuando las cosas tienen todo de algo, como el diccionario.

NICOLÁS BACAL, músico y artista visual (Buenos Aires, 1985). Vive y trabaja en Buenos Aires. Licenciado en composición musical electroacústica de la Universidad Nacional de Quilmes. Realizó diferentes clínicas de obra y programas de formación en artes visuales en la Fundación Telefónica y el Centro Cultural Rojas. En 2009 fue becario del Centro de Investigaciones Artísticas.

Trabaja como artista plástico desde el año 2007. Ha participado en varias exposiciones colectivas y ha recibido diferentes distinciones entre las que se destacan las menciones en los premios Mamba-Fundación Telefónica (2006), Macstation Paradigma Digital (2007), la selección para el premio Fundación Klemm (2007 y 2009) y el tercer premio de la categoría Proyectos de Mamba-Fundación Telefónica (2009).

Individualmente ha expuesto en Buenos Aires, en la galería Alberto Sendros (2008), y en París, en la galería JTM (2009).

Como músico, participó de *lile* con quienes editó un disco en 2007 bajo el sello alemán Monika Enterprise. Actualmente es docente de la Universidad Nacional Tres de Febrero.

NICOLÁS BACAL is a musician and visual artist born in Buenos Aires in 1985, where he resides and works. He is a Bachelor in Electroacoustic Composition at Universidad Nacional de Quilmes. He has led discussion workshops and visual arts training programs in Fundación Telefónica and Centro Cultural Rojas.

In 2009, he received a scholarship from Centro de Investigaciones Artísticas. He has worked as a visual artist since 2007. He has participated in several collective exhibitions and has been awarded with distinctions in contests such as: Mamba-Fundación Telefónica (2006) and Macstation Paradigma Digital (2007). He was a finalist twice in Fundación Klemm (2007 and 2009) and obtained third place in the category Proyectos at Mamba-Fundación Telefónica (2009). His work has been shown in Buenos Aires, at Alberto Sendros Gallery (2008) and Paris, at JTM Gallery (2009). As a musician, he was part of the band *lile*, with whom he released an album in 2007 under the German label Monika Enterprise. He currently teaches at Universidad Nacional Tres de Febrero.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. *Close Encounters of the Third Kind* de Steven Spielberg, 1977.
2. En astronomía, sизigia (Del gr. unión) es el momento en el cual un planeta o la Luna está directamente en línea con la Tierra y el Sol. Wikipedia.



Serie: La gravedad de mi órbita alrededor tuyo
Fotografía Digital | Lambda Print
96 cm X 143 cm (cada una)
2009/2010.
Asistencia fotográfica: Nicolás Vasen

Set: The gravity of my orbit around you
Eight digital photographs | Lambda Print
96 cm x 143 cm (each)
2009/2010
Photographic Assistance: Nicolás Vasen





| Carlos Pérez Villalobos

Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Artes Visuales
Santiago/Chile

DEL ANTIGUO ARTE DE ANDAR CON UNA CÁMARA AL CUELLO

[ABOUT THE OLD ART OF WALKING WITH A CAMERA AROUND THE NECK]



Nueva York (EEUU) 1949.
Gelatina 6 x 6 cm.
Colección Lola Falcón.

resumen_ A propósito de la colección de fotografías de Lola Falcón (1907-2000), expuesta en la Biblioteca de Santiago, de marzo a mayo del 2010, el presente ensayo desarrolla la figura del fotógrafo que andaba por el mundo capturándolo todo con su cámara portátil. En la actual edad tecnoelectrónica se trataría de un hábito mítico y obsoleto, correspondiente a una fase pasada de la historia de la fotografía. A la ciudad en transformación permanente parece inherente un tipo de subjetividad, un determinado modo de disponerse ante el espacio urbano que el dispositivo fotográfico provoca y hace posible: la fotografía (sobre todo esa determinada práctica que consistía en andar con una cámara al cuello) es un modo de recobrase dentro de un mundo que se percibe en estado de pérdida y constante mudanza.

palabras clave_ fotografía | modernidad | hábito | ciudad | mudanza | técnica

Las fotografías de Lola Falcón pertenecen a ese tipo de capturas que tomaba quien andaba por la vida callejeando por un vecindario, o de viaje alrededor del mundo, con la cámara fotográfica, ese prodigio mecánico, colgada al cuello, formando parte de su indumentaria personal. Hablo en pasado porque esa costumbre y la rareza de su profesión parecen tan antiguas como la época (moderna) evocada por las fotografías que revisamos. Esa figura del fotógrafo con su cámara colgando forma parte de la misma atmósfera que llega a nosotros gracias a los frutos de su diligencia.

De modo semejante a como alguien, antes de salir de casa, toma su cartera, sus anteojos ópticos, su bastón o su sombrero, o el niño su juguete o su muñeca, el fotógrafo (esa determinada especie de fotógrafo de la cual Lola sería, con su pesada Rolleiflex 6 x 6 al cuello, un curioso ejemplar, *rara avis*) toma su cámara: con el gesto automático del que tiene por escudo ese adminículo portátil, talismán indispensable para tratar con la exterioridad y exponerse a su amenaza fascinante. No solo se trata de un objeto del que se hace uso, se trata también de un artículo ortopédico con función simbólica: es el resto que viene a completar la identidad, cubrir un vacío, a reforzar la posibilidad de habérnosla con la realidad, aminorando el miedo de cojear o renegar o de que ésta, hostil, se nos venga

encima. La cámara que cuelga del cuello, más que ser sostenida, sostiene: funciona como invisible puente que mantiene en vilo, suspendido, el intercambio usual y diario con el mundo.

No del mundo así dicho en general sino de ese mundo reconocible en las fotografías, el de los años 40 y 50, cuyo aire de época, pre-televisivo diríamos, anterior a la estridencia del escaparate mediático pop, llega a nosotros con el mismo aura que campea en las de otros tantos para quienes la cámara fue una extensión del cuerpo, a saber: Robert Capa, Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Robert Frank, etc. La lista, de tan numerosa y conspicua, obliga a conjeturar que el mejor y mayor volumen de la historia de la fotografía (entre mediados de los treinta y finales de los cincuenta) proviene del arte de andar con una cámara colgada al cuello, y en la evocadora atmósfera que es común a esas imágenes se advina el encuentro de un hábito (la incorporación de una técnica) y la época social a la que corresponde. Hoy, en medio de un paisaje poblado de pequeñas y exhaustivas cámaras y celulares que se agitan ante el más insignificante de los eventos, el hombre o la mujer de cámara colgada al cuello (mi amigo Weinstein, por ejemplo, y su Leika) parecieran personajes anacrónicos y aurráticos: el hábito funciona como atributo y marca de distinción, cita ambulante de ese elenco de



Shangai (China) 1960.
Gelatina 6 x 6 cm.
Colección Lola Falcón.

abstract With regard to Lola Falcón's (1907-2000) photography collection exhibited at the Library of Santiago between March and May of 2010, this essay develops the portrait of the photographer that once traveled around the world taking pictures of it all with his/her portable camera. In today's techno-electric times it is rather a mythical and obsolete habit, and corresponds to a past phase of the History of Photography. There is a sort of subjectivity that is inherent to a city in permanent transformation. The photographic device provides a way for one to face and capture the urban space. Photography, particularly the practice that consisted in walking around with a camera hanging from the neck, is a form of regaining one's self in a world that sees itself in a state of constant loss and constant change.

keywords photography | modernity | habit | city | move | technique

fotógrafos (ahora figuras míticas), y en sus fotos actuales, tomadas a la antigua usanza, posiblemente se deje ver menos la realidad capturada que lo fotográfico mismo, es decir, una singular estereotipia fotográfica de reconocible linaje. Del linaje al que pertenecen por derecho propio las fotografías de Lola Falcón.

El rango *profesional* de esas fotografías, acumuladas a través del ejercicio consuetudinario de portar la cámara, resulta de haber hecho de la afición un hábito. El ojo es adiestrado a fuerza de hacer uso constante del dispositivo, de modo que el manejo del nuevo órgano técnico acaba por convertirse en una *segunda naturaleza* (como llamaron los escolásticos al *habitus*).

El tipo de fotógrafo del que hablamos puede o no hacer fotografía para ganarse la vida y desear reconocimiento, pero es de una especie distinta a la figura del fotógrafo de estudio, domiciliado (aunque el domicilio se reduzca a la mínima estabilidad provista por el trípode fotográfico). Aquél hace fotografía como un modo de actuar sobre el mundo, como un comportamiento relevante a través del cual el cuerpo intencionado se prolonga más allá de sí volviendo estable el fantasma que presencia. Toma fotos en función de nada que no sea capturar un presente fugaz e irrepetible (sólo repetible después gracias a la realidad fotográfica). Y así, el acto de fotografiar

parece adoptar una índole completamente distinta según se lo ejecute desde el cuerpo vivo del fotógrafo –del que sería una prolongación y una *performance*–, a que se lo haga según la ejecutoria propuesta por la cámara autonomizada en su trípode. El cálculo y la premeditación impuesta por éste, tienden a rebajar la posibilidad que, según desearíamos creer, sigue definiendo lo fotográfico, a saber: como acción y revelación, la captura incalculable de un incalculable. Así, al menos en lo que toca a la edad de la fotografía que corresponde al hábito singular de colgarse una cámara al cuello, y que la actualidad electrónica-digital y su disponibilidad proliferante de dispositivos de archivo, reproducción y edición, condenan al pasado.

El dispositivo fotográfico –cuya historia coincide con la de la ciudad moderna– lo dispone a uno de un modo singular en la vida: exige, se diría, la disposición turística, no como conducta excepcional sino como rutina. El espacio urbano moderno (que no tiene más de un siglo y medio de historia) produjo un nuevo sujeto y una nueva temporalidad: el tiempo de tránsito es, a la vez, tiempo de mirar, de admirar, la ciudad y también acabó en hábito, a saber, el del paseante (*flanêur*) que calleja fascinado, ya no en medio de la naturaleza ilimitada y regida por el retorno de lo siempre igual (figura romántica, pre-foto-

CARLOS PÉREZ VILLALOBOS es doctor en Literatura por la Universidad de Chile y licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Enseña en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Dentro de esta Facultad dirige el programa de investigación: "Archivo, imagen-tiempo, ciudad". Es miembro de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis (Ichpa) y ha publicado *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Ed. Arcis, 2005); *Borges, agonismo y epigonia* (Ed. Palinodia, 2007). Durante el 2008, auspiciado por la Universidad Diego Portales, dirigió el documental *Pesquisa sobre J.E.B.*

CARLOS PEREZ VILLALOBOS has a PhD in Literature of Universidad de Chile and a Degree in Philosophy of Pontificia Universidad Católica de Chile. He is a professor at the School of Arts of Universidad de Chile and the School of Architecture, Arts and Design of Universidad Diego Portales. At this last School he directed the research program: "File, image-time, city". He is a member of the Chilean Society of Psychoanalysis (Ichpa) and has published *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Filing Diet. Memory, Criticism and Fiction) (Ed. Arcis, Santiago de Chile, 2005); *Borges, agonismo y epigonia* (Borges, agonism and epigonism) (Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2007). During 2008 and sponsored by Universidad Diego Portales, he directed the documentary *Pesquisa sobre J.E.B.* (Research on J.E.B.)

gráfica, del caminante) sino acotado por el horizonte cerrado de calles, esquinas, edificios, galerías, equipamientos e imágenes en constante recambio. Posa la mirada aquí y allá, repara en tal escena urbana, descubre avenidas y rincones, cruces de estilos y perspectivas, determinadas luminosidades y atmósferas, ademanes desacomodados y conductas fortuitas, a sabiendas de que todo eso es efímero y obsoleto y que, de no ser fijado en imagen y editado, desaparecerá de forma irremediable. Así, actuando el libreto turístico, la ciudad –el determinado recorrido usual, la rutina de tránsitos, que define diariamente la ciudad de cada uno– comparece novedosa, eventual, y depara sorpresas: un pequeño o no tan pequeño estímulo –un contratiempo–, acapara la mirada, la detiene, la densifica, recobrándola reflexivamente en su condición de mirada: queremos seguir mirando y, por lo mismo, somos conscientes de que miramos. Desearíamos fijar ese instante de la mirada. Quisiéramos capturarlo fotográficamente. ¿Para qué? Esa es una pregunta que el fotógrafo, aquel que porta la cámara como un hábito, no se hace. Toma fotos. Vive para tomar fotos.

Vemos las fotos de Lola Falcón: vistas callejeras –nunca panorámicas– de ciudades y suburbios, esquinas centrales o periféricas, retratos íntimos, rostros célebres o característicos, equipamientos urbanos e indumentarias de diseño de moderna data, pero ahora inactuales. Reconocemos, por ejemplo, una esquina de Manhattan en una foto tomada en los años 40; actualizamos, gracias a la foto, la visión fotográfica de quien la tomó. Pero, más de cincuenta años transcurridos, vemos, podemos ver, algo que posiblemente escapó a la fotógrafa en la actualidad de su acción: el mundo de los años 40, el aire de época, que emana de la foto. Esto es: reconocemos la condición inactual –algo ya sido– del mundo implicado en la toma.

A diferencia del presente perceptivo, fugaz y contingente, en irrevocable desaparición, la fotografía permanece como objeto dado a la mirada advenidera: da a ver algo que el presente usual nos niega, a saber, lo vuelve presente como pasado. La mirada que objetivó de un modo singular el entorno perceptible, queda, a su vez, objetivada en la imagen fotográfica.



China, 1960
Gelatina 6 x 6 cm.
Colección Lola Falcón.

Cuando vemos una foto, vemos lo captado en ella y, a la vez, su condición de pasado. ¿Qué es lo pasado en una imagen? Pues el mundo que comparece en ella. Esa información no es nunca actual, se hace visible *a posteriori* y sólo es posible a condición de que de su actualidad haya dejado huella, de tal modo que, después, más tarde, póstumamente, una mirada futura pueda recobrar eso ya desaparecido y reconocer su aire y su aura, a saber: lo irrepetible perdido. Reconocer, así diría Benjamin, “una nueva belleza en lo que se desvanece”.

Lo moderno, según Marshall Berman, se deja resumir en la frase que Marx ocupó, hace más de 150 años, para aludir a lo mismo: es la experiencia de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Se trata en esa sentencia del acontecimiento moderno del mundo, y experimentado así, como acontecimiento indiscernible de la historia técnica, social y urbana, en constante mudanza, es lo que hace del hecho fotográfico una predisposición, una predilección, e incluso una compulsión, intrínsecamente modernas. Digamos: la modernidad es la edad fotográfica (y también cinematográfica) del mundo. Modernamente, el mundo ya no es el universo regido por leyes necesarias y eternas; es lo mundano histórico-social, sin fundamento en una naturaleza creada y creadora o en una providencia sobrenatural (de ahí que el paisajismo sea un género pictórico pre-moderno y que la fotografía de paisaje sea un anacronismo de calendario turístico). La fotografía corresponde a la experiencia de un sujeto que se sabe finito, cuyo albur entre nacimiento y muerte se desarrolla dentro de una historia posible, en estado de pérdida constante. Ha funcionado, para ese sujeto, como una manera de recobrar, permitiéndole fijar perdurablemente su éxtasis en medio de la luz que le tocó presenciar antes de desaparecer.

Podemos revisar eso en la colección de fotografías de Lola Falcón. La colección fotográfica –la fotografía que ha sido objeto de cuidado y guarda– exige un dispositivo de exhibición y recepción. Y el mérito de éste se juega en brindar las condiciones para que las fotos den a ver lo que, póstumamente, queremos ver: el tiempo captado, el evento ocurrido, el pasado en imagen presente, y que, según se ha postulado acá, consiste en la comparencia de un mundo en sus restos. El recambio acelerado de un equipamiento técnico por otro convierte el último siglo en sucesivas oleadas de modernización que pautan la variada sustitución de atmósferas y sensibilidades. La relevancia unánime de los restos fotográficos reside en que nos permiten entrar en relación póstuma con el fantasma vivo de esos mundos irrecobrables. De la época moderna –“la época de la imagen del mundo”, según fallo de Heidegger–, de sus distintas fases, poseemos imagen fotográfica.

El soporte de exhibición tradicional de la fotografía fue el álbum (recepción íntima de las fotos familiares) o el libro de edición lujosa (recepción pública de la foto con valor de archivo o con pretensión estética o autoral). El revelado de la foto correspondía a la impresión gráfica y la *época de la reproductibilidad técnica* no parecía inconciliable con la del libro y la imprenta, de índole mecánico-artesanal. El actual dispositivo tecno-electrónico, sin embargo, tiende a volver obsoletos tales soportes: la visualidad en su fase digital no se deja acoger ya por el medio gráfico y representacional. El tiempo digital de la visualidad es diferente al tiempo analógico de la imagen. Éste corresponde al del lector que vuelve las hojas, y cuya disposición, más concentrada o más distraída, exige una temporalidad que no es la que la pantalla promueve. La pantalla electrónica de alta resolución sustituye hoy al álbum y al libro. Su expansión ilimitada brinda de hecho, durante la última década, el soporte privilegiado en que el operador o usuario revisa sus fotografías. Así como el dispositivo de producción y reproducción digital dejó atrás el hábito de portar una cámara, como atributo personal y distinguido, y del mundo que permitió esa predisposición sólo quedan las imágenes y fetiches que dio por fruto, también la muestra fotográfica y el libro de fotos parecen ser hoy vestigios del pasado. La concentración de la mirada, exigida por tales soportes, es reemplazada sin competencia por los recursos y procedimientos electrónicos masivamente disponibles. Éstos permiten ingresar, como en una máquina del tiempo, en el pasado capturado por la fotografía analógica, escaneada digitalmente, y recorrerla como ninguna mirada, ni la más concentrada, lo podría haber soñado antes. No me refiero a la capacidad ilimitada de producción de imágenes de los programas digitales de edición. Me refiero a las posibilidades de recepción, de análisis, de exhibición, que el dispositivo electrónico brinda para acceder a lo que sólo el archivo fotográfico analógico nos vuelve presente: un mundo captado y ya desaparecido.

Me imagino revisando el puñado de fotografías que comentamos –el mundo capturado en ellas– en condiciones similares a las cuales, en un trabajo de post-producción ejemplar, Chris Marker, en su documental *Le souvenir d'un avenir* (2001), dio a ver las fotografías de Denise Bellon (1902-1999), fotógrafa contemporánea de estirpe semejante a la chilena Lola Falcón (1907-2000).



Colombo, (Sri Lanka), 1960
Gelatina 6 x 6 cm.
Colección Lola Falcón.



Lavadero sudamericano, 1948
Gelatina 6 x 6 cm.
Colección Lola Falcón.



Cuba, 1966.
Gelatina 6 x 6 cm.
Colección Lola Falcón.

EL CONCEPTO DE INTERFAZ: Notas sobre ciencias de lo artificial, arquitectura y biopoder

[THE CONCEPT OF INTERFACE: NOTES ON ARTIFICIAL SCIENCE, ARCHITECTURE, AND BIOPOWER]

resumen_ Este artículo está inspirado en la obra de Herbert Simon *The Sciences of the Artificial*, de 1981, así como en la vuelta de tuerca, de inspiración heideggeriana, que Gui Bonsiepe le viene dando desde hace un par de décadas a la teorización de la actividad proyectual proveniente de la Escuela de Ulm (y, más atrás, de la propia Bauhaus). Esclareciendo esencialmente (y mediante el concepto de interfaz) la relación entre las *ciencias de lo artificial* y el dominio de lo que el artículo denomina *design* (para distinguirlo del diseño en un sentido estrecho: diseño industrial, diseño gráfico), pretende abrir un camino que conecte a éste, y muy particularmente a una de sus formas, la arquitectura, con la cuestión contemporánea del biopoder y la biopolítica.

palabras clave_ Simon | Bonsiepe | design | arquitectura | biopoder

abstract_ This article was inspired by Herbert Simon's *The Sciences of the Artificial* (1981) and Gui Bonsiepe's Heideggerian-inspired review on the theorization of Project Design done by the Ulm School (and earlier, by Bauhaus). Essentially shedding light -through the concept of Interface- on the relation between the *sciences of the artificial* and the sphere of what this article calls *Design* (to differentiate it from the strict sense of design, as in Industrial or Graphic Design), the intention here is to open a path between *Design* and *Architecture* and the contemporary question of *Biopower* and *Biopolitics*.

keywords_ Simon | Bonsiepe | design | architecture | biopower



La presente reflexión está inspirada en la obra de Herbert Simon *The Sciences of the Artificial*, de 1981, así como en la vuelta de tuerca, de inspiración heideggeriana, que Gui Bonsiepe le viene dando desde hace un par de décadas a la teorización de la actividad proyectual proveniente de la Escuela de Ulm (y, más atrás, de la propia Bauhaus). Esclareciendo esencialmente (y mediante el concepto de interfaz) la relación entre las ciencias de lo artificial y el dominio de lo que aquí denominaré *design*¹, esta meditación pretende abrir un camino que conecte a éste, y muy particularmente a una de sus formas, la arquitectura, con la cuestión contemporánea del biopoder y la biopolítica².

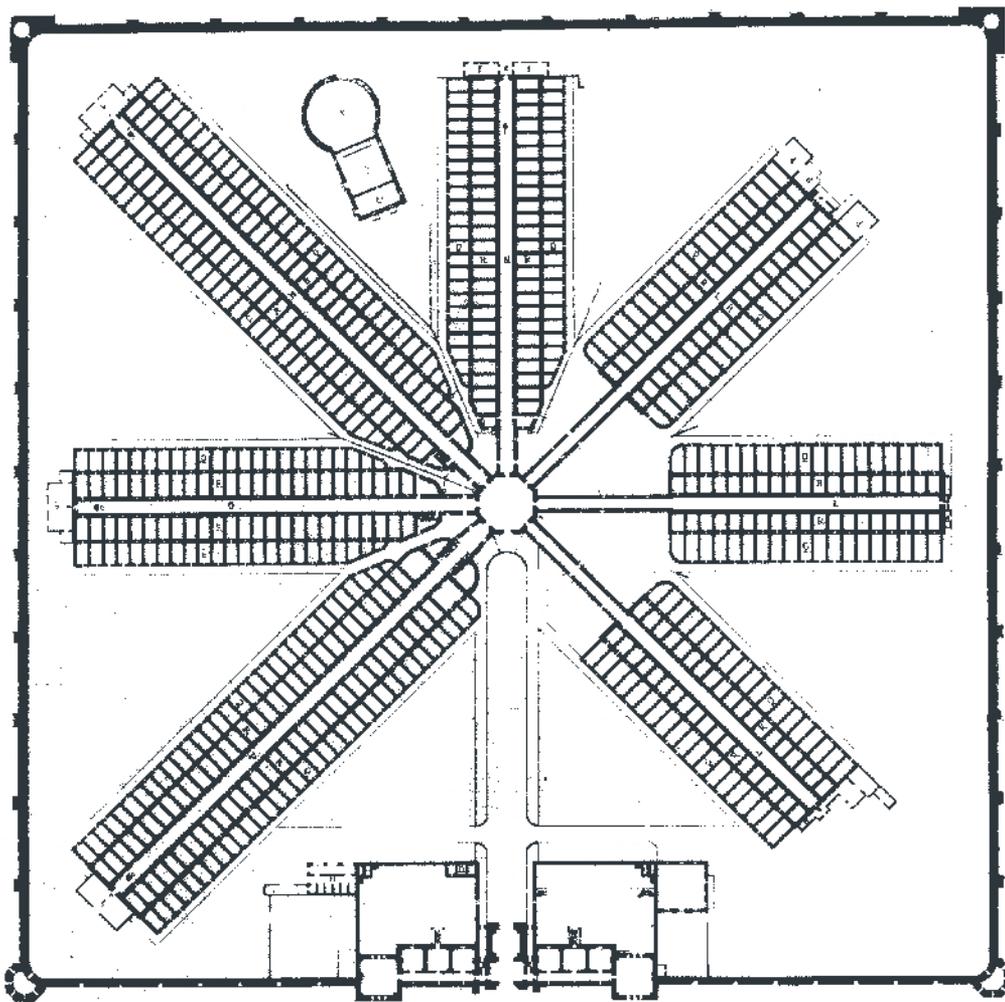
Simon, Premio Nobel de Economía 1978, es uno de los padres fundadores de las investigaciones en Inteligencia Artificial. En *The Sciences of the Artificial*, recopilación de conferencias dictadas en el MIT y en Berkeley en 1968 y 1980, Simon se propone distinguir conceptualmente las ciencias que tratan del ser (de constataciones de hechos, de lo que es el caso: las ciencias duras), de otras disciplinas que tratan más bien del deber ser³. A éstas llama ciencias de lo artificial, y la actividad que ellas desarrollan tiende a llamarla *design* (the science of design).

Simon tiene al frente un problema muy concreto: la universidad moderna se construye en torno a un ideal de cientificidad, al cual las distintas disciplinas han de incorporarse, aunque sea constituyendo un margen. En las primeras décadas del siglo XX este problema se le planteó agudamente

a la ingeniería. Por su historia, la ingeniería proviene de la técnica artesanal (un ingeniero, a las alturas del siglo XIX, era poco más que un obrero especializado). Y el saber de los ingenieros consistía, hasta ese momento, en recetas: enunciados del tipo “si x, entonces por lo general y”, que no llegan a constituir un *corpus* teórico.

La cuestión de la instalación de la ingeniería como disciplina universitaria se resolvió, indica Simon, a través del concepto de ciencia aplicada (ingeniería=ciencia aplicada). Así, a partir de la década de 1930 en los Estados Unidos, y luego en el resto del mundo, los ingenieros inician su aprendizaje con un fuerte énfasis en las ciencias duras, que luego las distintas especialidades pretenden aplicar. No obstante (como cualquiera que haya pasado por una escuela de ingeniería lo sabe) tal aplicación es altamente dudosa: a la altura del tercer año, los estudiantes, del cielo platónico de la matemática y la mecánica racional, son arrojados al áspero suelo de las prácticas reales de la ingeniería, donde se trata, nuevamente, de recetas, de sentido común y aproximaciones gruesas.

Para Simon, esta situación tiene su origen en que las ciencias de lo artificial no habrían encontrado aún el concepto que les permita fundamentarse teóricamente: instalarse en la universidad contemporánea sin renunciar a su esencia. Para determinar tal concepto, Simon reflexiona en torno a los artefactos. Distingue en ellos, sistémicamente, un medioambiente exterior, uno interior y un borde o interfaz⁴.



Plano de planta de la Eastern State Penitentiary. Cárcel construida en Philadelphia bajo la inspiración del "panóptico", concepción arquitectónica y de ingeniería social debida al filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham. Inaugurada en 1829, es en la actualidad un sitio de atracción turística.

Ahora bien, en cualquier artefacto (pensemos en un edificio o en una silla) tanto el medioambiente exterior como el interior están regidos (y no podría ser de otra manera) por leyes naturales, y su determinación corresponde por tanto al campo de las ciencias naturales o de sus derivados (así, se podría pensar en la ergonomía como un derivado de la biología o la anatomía). Lo único que resta, para las ciencias de lo artificial, es el borde, la interfaz: allí es donde deben encontrar su especificidad.

Hay estrategias tecnológicas que permiten, de hecho, descontar el ambiente exterior y el interior, permitiendo al diseñador desentenderse de ellos y concentrarse casi exclusivamente en la interfaz. Así, los sistemas llamados homeostáticos se caracterizan por mantener una relación invariante entre el artefacto y su medioambiente externo, de modo que la labor del diseñador se concentra en la interfaz y en el medioambiente interno no descontado aún. Un ejemplo sería el de un reloj mecánico diseñado para funcionar en un barco, cuyo funcionamiento no ha de ser alterado por los movimientos de su entorno (mar+barco). La independencia con respecto al ambiente externo se logra, dice Simon "mediante diversos tipos de aislación pasiva, mediante retroalimentación negativa reactiva, mediante adaptación predictiva o por diversas combinaciones de estos medios"⁵.

Un efecto similar se puede obtener respecto al medioambiente interno. Un computador, valga el ejemplo, es una caja negra, un dispositivo

opaco para el usuario: su medioambiente interno podría estar hecho de silicio, de agua (han existido computadores hidráulicos), de engranajes de reloj. Incluso, podría haber un enano oculto en las entrañas de la máquina (una situación similar fue imaginada por Alan Turing, padre fundador de la computación, al plantear su concepto de máquina universal en 1950). Lo importante es que el usuario no tiene como saberlo, y esto es lo que permite que tanto él como el diseñador se concentren en la interfaz de usuario.

Cabe llamar la atención (lo hace Simon) sobre el hecho de que las tecnologías, y también las organizaciones modernas, están diseñadas sobre el principio de "cajas negras al interior de cajas negras": la Gerencia General ignora (debe ignorar) los procedimientos específicos del Depto. de Contabilidad (si acaso, por ejemplo, usan ábacos o calculadoras): el ambiente interno sólo se hace transparente cuando hay una falla, y sólo entonces el control es transferido a los niveles superiores de la organización. Un computador funciona según el mismo principio (de allí su éxito masivo): un programador, incluso un ingeniero de sistemas, ignora la electrónica, ignora el lenguaje de máquina (ceros y unos) que el computador, en su nivel más básico, entiende. Cada nivel se comunica con el anterior mediante una interfaz, hasta llegar al usuario final, y la transparencia sólo se restablece en caso de falla⁶.

Análoga, aunque partiendo de tradiciones filosóficas divergentes (racionalista/cartesiana: Simon; fenomenológica/heideggeriana: Bonsiepe⁷)

EDUARDO SABROVSKY JAUNEAU Filósofo. Doctor en Filosofía, Universidad de Valencia, España. Profesor titular, del Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales. Profesor invitado del Doctorado en Filosofía, mención Estética, Universidad de Chile y del Doctorado en Literatura de la misma universidad. Investigador Fondecyt. Sus publicaciones abarcan temas que van desde la filosofía de la técnica hasta la teoría literaria, todo ello inserto en un proyecto intelectual presidido por la pregunta, política y estética a la vez, respecto a la legitimidad del mundo moderno.

EDUARDO SABROVSKY JAUNEAU is a philosopher and Doctor in Philosophy from Universidad de Valencia, Spain. He is an associate professor at the Institute of Humanities at Universidad Diego Portales and a guest lecturer at the PhD Program of Aesthetics and the PhD Program of Literature at Universidad de Chile. He is also a research worker for Fondecyt.

His written works cover topics such as Philosophy of Technology and Literary Theory, all within the context of his intellectual project aimed at answering the political and aesthetic question regarding the legitimacy of the Modern World.

es la propuesta que ha venido elaborando desde la primera mitad de los años '90 Gui Bonsiepe, teórico del *design* proveniente de la llamada Escuela de Ulm⁸: para Bonsiepe, en su fase post-ulmiana, la forma ya no sigue a la función sino a la falla, al quiebre. Y Bonsiepe utiliza explícitamente la noción de interfaz⁹ entre dominios que, muy sugerentemente, designa con los términos heideggerianos (*Ser y Tiempo*, I, 3) de *Vorhandenheit* (estar-ahí o estar-ahí-delante; también ser ante los ojos) y *Zuhandenheit* (estar a la mano)¹⁰. En una conferencia dictada en 1997, Bonsiepe expresa así esta posición teórica fundamental:

Me refiero a las nociones heideggerianas de estar a la mano (Zuhandenheit) y estar-ahí-delante (Vorhandenheit). El design es el dominio de las transformaciones de lo que está-ahí-delante en lo que está a la mano. La noción de estar a la mano es constitutiva del design –el cual, en este aspecto central, difiere tanto del arte como de la ciencia, constituyendo un dominio por derecho propio (...). Pidiendo en préstamo una noción de las ciencias de la computación, denomino a este dominio interfaz. Interpreto el design como la producción de interfaces, es decir: un dominio en el cual es estructurada la interacción entre usuarios y artefactos, trátase de artefactos físico-instrumentales bajo la forma de productos, como de artefactos semióticos bajo la forma de signos.

El propio Heidegger, en la sección I de *Ser y Tiempo*, había desarrollado una noción del estar-en-el-mundo que enfatizaba la relación



Plano de planta de la Eastern State Penitentiary. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Bosquejo sin título (se lo suele denominar *El fuego humeante*). De la serie “Las cárceles imaginarias” (*Le Carceri d’Invenzione*), Roma, 1761.

transparente, no mediada por representaciones mentales, de la existencia humana (aquello que, para evitar asociaciones con el pensamiento cartesiano, denominó *Dasein*), y un mundo entendido primordialmente como equipamiento (*Zeuge*), totalidad equipamental (*Zeugganzheit*). El ejemplo que Heidegger da, muy pertinente por lo demás para esta discusión, es el del martillo: mientras el martillo funciona, está a la mano, es decir, opera como una suerte de extensión (o quizás: metáfora¹¹) del cuerpo humano. Escribe Heidegger allí:

*El puro mirar hacia tal o cual aspecto de las cosas, por agudo que sea, no es capaz de descubrir lo a la mano. A la mirada puramente teórica de las cosas, le falta la comprensión del estar a la mano... En este modo del trato que es el uso, la ocupación se subordina al para-algo que es constitutivo del respectivo útil; cuanto menos se contemple la cosa-martillo, cuanto mejor se eche mano del martillo usándolo, tanto más originaria será la relación con él.*¹²

Sólo cuando falla (por ejemplo, su mango se rompe), y sólo entonces, el martillo deviene objeto para la observación; a partir de ella, y con apoyo de la ciencia de los materiales, se podría derivar un mango de martillo (es decir, una interfaz) más adecuado. La falla (o quiebre, en la terminología heideggeriana) es aquí funda-

mental para el tránsito entre el estar a la mano (que queda interrumpido) y el estar-ahí-delante. Heidegger, en este sentido precursor de Bonsiepe y de su teoría del *design*, escribe nuevamente:

*(...) el faltar de un ente a la mano cuya disponibilidad cotidiana era tan obvia que ni siquiera nos percatábamos de él, es un quiebre de las conexiones remisionales descubiertas en la circunspección¹³. La circunspección se pierde en el vacío, y solo ahora se ve para qué y con qué estaba a la mano lo que falta (...) de este modo (...) acontece una desmundanización de lo a la mano, de tal suerte que en éste sale a la luz el mero estar-ahí.*¹⁴

La falla o quiebre es, entonces, el momento del *design*, la oportunidad en la cual éste (recién) puede intervenir. Por cierto, la falla no tiene porque ser sólo puntual: puede ser toda una tradición de formas de interacción, transparentes hasta ese momento, la que puede entrar en crisis, y tornarse en objeto para el análisis y el re-diseño. De nuevo el computador proporciona un ejemplo iluminador. Hasta comienzos de los años '80, el uso del computador estaba restringido a la selecta minoría que era capaz, o podía darse el tiempo de aprender un lenguaje de programación. A partir de entonces, con el aumento de la capacidad de los componentes de hardware y con la caída de sus costos, tal rudimentaria interfaz de transforma en un

obstáculo para la masificación del computador personal. Es decir, sólo una crisis de demanda determina que la interfaz como tal pase a ser percibida en cuanto elemento relevante, de modo que el control se transfiera de los ingenieros a los practicantes del *design*. Estos, primero en el Palo Alto Research Center de Xerox, luego en empresas como Apple y Microsoft, parten por aplicar el ya mencionado concepto de caja negra: para que el computador sea masivo, sus interiores han de ser tan opacos para el usuario como lo son los de un teléfono o los de un automóvil. Ahora bien, sobre esta suerte de *tabula rasa* es posible inscribir una narración que al usuario le resulte familiar: en este caso, lo que vemos ahora sobre la pantalla de nuestros computadores personales son iconos que representan objetos, como documentos, carpetas, un cesto de papeles: la metáfora de un escritorio.

Pero vuelvo a Simon y a su ciencia de lo artificial. Escribe éste:

*En el mejor de los mundo posibles –al menos para un diseñado– podríamos esperar incluso combinar ambas ventajas (...) podríamos esperar ser capaces de caracterizar las propiedades fundamentales del sistema y su comportamiento sin elaborar el detalle ni de su ambiente externo o interno. Podríamos esperar la aparición de una ciencia de lo artificial que dependiese de la relativa simplicidad de la interfaz como fuente primaria de abstracción y generalidad.*¹⁵

Si bien no es posible descontar (factorizar, dice también Simon) totalmente los medioambientes interno y externo, hay allí una idea reguladora, un ideal que puede fundar teóricamente las ciencias de lo artificial. En el límite, descontando lo que hay en él de naturaleza, la interfaz, y sólo ella, define al artefacto en cuanto tal. “Un artefacto puede ser pensado como un punto de encuentro –una interfaz, en la terminología actual– entre un ambiente interno, la substancia y la organización del artefacto mismo, y un ambiente externo, el entorno al interior del cual opera”¹⁶.

Una vez obtenido este resultado general para las ciencias de lo artificial, el énfasis de Simon en *The Sciences of the Artificial* se dirige más bien a su aplicación en las ciencias de la ingeniería (ver nota 8). De allí que su respuesta a la pregunta por la especificidad conceptual de las ciencias de lo artificial tienda a desviarse del tema específico de la interfaz, hacia los modelos matemáticos de optimización bajo restricciones. Con esto, sin embargo, el tema de la interfaz queda abierto para una exploración ulterior.

El diseño y la arquitectura, afirmo aquí, se distinguen de la ingeniería por cuanto las interfaces que desarrollan se orientan, no a otros especialistas sino al usuario final. El ingeniero diseña para otro especialista (por ejemplo, una estructura para un arquitecto). Un arquitecto o un diseñador efectúa una traducción (o interpretación): esta es la operación que caracteriza a una interfaz) entre el dominio de las prácticas de los usuarios potenciales y el de las tecnologías. De hecho, para otro de los clásicos de la teoría del diseño, el también post-ulmiano Tomás Maldonado, el diseño hace la mediación –traducción– entre el mercado, en el cual las mercancías no tienen más cualidad que su precio, y la esfera (simbólicamente construida) del uso¹⁷. Una botella de vino no es solamente un receptáculo para un líquido a equis pesos el litro: con su etiqueta cuenta una historia que concierne al usuario (apelando por ejemplo a su identidad, a su deseo).

El concepto de interfaz permite extender la idea clásica ulmiana, todavía anclada en el postulado del uso como una suerte de invariante anclada en la naturaleza humana. La mediación efectuada por las interfaces se produce no solamente en situaciones de mercado sino en el espacio público (por ejemplo, cuando un cartel o una señalética apelan a mi saber intuitivo –el que permite la interpretación de ciertas señales, de ciertos indicios– para guiarme o provocarme determinados estados de ánimo al interior de un sistema técnico, como es un sistema público de transporte). También se produce en la esfera de la intimidad. Así, una silla puede ser pensada como la interfaz entre un sistema de medios técnicos, y la institución social del sentarse (institución social, dado que el cuerpo ha sido formado al interior de una cultura, de una sociedad).

Como a la ingeniería, lo que caracterizaría a la arquitectura y al diseño no serían sus disciplinas auxiliares como el cálculo estructural, la ciencia de los materiales, el dibujo o el uso del computador, sino el trabajo con interfaces de usuario. Una casa, un edificio, incluso, pueden ser entendidas provechosamente como interfaces para habitar o trabajar.

“En un sentido primordial, la arquitectura sería una metafísica petrificada”. Esta es una frase que alguna vez escribí. Pero en la medida en que, postmodernamente, los límites entre metafísica y literatura se hacen borrosos o se desvanecen radicalmente⁹, habría que decir, mejor, que aquello que cristaliza en habitaciones, edificios, ciudades, objetos y señales, puede ser entendido como ficción. Más que protegerme de los elementos (para eso bastaría con un cobertizo bien aislado) lo que hace un hábitat es organizar narrativamente ciertos elementos materiales y simbólicos: contar una historia, un cuento. Lo que se diseña no es un objeto, sino una forma de vida.

De esta manera, es posible afirmar que el *design*, las ciencias de lo artificial, estaría estrechamente relacionado con la ficción. Pero entonces, lo estaría también con sus poderes, con los poderes de la ficción. Así, quedaría establecido un vínculo entre cultura material y poder; más específicamente, entre cultura material y biopoder (es decir, poder que se inscribe en el bios, en la vida humana entendida no sólo biológicamente sino en cuanto forma de vida).

“El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer”, afirma en una entrevista²⁰ el escritor argentino Ricardo Piglia. Por lo demás, puede ser leído como un extenso comentario a una observación de Paul Valéry, a quien el mismo Piglia cita: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias”²¹.

Mas, para que las ficciones imperen –ficción de la nación, ficción del sujeto autónomo y responsable, ficción del trabajador, ficción de la (in) seguridad, por mencionar sólo algunos ejemplos eminentemente modernos–, y ello, como Valéry no lo deja de advertir sobre los cuerpos, no basta, no podría bastar, con los dispositivos de formación (*Bildung*) de la tradición del humanismo, basados en la educación, en la tecnología de la escritura y de la imprenta. Haciendo algo más que un juego de palabras, diríamos que se requiere no sólo de *Bildung* sino, y fundamentalmente, de *building*²². Es decir, de una forma de

escritura cuyos materiales no son ya solamente el papel y la tinta, sino la piedra, el concreto armado, el acero y el vidrio.

De este modo, con sus avenidas, edificios y habitaciones, las ciudades –como Las ciudades invisibles ficcionadas por Italo Calvino– habrían de ser entendidas como dispositivos textuales. Por mediación de éstos, ciertas ficciones, herramientas del poder, prefigurarían formas (*bilden*) de vida: estas formas, en última instancia, quedarían inscritas en los mismos cuerpos, abriendo el espacio de posibilidades e imposibilidades en el cual el habitante se ha de jugar su biopolítico destino.

COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. He preferido utilizar la palabra inglesa *design*, puesto que su traducción, *diseño*, tiende a reservarse, en el mundo de habla hispana, para un subconjunto restringido de las ciencias de lo artificial: *diseño de objetos* o *diseño industrial*; *diseño gráfico*. Mi interés, en cambio, es ampliar la mirada, especialmente hacia la arquitectura.
2. Se debe a Michel Foucault (1991), la puesta en circulación de los conceptos de biopoder y biopolítica. Con ello Foucault, tal como lo reitera en sus cursos dictados en el Collège de France, y que paulatinamente están siendo publicados quiere, en su comprensión del poder, distanciarse de una concepción meramente jurídica, en virtud de la cual éste se reduciría a una estructura binaria, negativa, de establecimiento de límites, de exclusión y castigo. Lo que pretende, en cambio, es enfatizar el carácter formativo, productivo –poiético– y positivo del poder. Esta positividad no tiene una connotación valórica. Se trata, más bien, de la capacidad del poder no sólo para negar y excluir sino, y muy decisivamente, para instalar, poner, formar. Así, cuando Foucault tematiza los dispositivos (dispositifs) de poder, hay que saber escuchar allí la mencionada positividad. No es poco significativo, para el planteamiento que aquí desarrollo, que el dispositivo paradigmático mediante el cual Foucault ilustra una de las modalidades fundamentales de biopoder (el poder disciplinario) sea, precisamente, un *diseño arquitectónico*, el panóptico, debido al reformador social y filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham (1748-1832). Ver: Foucault, Michel: *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión, Siglo XXI, México DF, 1976.
3. Existe una traducción al castellano (Alianza), pero que solamente contiene las conferencias de 1969 (corresponde a la primera edición del libro en inglés). Todas las referencias a Simon provienen de la edición original en inglés y han sido traducidas por el autor de este artículo.
4. Simon argumenta detalladamente en favor de esta separabilidad en “The architecture of complexity”, uno de los capítulos del mencionado libro (pp. 193-230). Allí concluye que debiera ser posible encontrar tal separabilidad, en un grado mayor o menor, en todos los sistemas grandes y complejos, sean naturales o artificiales. La idea subyacente es que todos los sistemas tienden a estar organizados en niveles.
5. Ver: Simon, Herbert: *The Sciences of the Artificial*, MIT Press, Cambridge, MA, Londres, 1981, p. 12.
6. Para Simon un sistema biológico podría ser entendido del mismo modo. Así, la blancura de la piel de un oso polar podría ser explicada sin recurso alguno a los mecanismos biológicos específicos que la producen, introduciendo tan sólo supuestos relativos al medioambiente externo y a la supervivencia (es decir, descontando el medioambiente interno). Esta extensión del enfoque de las ciencias de lo artificial al campo de la biología está en la base de la cibernética.
7. Esta divergencia no carece de consecuencias. En efecto, mientras para Simon y la tradición cartesiana la práctica se comprende como ciencia aplicada, para un heideggeriano como Bonsiepe ella no resulta de aplicación alguna, puesto que toda teoría supone una práctica; o, más radicalmente es, ella misma, una forma de práctica. Es decir, si bien Simon critica la idea de que la ingeniería sea ciencia natural aplicada, la idea de aplicación reaparece en su obra a otro nivel: en efecto, su ciencia de lo artificial constituiría el fundamento científico para la práctica de la ingeniería. Por consiguiente, la teoría elaborada por Bonsiepe se distancia de lo que convencionalmente se entiende por teoría del diseño, tal como se la suele encontrar en los currículos de las escuelas de diseño (es decir, como una teoría que permitiría fundamentar, científico-racionalmente la práctica del diseñador). Esto no significa, por cierto, que la teorización de Bonsiepe sea inútil en relación a la práctica. Pero su utilidad –como, por otra parte, espero, la de este mismo artículo– no radica en su posibilidad de aplicación sino en su capacidad para esclarecer el dominio de las prácticas del *design* en su conjunto. Para una profundización acerca de las relaciones entre teoría y práctica en Heidegger, ver: Brandom, Robert, “Las categorías de Heidegger en Ser y Tiempo”, en Sabrovsky, Eduardo (comp.): *La técnica en Heidegger*, Vol. 1, Ediciones UDP, Santiago, 2006.
8. HfG (Hochschule für Gestaltung, Escuela Superior de Proyección), escuela universitaria de diseño radicada en Ulm, Alemania, fundada en 1953 y disuelta en 1968. Central en la historia de la HfG es el debate respecto a la posibilidad de una ética del diseño, anclada en el valor de uso. No obstante, al calor de este mismo debate se torna evidente que el valor de uso no es un dato sin más, sino una construcción simbólica. No hay valor de uso sino más bien “promesa de valor de uso” (Haug, 1970. Traducción al castellano: 1993). Esta evidencia hace entrar en crisis el programa teórico de la HfG y, en el caso particular de Bonsiepe, constituiría algo así como la prehistoria de su giro heideggeriano.

9. Esta noción emerge explícitamente en *Las siete columnas del diseño* (1993). No obstante, es posible rastrearla más atrás, en 1975 (*Teoría e Prática del Diseño Industrial*. Traducido al castellano en 1978: *Teoría y práctica del diseño industrial*. Elementos para una manualística crítica), en la idea, no obstante aún no desarrollada, del diseño como “zona intermedia” (p. 25).
10. Así traducen estas nociones heideggerianas Jorge E. Rivera y Vicente Gaos, respectivamente, en las dos traducciones de *Ser y Tiempo* publicadas en castellano. En su traducción, Rivera especifica: “Lo fundamental de la idea de la *Vohandeheit* es que la cosa simplemente está, sin afectarnos por ello a nosotros. Al revés de lo *Zuhandenes* que traducimos como lo que es o está a la mano, es decir, lo que tiene un significado para nosotros, lo que nos importa porque en ello nos va algo, lo *Vorhandenes* es lo que no hace más que estar allí: es, si se quiere pura-presencia” (pp. 462-463).
11. “La metáfora es la aplicación a una cosa de un nombre que es propio de otra” (Aristóteles, *Poética*, cap. 21). En su sentido más profundo, la metáfora (*metapherein*) designa una transferencia. Desde el punto de vista que esbozaremos más adelante (subordinando al lenguaje en su uso veritativo, metafísico, al lenguaje como “equipamiento”: retórica, ficción), es válido afirmar que los instrumentos, en cuanto extensiones del cuerpo humano, es decir, transferencias de su funcionalidad a otro medio (aquí, de la carnalidad de la mano a la materia inerte del mango del martillo), son de índole metafórica.
12. Ver: Heidegger, Martin: *Ser y Tiempo*, Trad. Jorge Eduardo Rivera, Universitaria, Santiago, 1998, p. 97.
13. Rivera, en una nota a su traducción, explica lo siguiente: “circunspección: en alemán, *Umsicht* (...) Este término lleva dos connotaciones: primero, que se trata de una mirada alrededor de una mirada abarcante; y segundo que esta mirada implica un cierto cuidado o precaución, que acompaña al trato con las cosas. Ambas connotaciones se hallan igualmente en la palabra española *circunspección*” (p. 476). Cabe agregar que esta circunspección, propia del trato con los entes a la mano, se opone al puro-mirar-hacia (*das Nur-noch-hinsehen*): a la mirada contemplativa, teórica.
14. Ver: Heidegger, Martin: op. cit., p. 102.
15. Ver: Simon, Herbert: op. cit., p. 12.
16. Ídem, p. 9.
17. Ver: Maldonado, Tomás: *El diseño industrial reconsiderado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
18. Ver: Sabrovsky, Eduardo: “Políticas del espacio y la mirada”, *De lo extraordinario*. Nominalismo y modernidad, Ediciones UDP/Cuarto Propio, 2001, p. 135.
19. Apunto aquí, como lo hice más arriba (comentando el ejemplo heideggeriano del martillo) a las complejas relaciones (imposibles de dilucidar aquí en detalle) entre metafísica, ficción y técnica. Ver para esto: “La filosofía en cuanto género de escritura: ensayo sobre Derrida”, en Rorty, Richard: *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996. No es inoportuno recordar aquí también una frase de Borges: “La metafísica es una rama de la literatura fantástica” (“*Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, *Obras Completas* Vol. 1, p. 436).
20. Ver: Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, p. 113.
21. Ídem, p. 43.
22. Si bien el alemán actual usa el verbo *bauen* para el inglés *to build*, esta última lengua conserva trazas del parentesco etimológico entre *Bildung*, *building* y sus derivados. Así, el inglés permite decir *to build one’s character*, es decir formarse a sí mismo, en el mismo sentido que tiene la palabra alemana *Bildung*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

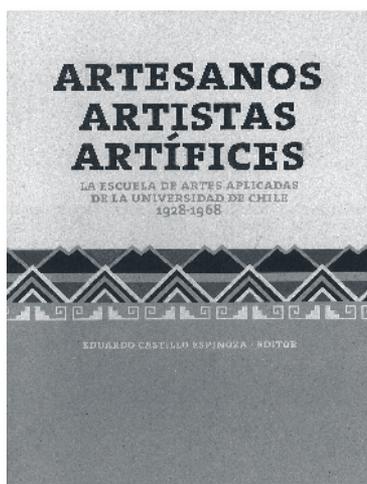
- Bonsiepe, Gui: “Design –the blind spot of theory or Visuality | Discursivity or Theory– the blind spot of design”, conferencia, Jan van Eyck Academy, Maastricht, abril 1997. En: www.guibonsiepe.com
- Bonsiepe, Gui: *Teoría y práctica del diseño industrial*, *Elementos para una manualística crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Bonsiepe, Gui: *Las siete columnas del diseño*, UAM, Universidad Autónoma de México, México DF, 1993.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar*, *Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México DF, 1976.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*, *La voluntad de saber*, Siglo XXI, México DF, 1991.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Publicidad y consumo*, *Crítica de la estética de mercancías*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1993.
- Heidegger, Martin: *Ser y Tiempo*, Trad. Jorge Eduardo Rivera, Universitaria, Santiago, 1998.
- Maldonado, Tomás: *El diseño industrial reconsiderado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Rorty, Richard: *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996.
- Simon, Herbert: *The Sciences of the Artificial*, MIT Press, Cambridge, MA, Londres, 1981.
- Sabrovsky, Eduardo: *De lo extraordinario*, *Nominalismo y Modernidad*, Ediciones UDP/Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- Sabrovsky, Eduardo (comp.): *La técnica en Heidegger*, Vol. 1., Ediciones UDP, Santiago, 2007.
- Turing, Alan: “Computer Machinery and Intelligence”, *Mind*, Vol. LIX, No. 236, October, 1950.



EL FILO FOTOGRÁFICO DE LA HISTORIA

Elizabeth Collingwood-Selby
Ediciones Metales Pesados
ISBN 978-956-8415-28-0
280 págs.

A partir de la pregunta: “¿es posible pensar la verdad del acontecimiento como verdad inmediata, como verdad que tiene lugar fuera del orden y del espacio de representación?”, la autora despliega una profunda discusión teórica del trascendental pensamiento de Walter Benjamin. El libro es una reflexión profunda sobre la fotografía como modelo y testimonios, cuya objetividad y valor siempre se encuentran en lo que ocurrió y logró ser registrado.

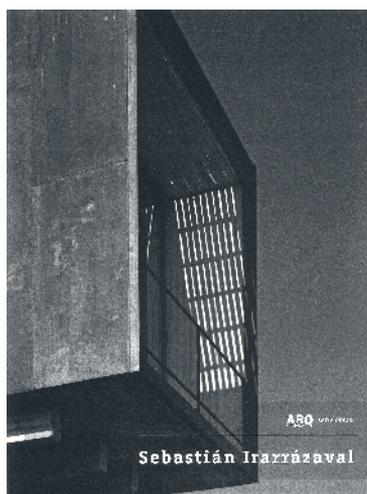


ARTESANOS, ARTISTAS, ARTÍFICES

La Escuela de Artes aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968
Editor: Eduardo Castillo Espinoza
ISBN: 978-956-335-017-3
Ocho Libros Editores / Pie de Texto
444 págs.

Un recorrido teórico y visual sobre los orígenes y desarrollo de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile convierte a este libro en un documento excepcional y en un aporte para conocer cuarenta años de enseñanza, delineada entre el historicismo europeo y el modernismo internacional.

A través de sus capítulos se logra descubrir cómo a esta dualidad formativa se le va agregando la definición de la identidad nacional chilena. Esta será la clave de sus contenidos, la conformación de aquellas aspiraciones visuales, y a la vez trascendentales, que quedaron en manos de artesanos y artistas. Un acervo magnífico reunido en esta impecable publicación.



SEBASTIÁN IRARRÁZABAL

Elizabeth Collingwood-Selby
ARQ Ediciones – Serie obras
ISBN 978-956-14-1077-0
80 págs.

Por vez primera se reúnen algunas obras del arquitecto chileno Sebastián Irarrázabal: desde el montaje de la XII Bienal de Arquitectura, en el año 2000, hasta el más reciente Hotel Índigo Patagonia.

Otro título más de esta serie fortalece la idea de la secuencia de búsquedas y experiencias al desplegar en profundidad ejemplos de obras notables. Así, tampoco se descuida un recorrido visual sobre toda su obra, introducidos por un ensayo de Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen.

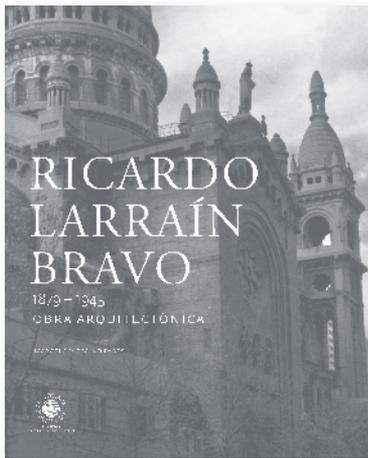


WALDO GONZÁLEZ: OBRA GRÁFICA

Editor: Eduardo Castillo Espinoza
ISBN: 978-956-314-098-9
Ediciones Universidad Diego Portales
208 págs..

Este libro es un verdadero homenaje al diseñador Waldo González Hervé (1933), desplegando en sus páginas gran parte de su trabajo gráfico. La obra de González Hervé se presenta aquí como una transición entre el dibujo publicitario y el diseño gráfico, un concepto legitimado a nivel profesional tras la reforma universitaria en Chile.

La presencia central del Estado como motor de la actividad del país, cuyas consignas fueron la educación pública, la incorporación al ámbito productivo de los distintos sectores de la sociedad chilena, la valoración de lo popular-local, el fomento a la industria y la protección de la infancia, fue el contexto de la producción de este diseñador que con su trabajo ha influido a toda una generación de artistas.



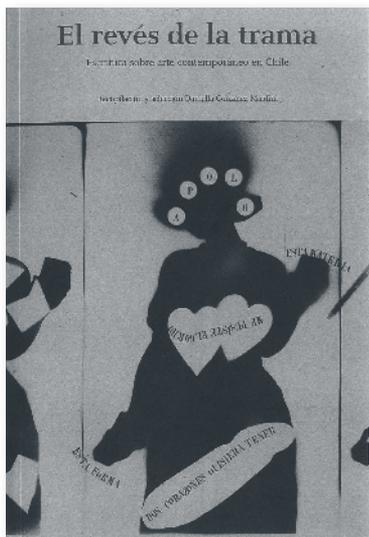
RICARDO LARRAÍN BRAVO (1879-1945). OBRA ARQUITECTÓNICA

Autor: Marcelo Vizcaíno Pagés
Ediciones Universidad Diego Portales
ISBN 978-956-314-115-3
172 págs.

El libro nos devela y otorga la posibilidad de conocer el universo de ideas del notable profesional de principios de siglo xx Ricardo Larraín Bravo a partir de la inspiración que motivó su archivo personal adquirido por la Universidad Diego Portales.

Este destacado arquitecto dejó una numerosa obra proyectada y construida. Parte de ella se rescata en este texto a través del conjunto de fotografías de época que posee el archivo, centrándose en aquellas obras construidas en Santiago.

La publicación de la obra arquitectónica de Ricardo Larraín Bravo consolida la colección de libros de arquitectura publicados por la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño UDP (FAAD) sobre precursores del patrimonio arquitectónico chileno y latinoamericano.



EL REVÉS DE LA TRAMA VARIOS AUTORES

Ediciones Universidad Diego Portales
ISBN 978-956-314-104-7
552 págs.

Un selecto grupo de figuras notables del arte chileno es delineado según una especial compilación de textos sobre sus obras. El libro es una selección sobre otra selección que se funda en la escritura como otra dimensión de acercarnos a las artes visuales.

El dato de las fechas en cada texto parece diluirse ante la trascendencia de las obras referenciadas, y así la palabra se convierte en pre-texto revelador de un rico panorama de reflexiones en torno a la creación visual en Chile.

PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS

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

► INSTRUCCIONES GENERALES

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

► ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- > Deben tener como máximo 3000 palabras, considerando *abstract* de 300 palabras.
- > Incluir hasta cuatro palabras clave.
- > Presentar como máximo ocho imágenes para seleccionar.

► INVESTIGACIONES

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

► ENTREVISTAS

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

► OBRAS

- > Deben incluir ficha técnica y memoria con una extensión máxima de 1.500 palabras, considerando *abstract* de 300 palabras. Incluir un breve currículo del artista de no más de 150 palabras que incluya estudios universitarios y postgrados, premios relevantes y filiaciones a instituciones.
- > Incluir hasta cuatro palabras clave.
- > Presentar hasta seis imágenes y seis planimetrías para seleccionar.

► IMÁGENES, FOTOGRAFÍAS Y PLANIMETRÍAS

En una primera instancia de preselección, sólo es necesario presentar imágenes en JPG de baja resolución. Si el material enviado es seleccionado para publicarse, deberá cumplir con lo siguiente:

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

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

Revista 180 pone a disposición este espacio de debate, intercambio y difusión, para que todos aquellos que forman parte de la comunidad académica y profesional relacionada con el diseño y la construcción del entorno físico y perceptual, encuentren aquí un lugar de conversación. Esta es una publicación sin fines de lucro. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida, mediante cualquier sistema electrónico, mecánico, fotocopiado, grabación o recuperación, o almacenamiento de información, sin la expresa autorización de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

El próximo número de *Revista 180* (diciembre de 2010) incluirá a *Fronteras* como temática central.



RICARDO ABUAUAD
ÁLVARO ARANCIBIA
NICOLÁS BACAL
RAMÓN CASTILLO
ÓSCAR CONCHA
FRANCISCO DONOSO
MARI GALMEZ
ALFONSO GÓMEZ
EMILIA GARCÍA-HIUDROBRO
PATRICK HAMILTON
MARIO MARCHANT
CARLOS PÉREZ
MAURICIO PEZO
ELVIRA PÉREZ
HUGO RIVERA-SCOTT
JOSÉ ROSAS
EDUARDO SABROVSKY
CAMILA UNDURRAGA
MARCELO VIZCAÍNO