

sumario_index

- 01 ▶ | Marcelo Vizcaíno
EDITORIAL
- 02/05 ▶ | Laura Gallardo Frías
VÍNCULO INTERIOR-EXTERIOR
UNA REFLEXIÓN SOBRE LA ARQUITECTURA, EL LUGAR Y EL NO-LUGAR
[INTERIOR-EXTERIOR RELATION, A REFLECTION ON ARCHITECTURE, PLACE, AND NON-PLACE]
- 06/09 ▶ | Silvia Undurraga
NATURALEZA Y PRODUCCIÓN:
PROYECTANDO UN PAISAJE PARA CENTRALES HIDROELÉCTRICAS, COLBÚN, CHILE
[NATURE AND PRODUCTION: DESIGNING A LANDSCAPE FOR HYDROELECTRIC
POWER STATIONS IN COLBÚN, CHILE]
- 10/13 ▶ | Consuelo Figueroa
GEOGRAFÍAS EN DISPUTA
LA CONSTRUCCIÓN DEL CHILE TERRITORIAL
[GEOGRAPHIES IN DISPUTE, THE CONSTRUCTION OF THE CHILEAN TERRITORY]
- 14/17 ▶ | Pablo Brugnoli
ARTE Y CIUDAD:
DISPOSITIVOS DE OBSERVACIÓN Y REPRESENTACIÓN
[ART AND THE CITY: MECHANISMS OF OBSERVATION AND REPRESENTATION]
- 18/21 ▶ | Cristián Silva-Avária
PUNTO CIEGO EN EL PAÍS DE LOS TUERTOS
[BLIND SPOT IN THE LAND OF ONE-EYED PEOPLE]
- 24/31 ▶ | Marcela Trujillo
ISABEL:
EL VERDADERO ESPÍRITU NEOYORKINO
[ISABEL, THE TRUE SPIRIT OF NEW YORK]
- 32/35 ▶ | Pedro Álvarez Caselli
TECNOLOGÍAS DOMÉSTICAS Y MODERNIZACIÓN DE LA MUJER
EN CHILE ENTRE 1945 Y 1970
[DOMESTIC TECHNOLOGIES AND THE MODERNIZATION OF WOMEN IN CHILE BETWEEN 1945 AND 1970]
- 36/39 ▶ | Carolina Briones
BITARTESANÍA:
DEL DISEÑO DIGITAL A LA MANUFACTURA ARTESANAL
[BITARTESANÍA: FROM DIGITAL DESIGN TO TRADITIONAL MANUFACTURE]
- 40/41 ▶ | Cristián Domínguez
INTERIORISMO VIÑA SANTA BERTA VALLE DEL ITATA VIII REGIÓN, CHILE
[INTERIOR DESIGN, SANTA BERTA VINEYARD, ITATA VALLEY, VIII REGION, CHILE]
- 42/45 ▶ | Javier Ramírez
TEXTO Y CONTEXTO DEL PENSAMIENTO DE MARINA WAISMAN
[TEXTO Y CONTEXTO DEL PENSAMIENTO DE MARINA WAISMAN]
- 46/47 ▶ | Emiliano Godoy
SNOWJOB
[SNOWJOB]
- 48/49 ▶ | Claudio Molina | Daniel De la Vega | Eduardo Villalobos
ESPACIO SCOUT COLEGIO SAINT GEORGE SANTIAGO, CHILE.
[SCOUT HUTS, SAINT GEORGE'S COLLEGE, SANTIAGO, CHILE.]
- 50/51 ▶ | Celina Chirino
EXVOTOS
[EXVOTOS]
- 52/55 ▶ | Matías Rivas
LITERATURA, VISUALIDAD Y FANTASMAS
[Literature, visuality and ghosts]
- 56/57 ▶ | **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 un dibujo original realizado especialmente para revista_180 por Marcela Trujillo.

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 Magenta C (magenta) y pantone 433C (gris).

FE DE ERRATAS_
En el número anterior de Revista_180, N°26 publicado en diciembre 2010, p.62, se repitió el nombre de Elizabeth Collingwood-Selby como autora del libro Sebastián Irarrázaval de ARQ Ediciones - Serie Obras.

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

EDITORIAL_

CRUCES PARADIGMÁTICOS_ El título de este n° 27 de revista_180 tuvo un punto de partida: poner a prueba el mensaje de miles de carteles callejeros o impresos de planos bajo la consigna "Punto de encuentro". ¿Es posible encontrarse allí, en el ruido de una gran ciudad? ¿Alcanza solo la coincidencia de etiquetar un lugar para que las personas logren amarrar ideas, obras y destinos? Alguna de estas incógnitas acontecen en la actividad interdisciplinaria proyectual. Al parecer, en la arquitectura, en el arte y en el diseño no basta con acordar y trabajar en conjunto sino que es necesario validar los resultados de ese vínculo trazado, como aquel producto en el que se hace difícil identificar las *expertises* propias de los aportes profesionales, que justamente nos diferencian.

Bajo esta premisa se publican aquí artículos y obras significativas, cuyos autores, además, revelan otras aristas de lo propuesto como tema central. En casi toda la revista la ciudad sigue conformándose como el escenario más propicio para alcanzar el vuelo más fructífero. De allí que estos vínculos delinean una maraña alentadora: amarrar el diseño paramétrico con la artesanía; relatar una experiencia de vida a través del dibujo; el espacio encerrado desde su observación, historia y sus propios límites.

Hay además, otras disciplinas invitadas al cotejo, curiosamente, coincidiendo en la literatura como fuente indispensable. En la suma total de contenidos se vislumbran nuevos rumbos por los que transitar, como un pequeño itinerario de posibilidades inexploradas.

A fin de cuentas, basta con desplegar las páginas de revista_180 para percibir la insistencia en señalar que, además de la palabra, la escritura de sus imágenes tiene como designio convocar y estimular a la creación reflexiva de sus lectores-hacedores.

Marcelo Vizcaino P.
Profesor e investigador
Editor de revista_180

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

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 Vizcaino P.
Professor and researcher
Editor in chief of revista_180

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

VÍNCULO INTERIOR-EXTERIOR una reflexión sobre la arquitectura, el lugar y el no-lugar

[INTERIOR-EXTERIOR RELATION, A REFLECTION ON ARCHITECTURE, PLACE, AND NON-PLACE]



resumen_ En el presente artículo se abre una reflexión sobre la relación interior-exterior, el explorar, jugar con sus límites, sus encuentros en esa unión tan difícil de conseguir.

Interior-exterior, relacionado con la arquitectura, con el lugar, el no-lugar y nosotros mismos, nuestra alma y cuerpo, y nuestra piel como intersección, como encuentro de dos mundos que fluyen dispersos y se encuentran en este punto flexible que se desliza, donde chocan interiores que quieren ser exteriores y exteriores que sueñan con los más profundos adentros.

palabras clave_ interior | exterior | arquitectura | lugar | no-lugar

summary_ The present article is a reflection on the relation between interior and exterior, and the exploration, experimentation, and successes brought by this difficult-to-achieve union.

The Interior-exterior relation, in connection with architecture, place, non-place, ourselves, our body and soul, and also our skin, understood as the intersection of two separate worlds that meet in this flexible place where interiors that want to be exteriors and exteriors that dream of deep interiors collide.

key words_ interior | exterior | Architecture | place | non-place.

1. INTRODUCCIÓN_ Interior que estando afuera deja un vacío en el adentro, tal como se pone en evidencia en la *Venus desventrada* de Susini.

“La belleza del cuerpo se halla por entero en la piel”, afirma Didi-Huberman¹, pues si se viera lo que hay bajo ésta: “¿cómo podemos desear estrechar entre nuestros brazos a un simple saco de excrementos!”.

La fina capa entre el interior y el exterior es una de las nociones de lugar, que permite el equilibrio de los cuerpos en afinidad, o en contacto, como define Aristóteles al límite².

Lugar, sin embargo, complejo de definir, de situar, pues si bien pertenece a un “límite inmóvil”, es difícil de captar, de delimitar, de encontrar esa chispa, ese momento de pasión en el que interior y exterior resultan conectados, donde pareciera que comprendemos todo. Es quizás un roce con el infinito, ese mirar hacia el cielo que describe Platón en el *Fedro* como la “cuarta forma de locura”, ese momento en el que el más allá está más acá, en nuestro interior abierto que forma parte de la totalidad.

2. LÍMITE INTERIOR-EXTERIOR_ Somos seres limitados, afirma Blanchot pues “cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Cuando estamos aquí, es a condición de renunciar a allá: el límite nos mantiene, nos retiene, nos empuja hacia lo que somos, nos vuelve hacia nosotros, nos aparta de lo otro, hace de nosotros seres apartados. Acceder al otro lado sería entonces entrar en la libertad de lo que no tiene límites. ¿Pero no somos acaso, de algún modo, esos seres liberados del aquí y el ahora?”³.

Esta es la condición del ser humano de poderse relacionar con cosas que lo apartan de otras cosas. Ahora bien, “¿No podría haber un punto en que el espacio fuese a la vez intimidad y afuera?”, se pregunta Blanchot⁴.

Al espacio interior del mundo Rilke lo denomina Weltinnenraum, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad afirmándose en

su libre comunicación, la “fuerza pura de lo indeterminado”, como indica Blanchot⁵. Así, las cosas se transforman haciéndose interiores e interiores también a sí mismas, transformando, “lo visible en invisible y lo invisible cada vez más en invisible”, emergiendo la característica del espacio interior, como indica Rilke⁶, como el que *traduce* las cosas, haciéndolas pasar del lenguaje exterior, extranjero, al interior adentro del lenguaje.

Pero surge una pregunta, ¿hasta dónde se considera la *envoltura límite* para la formación de un lugar? ¿Hasta qué distancia se puede considerar lugar? ¿Existe una relación alto-ancho? ¿Dónde radica la distancia sociofísica, como la distancia justa, crítica, ni mayor ni menor, que posibilita una coexistencia?

Con lo que se pone de manifiesto la relevancia de la *sensibilidad: distancia inespacial, ese pliegue entre el interior y el exterior*, como describe Pardo⁷, que “ha de contener necesariamente una forma de la exterioridad (el espacio) y una forma de la interioridad (el tiempo)”. Esa capa superficial con dos caras o movimientos que es capaz de dar lugar a un interior y al desplegarse constituye un exterior, denominándose experiencia al conjunto de ambos movimientos.

Así, se destaca la piel como elemento que une y separa. Como afirma Didi-Huberman⁸: *Entre “moi” et l’espace, il n’y a que ma peau*⁹.

No podríamos ser sin piel, nuestros órganos se desvanecerían. Una edificación sin piel sería un exterior con pilares. Envoltorio, límite que no se parece en nada ni a lo interior ni a lo exterior, pero toca a ambos y a ambos separa configurando un todo.

Piel¹⁰, intermediaria entre interiores y exteriores globalizados, cada vez más similares. Superficie coherente, sensata ante dos espacios que se fugan imaginándose otros.

¿Tener una piel más firme y transparente, más compleja y frágil –muros cortina–, que intenta traspasar la barrera interior-exterior, significa

que somos personas más claras o es justamente lo contrario: hemos llegado a este estado por nuestra gran opacidad?

En las edificaciones, las pieles se alejan cada vez más de lo que recubren¹¹. Tanto en el exterior como en el interior, donde los falsos cielos, suelos, deben alojar cada vez más flujos alejándose de sus soportes respectivos. Lo que implica una mayor distancia entre la estructura y nosotros, ¿estaremos más alejados que nunca de la estructura original, más aislados (cielo-tierra, interior-exterior)?

3. ARQUITECTURA: CONEXIÓN INTERIOR-EXTERIOR _

De aquí se deduce la importancia de los límites para que la arquitectura surja, para constituir el mundo del ser humano. Límites que comuniquen interior con exterior. Bachelard describe al ser humano como *ser entreabierto*, “puesto que se mantiene en el *constante vaivén* que oscila de su interioridad al contorno”¹². De donde emerge la arquitectura como conexión de interior-exterior, siendo la puerta la materialización de esta comunicación posible entre lo interno y lo externo, ya que se abre o se cierra, al igual que Jano, cuyo doble rostro significa tanto el exterior como el interior, la posibilidad de entrar o salir.

Pero, ¿qué pasaría si todos los elementos exteriores que conforman una fachada fueran puertas? De nuevo confusión de límites, de interior-exterior, características actuales que se dan en la arquitectura, como indica Nouvel cuando afirma que trata de crear un “espacio que no sea legible”¹³ (...) que el edificio no se encuentra entre el observador y el horizonte sino que está inscrito en el horizonte”, jugando a creer en otra cosa que en lo que se ve.

Baudrillard, en este mismo libro de *Los objetos singulares*, explica el efecto que producen los edificios de Nouvel y que se ha extendido con fuerza en la arquitectura de nuestros días, donde las cosas “cuando uno llega, las ve, pero son invisibles en la medida en que, en efecto, ponen en jaque la visibilidad hegemónica, la que nos domina, la del sistema, donde todo debe volverse inmediatamente visible e inmediatamente descifrable”¹⁴, creando la arquitectura al mismo tiempo lugar y no-lugar, un espacio de seducción.

Aunque esta búsqueda de los límites en el arte, y en particular en la arquitectura, no es nueva. Recordemos a Conde, quien lleva a cabo una exploración de estados de indeterminación significativa, produciendo la invención y la conquista de nuevos territorios en la disciplina arquitectónica, basándose en el desarrollo de situaciones a partir de las vanguardias críticas (en especial el dadaísmo) afectando el status del objeto y la práctica artística. Y define *indeterminación*, como “un cierto estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe”¹⁵.

Así, es interesante constatar cómo el significado de *eidos*, que estaba relacionado con la forma y el ver, ha cambiado en nuestros días. Como el *Splendor Formae*, la belleza de la forma, con una importancia central, teniendo un gran peso y una responsabilidad de que todo sea lo que es, ha pasado de ser lo más excelente –pues la forma es el acto, es la perfección de la potencia y su bien–, a difuminarse casi por completo.

Si bien la forma como lo exterior sigue siendo importante en concepto, se está desmaterializando sobre todo con las fachadas de vidrio que

implican una *ruptura entre la forma y el ver*; lo cual a su vez se puede relacionar con la idea de simulacro como ocultación de la verdad, conduciendo a una globalización de las formas que se repiten, se clonan¹⁶ hasta la infinidad.

Antes se le daba una importancia al espacio interior como “protagonista del hecho arquitectónico”, como manifiesta Zevi¹⁷, o Giedion, quien afirma en esta misma línea que la arquitectura es sinónimo de espacio interior. Sin embargo, pareciera que en nuestros días se confunden interior-exterior, volviéndose los *límites difusos o límites blandos*, como indica Toyo Ito¹⁸, para una arquitectura dotada de un *carácter flotante* afín de responder a las necesidades efímeras de las comunicaciones y permitir cambios temporales en espacios donde se puedan llevar a cabo simultáneamente distintas actividades¹⁹.

¿Por qué esta disipación de los límites: es el afán del ser humano que siempre quiere más, un juego o simplemente el intentar difuminar algunos de tantos límites impuestos? ¿Será que los límites son, parafraseando a Valéry, como la orilla del mar: siempre cambiantes y con olas?

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”²⁰, los edificios, los objetos... hasta las personas, no está claro dónde comienzan y terminan los límites. Inmaterialidad con la que se relaciona también a la arquitectura, que si bien su función consiste en delimitar una porción de espacio, se debe recordar que surge en los sueños, como el Palacio de Gundusforo²¹.

Fusión de sueños y realidad, de interioridad y exterioridad, de alma y cuerpo materializada en la arquitectura como posibilidad de cobijar el constante devenir del ser humano. *Arquitectura como lugar en potencia*, como *envolvencia* de lo *in-volvente*²².

Interesante esta dualidad de poder adentrarnos en una arquitectura u observarla desde fuera, al igual que en una melodía o en los libros, pero, ¿cuál sería la interioridad de la escultura o la pintura? Quizás nos atraviesa llegando hasta nuestra interioridad, nos anima a buscar dentro de nosotros, a adentrarnos en nuestro imaginario. Sin embargo, en la arquitectura nos podemos adentrar física e imaginariamente, es tangible y posee una espacialidad interior y exterior. Exterioridad que revela el interior ocultándolo a su vez.

Álvaro Siza resalta la importancia entre interior y exterior y en controlar estas relaciones, pues es donde residen los límites. Un gran ejemplo es su museo Iberè Camargo, situado en la periferia, pero que difunde una acción artística íntima; un “enmarañamiento de formas que parecen invitar a un interior”²³. Edificación como un abrazo a ella y a la ciudad²⁴: gesto de un interior conectado con un exterior.

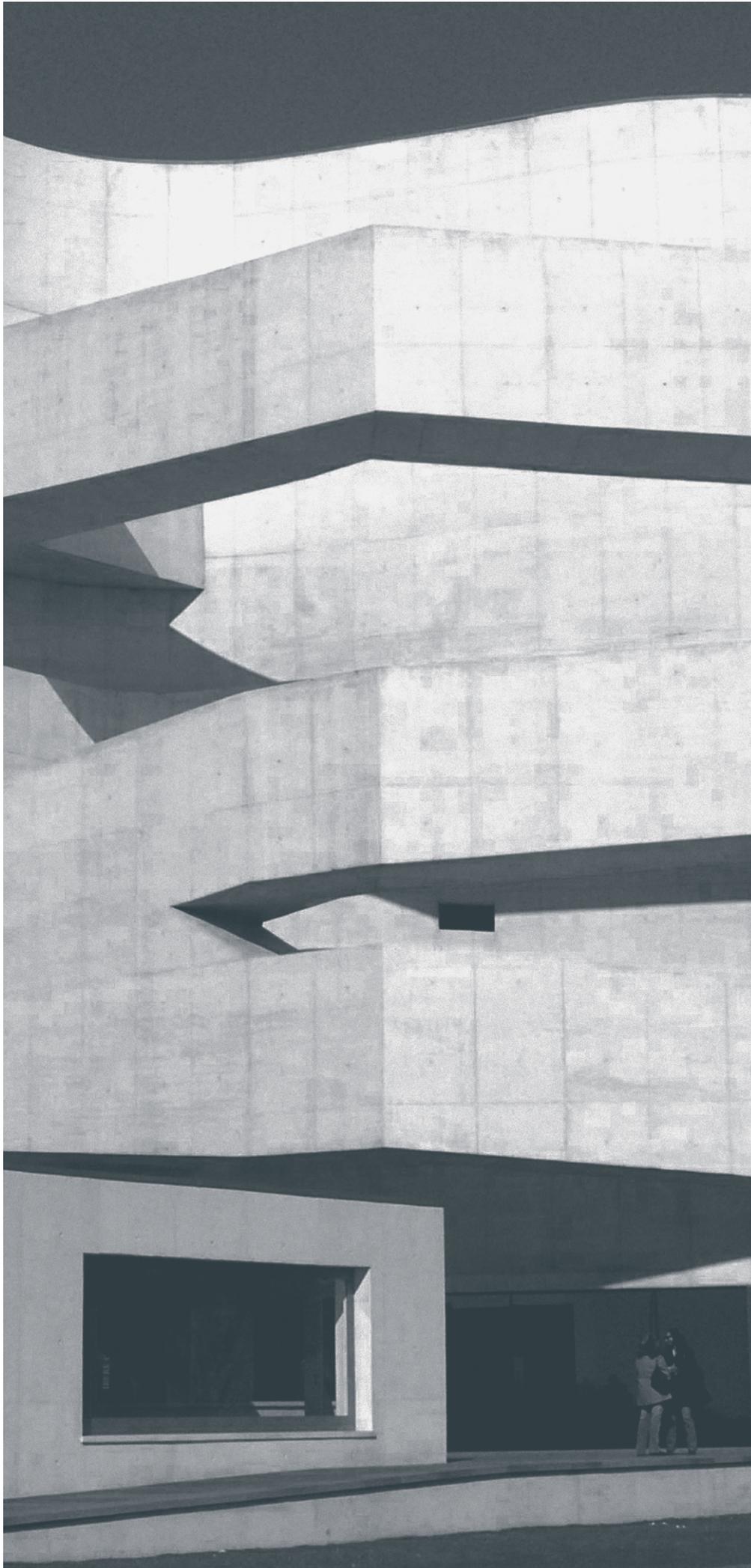
*Lo interior es otro afuera, el exterior de la palpación que nos hace sentir*²⁵.

Aunque en nuestros días la arquitectura se *invisibiliza*, narra Seguí²⁶ “porque no es fácil desarrollar las historias que la singularizan, no se sabe apreciar su modo de producción y, además, nos envuelve o nos espera esquinada, imposibilitando, en general, la confrontación”.

4. VÍNCULO: INTERIOR – EXTERIOR / LUGAR – NO-LUGAR _ Así, se hace necesaria la aproximación al contexto, como la presencia del otro, ya sea



Venus desventrada (detalle). Clemente Susini. 1781-1782. En *La crueldad de lo real*, de Domingo Hernández Sánchez. Fuente: www.raco.cat



Exterior de la Fundación Iberê Camargo, obra de Álvaro Siza en Porto Alegre, Brasil. 2008

ser humano o edificación, ya que “el otro no es próximo a mí simplemente en el espacio, o allegado como un pariente, sino que se aproxima esencialmente a mí en tanto yo me siento –en tanto que soy– responsable de él”²⁷, importancia del otro pues es “a través de él que me veo a mí mismo”. Haciendo posible un *juego constante de ida y vuelta*.

Aunque la implicación consiste en sentirse parte-de; siendo conscientes de que tanto un re-plegarse sobre sí mismo –interiorizándose y por tanto aislándose del exterior– es lo mismo que exteriorizarlo todo alejándose de su interior y, en definitiva, aislarse.

Por lo que es relevante tener en cuenta la importancia del *equilibrio* entre los límites interior-exterior, pues conforma, a través de la arquitectura, la posibilidad de dar lugar, de forjar una residencia que habitemos y que nos habite.

Límites donde en ocasiones el continente es una *khôra* o receptáculo con lo que es contenido, y en otras simplemente se dan sucesivas capas que, al igual que una cebolla, abrazan nada: interior

desprovisto de corazón o alma; dos conceptos donde radica la esencia del lugar y el no-lugar respectivamente. Límites del no-lugar que terminan donde comienza el lugar y a la inversa, conformando una totalidad.

Como indica Norberg-Schulz “el lugar es experimentado como un ‘interior’, en contraste con el ‘exterior’ que lo rodea”²⁸. Por lo que el concepto de lugar implica tanto un interior como un exterior, comprendiendo el espacio existencial, que pone en valor este autor, muchos lugares. Estando un lugar *situado* en el seno de un contexto más amplio, por lo que no puede ser comprendido aisladamente.

Así, la arquitectura aparece, según indica Moneo²⁹, como “resultado del diálogo que mantenemos con todo lo que nos rodea”, como *condición mediadora*.

Con lo que la arquitectura se encuentra en ese punto, en ese “lugar de reunión de las fuerzas interiores y exteriores de uso y espacio”, como indica Norberg-Schulz³⁰, fuerzas interiores y exteriores que son a la vez generales y particulares, genéricas y circunstanciales.

Retomando la *Venus desventrada* de Clemente Susini, si miramos solamente la cara, percibimos un gesto de puro éxtasis, que la flexión de sus piernas así como su mano derecha confirman. Quizás el éxtasis supremo implica la conexión del interior con el exterior, ese punto de confluencia donde el todo y la nada se abrazan, el lugar y el no-lugar devienen uno y ya todo parece integrarse en el Todo.

Así, aunando lo expuesto en un abrazo, teniendo en cuenta la importancia del lugar y del no-lugar³¹, el punto que sea a la vez íntimo y afuera, la relevancia del equilibrio entre el espacio interior que traduzca el exterior y a la inversa, en constante oscilación, como seres entreabiertos que somos, se propone como final de este escrito, más que la existencia de dos caras –una exterior y otra interior–: que ambas se vinculan en una sola superficie unifaz que se pliega y deviene exterior, y al plegarse de nuevo se convierte en interior, sucediéndose o seduciéndose exterior e interior en un vaivén, ligado a un ciclo que se podría asociar a la continua danza en una cinta de Möbius, tal como se suceden el lugar y el no-lugar.

COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. Didi-Huberman, Georges: *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 73.
2. Aristóteles precisó que la envoltura límite, que es el lugar, no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto, como el caso de la mano perteneciente al cuerpo, sino que está como desligada y no obstante forma parte de los dos. Así, lugar se identifica, como resume Muntañola, con la noción de “contacto como límite de dos cuerpos en afinidad, determinándose un equilibrio” (1974:20). Se subraya la importancia del “retorno a la noción de lugar” como indica el autor en *Topogénesis* (2000:7), continuación de su libro anterior, donde propone una ética de las lógicas espaciales entre lo que envuelve y lo envuelto –dentro de una estética– para que exista una solidaridad entre ambos posibilitando un intercambio social.
3. Blanchot, Maurice: *El espacio literario*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1992, p. 124.
4. Ídem., p. 126.
5. Íbid.
6. Rilke en uno de sus últimos poemas, dice que el espacio interior “traduce las cosas”. Citado por Blanchot (1992:131).
7. Pardo, José Luis: *Las formas de la exterioridad*, Pre-textos, Valencia, 1992, 34.
8. Didi-Huberman, Georges: *Être Crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Éditions de Minuit, París, 2000, p. 71.
9. “Entre ‘yo’ y el espacio no hay nada más que la piel” (N. del E.)
10. Es interesante el libro publicado online “piel.skin” de Ethel Baraona que propone diversos proyectos, desde interiores inteligentes, hasta pieles que dialogan directamente con exteriores provocadores, donde a través de google-earth se puede llegar a cada uno de los emplazamientos y viajar por su entorno. (Citado en El País, 13/05/2008. *Arquitectura en un libro sin papel*)
11. Cabe señalar el logro de algunos edificios con doble piel que son capaces de una mayor adaptación al interior y al exterior, como es el caso de las torres siamesas de Alejandro Aravena. (ARQ, 2006: 44-49).
12. Citado en Morales (1999:173).
13. Baudrillard, Jean y Jean Nouvel: *Los objetos singulares*, FCE Argentina, Buenos Aires, 2006, p. 14.
14. Ídem., p. 18.
15. Conde, Yago: *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p. 41.
16. Hernández, parafraseando a Benjamin, indica que “aún admitiendo que la reproducción sea materialmente exacta, le falta un algo que podría definirse como el alma de la obra; alma que el artista ha dado al original y que la copia no puede volver a evocar” (2007:43).
17. Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1963, p. 14.
18. Ito, Toyo: *Arquitectura de límites difusos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 26.
19. Ascher denomina a estos espacios *hiperlugares*, y los define como “espacios de *n dimensiones*” (ARQ, N.60:11-19), en contra de Augé, considera que no existe una disolución de lugares en no-lugares, sino más bien la “constitución de nuevos lugares urbanos”.
20. Como indica Marshall Berman en su obra homónima.
21. Se hace referencia a la historia del palacio de *Gundusforo* citada por Azara (2005:15): “Tomás había cumplido con el encargo de la mejor de las maneras: le había levantado un palacio cuya contemplación y cuyo disfrute sólo estaba al alcance de almas benditas”.
22. Gallardo Frías, Laura: “Lugar y no-lugar en América Latina. Una

- propuesta para hacer emerger la ciudad ontológica versus la ciudad óptica revalorizando la identidad”, en revista *De Arquitectura* n° 21 (América Latina: identidad y asimilación), Universidad de Chile, Santiago, 2010, p. 25.
23. Bruscato, Underlea y Rodrigo García Alvarado: “Expuesta intimidación. Museo Iberé Camargo, Álvaro Siza, Brasil”, en revista *r_180 n° 24 (Periferias interiores)*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2009, p. 8.
 24. Como comenta Álvaro Siza, “todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso” (2001-2008:26), subrayando la idea que las cosas surgen desde la naturalidad con la que se descubre una ciudad y a la vez tu mismo te descubres en ella.
 25. Seguí de la Riva, Javier: *Ser dibujo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2010, p. 57.
 26. Ídem., pp. 14-15.
 27. Lévinas, Emmanuel: *Ética e infinito* A. Machado Libros, Madrid, 2000, p. 80.
 28. Norberg-Schulz, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1980, p. 23.
 29. Moneo, Rafael: *El Croquis* N. 20 + 64 + 98, 1967-2004. Madrid, 2004. p.48.
 30. Norberg-Schulz, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1980, p. 104.
 31. Pues al igual que la racionalidad para constituirse como tal necesita la irracionalidad, como expresa Benjamin, el lugar también necesita al no-lugar para constituirse como tal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

LIBROS

- Azara, Pedro: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, colección Hipótesis, Barcelona, 2005.
- Baudrillard, Jean y Jean Nouvel: *Los objetos singulares*, FCE Argentina, Buenos Aires, 2006.
- Blanchot, Maurice: *El espacio literario*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1992.
- Conde, Yago: *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Être Crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Éditions de Minuit, París, 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- Giedion, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Hernández Martínez, Ascensión: *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007.
- Ito, Toyo: *Arquitectura de límites difusos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Lévinas, Emmanuel: *Ética e infinito* A. Machado Libros, Madrid, 2000.
- Morales, José Ricardo: *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Muntañola T., Josep: *La arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Muntañola Thornberg, Josep: *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.

- Norberg-Schulz, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1980.
- Pardo, José Luis: *Las formas de la exterioridad*, Pre-textos, Valencia, 1992.
- Platón: *Fedro o de la belleza*, edición electrónica: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azco2261.htm>
- Seguí de la Riva, Javier: *Ser dibujo*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2010.
- Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1963.

REVISTAS:

- Bruscato, Underlea y Rodrigo García Alvarado: “Expuesta intimidación. Museo Iberé Camargo, Álvaro Siza, Brasil”, en revista *r_180 n° 24 (Periferias interiores)*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2009.
- Aravena, Alejandro: “Torres siamesas. Macul, Chile”, en revista *ARQ* n° 63, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006.
- Ascher, François: “Ciudades con velocidad y movilidad múltiples: un desafío para los arquitectos, urbanistas y políticos”, en revista *ARQ* n° 60, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005.
- Seguí de la Riva, Javier: “Dibujar proyectar xvi: Sin Arquitectura”, en Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2009.
- Gallardo Frías, Laura: “Lugar y no-lugar en América Latina. Una propuesta para hacer emerger la ciudad ontológica versus la ciudad óptica revalorizando la identidad”, en revista *De Arquitectura* n° 21 (América Latina: identidad y asimilación), Universidad de Chile, Santiago, 2010.
- Siza Álvaro, *El Croquis* N. 140, 2001-2008. Madrid, 2008.
- Moneo, Rafael, *El Croquis* N. 20 + 64 + 98, 1967-2004. Madrid 2004.

Laura Gallardo Frías Poeta y arquitecta por la Universidad Politécnica de Cataluña, ETSAM. Doctora © en arquitectura y urbanismo por la Universidad Politécnica de Madrid-Universidad de Chile. Ha participado en trabajos de investigación en la escuela de arquitectura de Toulouse y en la de Barcelona. Ha colaborado como profesora adjunta en la Universidad de Chile y la Diego Portales y ha trabajado en distintos estudios de arquitectura de Barcelona, Toulouse y Santiago.

Laura Gallardo Frías Is a poet and Architect graduated at Universitat Politècnica de Catalunya, ETSAM. She has a PhD in Architecture and Urbanism from Universidad Politécnica de Madrid-Universidad de Chile. She has been a researcher at the School of Architecture in Toulouse, France, and Barcelona, Spain. She has been an Associate Professor at Universidad de Chile and Universidad Diego Portales and has worked in several Architecture studios in Barcelona, Toulouse, and Santiago.

NATURALEZA Y PRODUCCIÓN: Proyectando un paisaje para centrales hidroeléctricas, Colbún, Chile

[NATURE AND PRODUCTION: DESIGNING A LANDSCAPE FOR HYDROELECTRIC POWER STATIONS IN COLBÚN, CHILE]



Axonométrica parcial del proyecto para la Central Hornitos, con la sala de máquinas

La empresa de generación eléctrica Colbún posee cinco centrales hidroeléctricas en el Valle del Aconcagua. La propuesta desarrolló para ellas un plan maestro de proyectos y paisajismo, y a partir de él, un proyecto para la más nueva, la central Hornitos. Los objetivos de este trabajo eran permitir un desarrollo armónico del espacio productivo, lograr circuitos de visita y preservar y/o restaurar el patrimonio natural de las áreas en que se emplazaban.

La ubicación de estas centrales da oportunidad de entender y reconocer el traspaso geográfico del valle a la cordillera, como progresión territorial de Chile central. Su rasgo esencial, el río Aconcagua, es acompañado por un sistema de

vías conformadoras del corredor bioceánico, que permite conectar puertos del Pacífico con los del Atlántico, dándole gran exposición, carga histórica y memoria relevantes. Por esto las centrales, emplazadas en un paso continuo de personas y productos, pueden configurarse en un sistema unitario y reconocible que acerque a la población al proceso de generación de energía.

Se delineó el plan intentando poner de manifiesto su característica de paisaje productivo, en la que las condiciones naturales del territorio se han alterado para posibilitar una actividad económica ligada a recursos que en él se encuentran. Esa noción obligó a evidenciar la interacción permanente entre recursos naturales



Vista panorámica de la zona explanada y su relación con la ruta, en su situación actual, una vez realizado el proyecto.

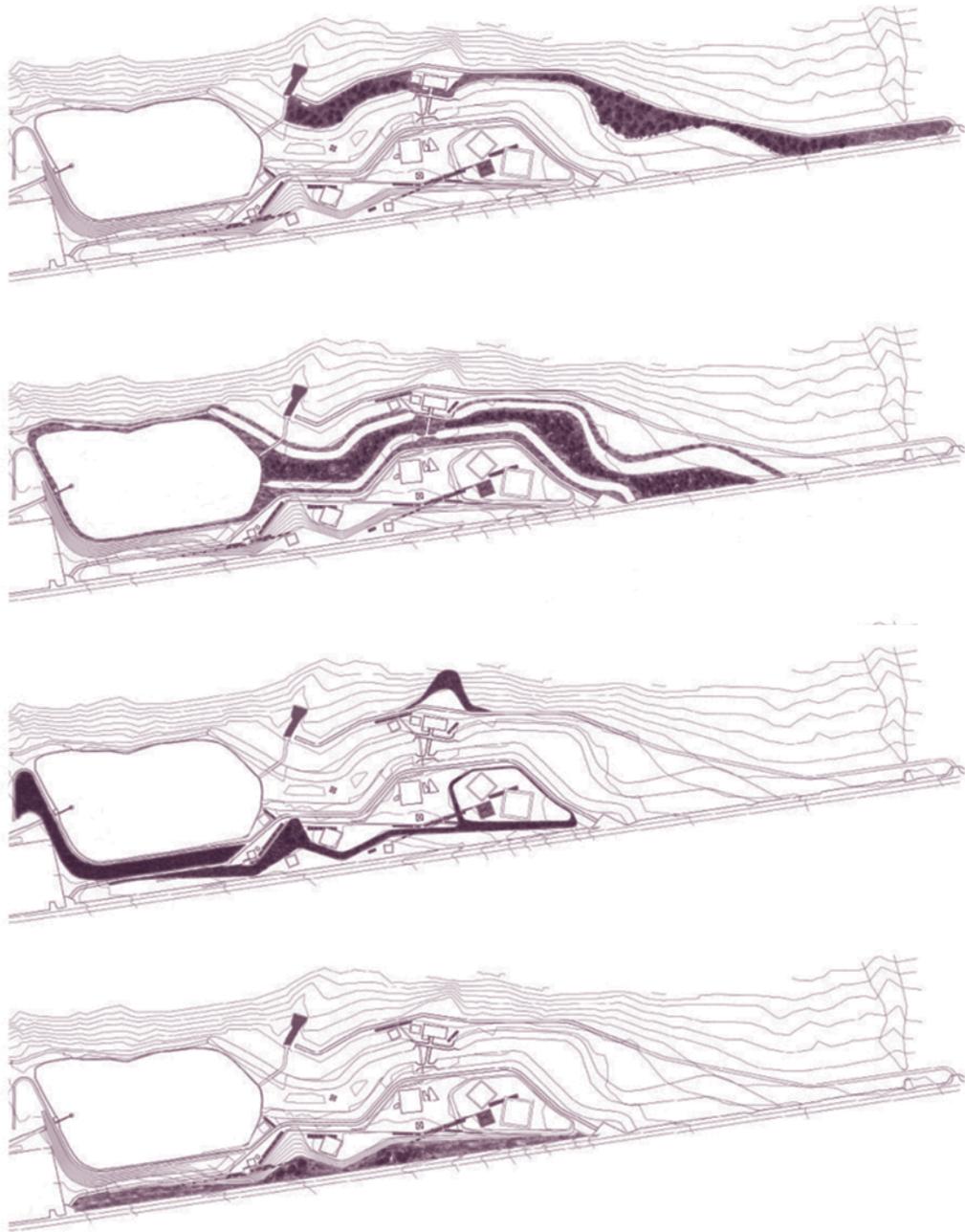
y el artificio que permite el desarrollo. De igual manera es importante que cualquier sistema productivo, en especial uno como éste, dé cuenta de una imagen país de crecimiento, desarrollo y descentralización de actividades, como unidad territorial dentro de un lugar.

El planteamiento general para las cinco centrales, y en particular en el proyecto de la central Hornitos, recoge estos requerimientos, para centrales que ya se encuentran construidas. Éstas funcionan hasta ahora cerradas al público y presentan una serie de problemas y falencias en relación al entorno en que se insertan. Cada una de las centrales asume un rol en el plan, como pieza unitaria y en relación con las demás. Se plantean

programas complementarios, íntimamente ligados a su locación, relación con ciudades y entorno natural. En las más cercanas a centros urbanos, se proponen programas como un Museo de las Energías, y en las más alejadas, programas de visita que acerquen a la naturaleza y el territorio, debido a la fuerza y proporciones impresionantes del paisaje cordillerano circundante.

En Hornitos, la comprensión del aporte del patrimonio arquitectónico e industrial propios de este quehacer productivo fue prioritario, relacionando los espacios y formas construidas de manera armónica con el lugar donde se insertan. A estas construcciones se agregaron proyectos que se repetirían en cada una de las centrales, y construcciones propias

y únicas. Para permitir además abrirse a las visitas de público, se diferencié el circuito de proceso productivo con un sistema de visitas guiadas, planteando un sistema superpuesto de pasarelas, con puntos de encuentro entre ambos, acotado y posible de controlar. La propuesta paisajística se basó en: recuperar vegetación del lugar, incorporar compromisos ambientales, establecer asociaciones vegetales basadas en el paisaje productivo y crear un nuevo paisaje, incorporando texturas y colores con flora nativa. Bajo estos criterios se establecieron áreas de vegetación reconocibles a diferentes escalas de distancia y velocidad.



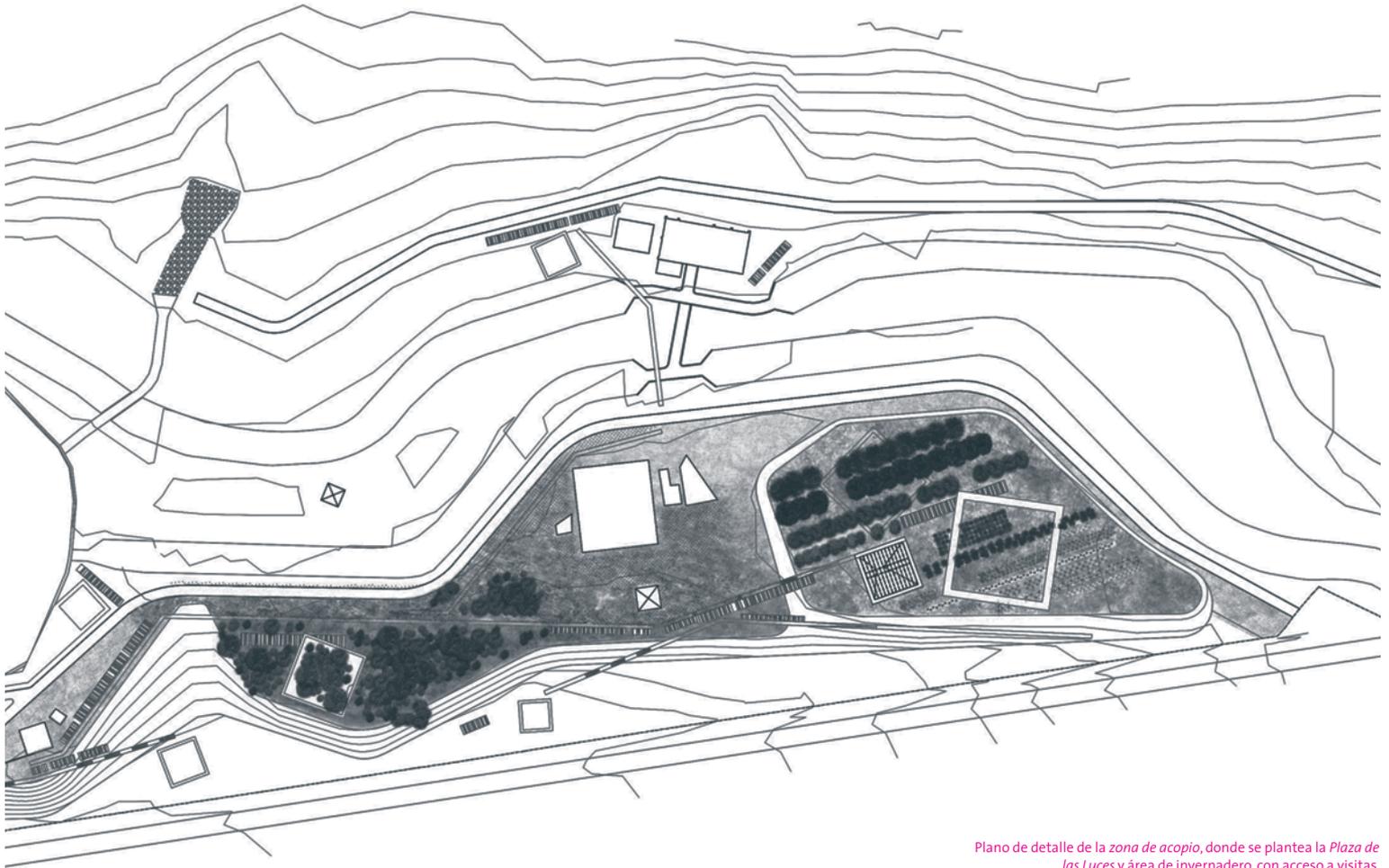
Planos de trabajos vegetales del proyecto para la Central Hornitos, por zonas de pendientes.



Infraestructuras planteadas para todas las centrales del Valle del Aconcagua, torre de vigilancia y para los visitantes.



Corte general del proyecto para la Central Hornitos.



Plano de detalle de la zona de acopio, donde se plantea la Plaza de las Luces y área de invernadero, con acceso a visitas.

> FICHA TÉCNICA

NOMBRE: PLAN MAESTRO CENTRALES DE GENERACIÓN ELÉCTRICA DE PASO VALLE DEL ACONCAGUA, COLBÚN S.A., PROYECTO PAISAJE CENTRAL HORNITOS, COLBÚN.
 UBICACIÓN: VALLE DEL ACONCAGUA, V REGIÓN, CHILE.
 MANDANTE: EMPRESA COLBÚN S.A.
 OFICINA: UNIDAD DE SERVICIOS EXTERNOS UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES.
 ARQUITECTO DIRECTOR DE PROYECTO: SILVIA UNDURRAGA P.
 ARQUITECTOS: RICARDO ABUAUAD, RENZO ALVANO, MATHIAS KLOTZ, CLAUDIO MAGRINI.
 PAISAJISTA: FRANCISCA SAEZLER.
 ARQUITECTOS COLABORADORES: NICOLÁS NORERO, KAREN PRADENAS, DANIEL DINTRANS, CLAUDIO ACEITUNO, PEDRO PEDRAZA.
 ALUMNOS EN PRÁCTICA: MIGUEL GÁLVEZ, MARCOS ZEGERS.
 ANÁLISIS PREVIO: EN COLABORACIÓN CON MAGÍSTER "TERRITORIO Y PAISAJE" FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES (ALUMNOS: CAROLINA MONTERO, FRANCISCA GALLEGOS, DANIELA ROJAS, CARLOS MÉNDEZ, SIMÓN GALLARDO, JORGE HADDAD).
 AÑO DE PROYECTO: 2009.
 CONSTRUCCIÓN: AÚN NO CONSTRUÍDO.
 AÑO DE CONSTRUCCIÓN: POR DEFINIR.

> TECHNICAL DATA

NAME: PLAN MAESTRO CENTRALES DE GENERACIÓN ELÉCTRICA DE PASO VALLE DEL ACONCAGUA, COLBÚN S.A., PROYECTO PAISAJE CENTRAL HORNITOS, COLBÚN.
 LOCATION: ACONCAGUA VALLEY, 5TH REGION, CHILE.
 CLIENT: COLBÚN S.A.
 OFFICE: DEPARTMENT OF EXTERNAL AFFAIRS, UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES.
 ARCHITECT DIRECTING THE PROJECT: SILVIA UNDURRAGA P.
 ARCHITECTS: RICARDO ABUAUAD, RENZO ALVANO, MATHIAS KLOTZ, CLAUDIO MAGRINI.
 LANDSCAPE ARCHITECT: FRANCISCA SAEZLER.
 COLLABORATING ARCHITECTS: NICOLÁS NORERO, KAREN PRADENAS, DANIEL DINTRANS, CLAUDIO ACEITUNO, PEDRO PEDRAZA.
 INTERNS: MIGUEL GÁLVEZ, MARCOS ZEGERS.
 PREVIOUS ANALYSIS: IN COLLABORATION WITH THE MASTER'S PROGRAM TERRITORIO Y PAISAJE (TERRITORY AND LANDSCAPE) AT THE FACULTY OF ARCHITECTURE, ART, AND DESIGN OF UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES (STUDENTS: CAROLINA MONTERO, FRANCISCA GALLEGOS, DANIELA ROJAS, CARLOS MÉNDEZ, SIMÓN GALLARDO, JORGE HADDAD).
 YEAR: 2009.
 CONSTRUCTION: NOT YET BUILT.
 CONSTRUCTION YEAR: TO BE DETERMINED.

SILVIA UNDURRAGA_ Arquitecta Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales desde 2005 en la cátedra de Taller 6 y profesora guía de proyectos de título en la misma escuela. Actualmente ejerce el cargo de secretaria académica, habiendo desempeñado anteriormente el cargo de secretaria de estudios por cuatro años. ¶ Ejerce como arquitecto independiente desde el año 1995 con proyectos que van desde territoriales y urbanos hasta viviendas, además cuenta con destacadas participaciones en concursos.

SILVIA UNDURRAGA_ is an Architect graduated at Pontifical Catholic University of Chile. She has taught Workshop 6 and has been a Thesis Advisor for the Bachelor's Degree Thesis Seminar at the School of Architecture at Universidad Diego Portales since 2005. She is currently Academic Secretary, having previously served as Research Secretary for four years. ¶ Undurraga has worked as an independent architect since 1995, working in rural and urban projects—including houses—and has participated in various contests.

GEOGRAFÍAS EN DISPUTA La construcción del Chile territorial

[GEOGRAPHIES IN DISPUTE. THE CONSTRUCTION OF THE CHILEAN TERRITORY]



resumen_ El objetivo de este artículo es discutir sobre el papel que la geografía ha tenido como disciplina de conocimiento en el proceso de construcción de las ideas de nación en Chile en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El propósito es analizar distintas descripciones y representaciones del territorio nacional, realizadas en esa época, particularmente aquéllas que aluden a las regiones del Norte Grande y de la Frontera Sur, incorporadas en ese entonces a la jurisdicción del Estado nacional chileno, después de la Guerra del Pacífico y la mal denominada “Pacificación de la Araucanía”. Al respecto, se postula que el estudio y difusión de la geografía, concebida como territorio estático e inmanente, cooperó en la constitución de las naciones como entidades de existencia supuestamente real y objetiva, desprendiéndose, a su vez, dispositivos de inclusión y exclusión de sujetos respecto de la nacionalidad acorde a su reconocimiento a una pertenencia temporal histórica o bien a una expulsión hacia una naturaleza atávica fuera del tiempo cronológico y, consecuentemente, fuera de la calidad de nacionales.

palabras clave_ geografía | nación | guerra | Norte Grande | Frontera Sur

resumen_ This article discusses the role that the discipline of Geography has had in the construction process of ideas of nation in Chile during the last decades of the 19th and early decades of the 20th centuries. The aim is to analyze different descriptions and representations of the national territory during that time, especially those that refer to the regions of the Far North and the Southern Frontier, which were incorporated to the jurisdiction of the Chilean State after the War of the Pacific and the wrongly named “Pacification of Araucanía”. In this regard, it is postulated that the study and diffusion of Geography –understood as static and inherent territory– contributed to the constitution of nations as entities of real and objective existence. At the same time, devices of inclusion and exclusion of subjects in regards to nationality emerge, according to their belonging to a historical time or their expulsion towards an atavistic nature outside of chronological time and consequently, outside of national status.

palabras clave_ Geography | nation | war | Far North | Southern Frontier

En 1909 la Oficina de Mesura de Tierras publicó en los *Anales del Instituto de Ingenieros* un artículo en el que hacía una ácida crítica al levantamiento del plano del país, realizado por el Estado Mayor General del Ejército, en 1893. Allí denunciaba la imprecisión con la que se había confeccionado dicha carta geográfica atribuyendo sus errores al uso de datos, no solo vagos, sino también obsoletos, los que “...son insignificantes en un mapa comercial, pero no en uno que se llame la carta del país”¹.

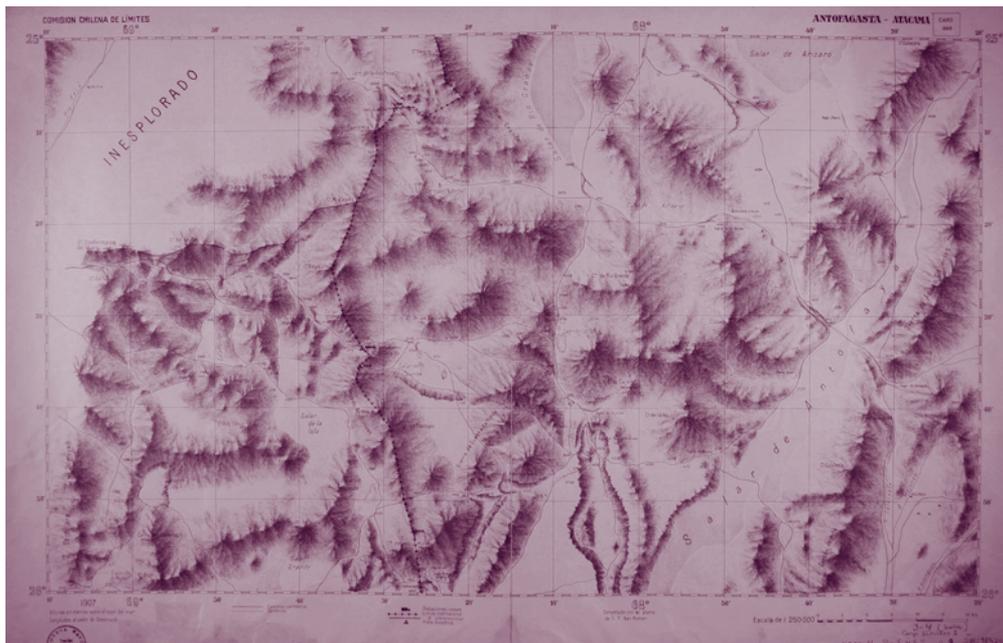
Ese mismo año, la Inspección de Jeografía i Minas (sic) y el Ministerio de Instrucción imprimieron más de 12.000 mapas murales del territorio nacional para repartir en establecimientos educacionales y oficinas del Estado y editaron más de 9.000 atlas geográficos de Chile para ser utilizados en escuelas primarias. El objetivo era propender a “la enseñanza de la geografía patria”² con una representación de alto valor científico.

Dos años después el historiador Alberto Edwards escribía en la recientemente aparecida *Revista Chilena de Historia y Geografía* un artículo titulado “Un nuevo mapa de Chile” en el que elogiaba el levantamiento de una nueva versión del mapa del territorio nacional confeccionado por Luis Riso-Patrón. Edwards destacaba la innovación, exactitud y sofisticación de la carta como ejemplo de cartografía moderna y elevado cientificismo constituyendo, en sus palabras, “el más acabado y concienzudo trabajo de conjunto que haya visto la luz en la América Latina”³, equivalente sólo a mapas realizados por países europeos. Al mismo tiempo, afirmaba que la carta daba significado si no a todos, por lo menos a la

mayoría de los territorios hasta entonces “desconocidos”. Como historiador, analizaba también la trayectoria seguida por la cartografía nacional centrandose su atención en el mapa de Pissis (1872) el que, para el historiador, no era más que una pieza lamentable por la gran cantidad de errores geodésicos que contenía resultando, en sus palabras, en una “tentativa prematura y fracasada [que] ha perjudicado extraordinariamente nuestros progresos geográficos”⁴. Nuevamente, la descalificación se relacionaba con el supuesto a-cientificismo con que se habría operado.

Suele pensarse en el territorio, y particularmente en el territorio nacional, como un espacio estático, incuestionable y neutro, en cuanto existencia inmanente⁵. Es lo que se desprende del famoso texto de Benjamín Subercaseaux *Chile o una loca geografía*, donde señala que “hay en este Chile algo que lo hace eterno e inmutable; y ese algo es su geografía”⁶ argumentando, además, que la coherencia y unidad del país se encontraría en la Cordillera de los Andes como columna vertebral del cuerpo nacional. Es esa constitución corporal-natural la que provee a la nación de un sentido de incuestionable imparcialidad y existencia real.

Sin embargo, la idea de geografía como marco objetivo y sempiterno no es más que una ilusión derivada del peso que las ciencias –particularmente las ciencias naturales– han tenido en la comprensión del territorio, en tanto disciplinas investidas de la autoridad que les daba el conocimiento supuestamente imparcial y neutro⁷. Pese a ello y atendiendo a los ejemplos antes citados, las formas de concebir y significar los



Mapa de la Región Andina. Antofagasta-Atacama. 1907. Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile.

territorios han seguido vinculándolos a una idea de objetividad y neutralidad. Ellos son imaginados como nacionales, enmarcados dentro de límites arbitrarios –supuestamente verídicos y verificables– los que definen la inclusión o exclusión de sujetos respecto de la territorialidad/nacionalidad. Esas expulsiones no son sólo destierros del espacio geográfico sino también de la pertenencia a la nación. Además, la necesidad de auto-adjudicar altos grados de científicismo e infalibilidad geodésica da luces sobre la necesidad de respaldar, con argumentos supuestamente irrefutables, la validez de sus estudios. Al mismo tiempo, esa obsesión científicista corroboraría la pretendida excepcionalidad de Chile como entidad política, cultural y natural, dentro del concierto de naciones latinoamericanas. Por último, todos los ejemplos mencionados destacan que las nuevas cartas geográficas vienen a completar los espacios en *blanco* –supuestamente vacíos– de un territorio, hasta entonces, ignoto, que es necesario conocer/aprehender, en tanto fundamento de la nación.

Si bien hubo intentos provenientes del Estado y de grupos de élite por elaborar una idea de nación desde los inicios del siglo XIX⁸, fue en 1880 cuando el país experimentó importantes transformaciones en su fisonomía, viéndose compelido a reformular estas ideas. Por una parte, la súbita y violenta incorporación de dos tercios del territorio después de la Guerra del Pacífico y de la mal llamada Pacificación de la Araucanía obligó a la creación de un nuevo imaginario que incluyera las nuevas regiones. Por otra, durante ese mismo tiempo la sociedad atravesaba por complejas transformaciones internas verificadas en el rápido crecimiento de la población urbana, la introducción y consolidación de nuevas formas de producción capitalista, la emergencia de nuevos grupos sociales y conflictos de clase, la creciente expansión de instituciones administrativas del Estado y el surgimiento de una interpretación más doctrinaria del liberalismo. Todos estos cambios devinieron en el estallido de otras guerras –ahora internas y soterradas– entre diferentes grupos que comenzaron a disputar distintos proyectos de nación. Fue necesario reescribir la historia y re-describir el territorio bajo el gran paraguas nacional.

En efecto, tanto la historia como la geografía –y disciplinas asociadas, como la antropología y la arqueología– se desarrollaron, en sus versiones modernas junto e íntimamente vinculadas a los proyectos nacionales, dando forma a los contornos definitivos de la nación. De una parte, la historia crea y fija la idea de pertenencia a través de la escritura de un pasado supuestamente común y armónico, en tanto que la geografía no sólo describe y delimita las fronteras y características del territorio como espacio natural y propio, sino que da significado y contenido al sentido de pertenencia y exclusión respecto del mismo. Ambas disciplinas operan en forma mancomunada; los acontecimientos históricos requieren de un marco geográfico, en tanto que los sitios y paisajes aparecen siempre impregnados de un pasado que remite a las vivencias que allí han tenido lugar.⁹ De allí que quienes forman parte del espacio geográfico nacional serían aquéllos que han tenido protagonismo en los acontecimientos históricos, ubicándose en una cronología/genealogía temporal de la nación. Sin embargo, quienes aparecen situados en una temporalidad atávica y ancestral sólo ingresan como matriz originaria desvaneciéndose sus presencias en y pertenencias a la nación histórica.

Interesante es que la mayoría de las descripciones topográficas estén íntimamente relacionadas, bien con la narración de eventos históricos que tuvieron lugar en esos lugares, bien con los hallazgos de fósiles –mineralógicos, vegetales y humanos– encontrados en ellos. En efecto, tanto el Norte Grande como la Frontera Sur fueron apropiados, en los imaginarios nacionales, a través de estas exploraciones. Pese a que la incorporación de estas dos fronteras tuvo lugar en el mismo periodo y fue estimulada por objetivos económicos similares, su presencia en los relatos es desproporcionadamente diferente. Si los territorios del norte adquirieron vida a través de la profusa evocación de eventos históricos de la Guerra del Pacífico, la Frontera Sur aparecía en un relato mítico que la relegaba a los periodos de la conquista y la colonia, en el que primaba la vaguedad e imprecisión temporal.

LOS SILENCIOS DEL DESIERTO NORTE _ Desde principios del siglo XIX se realizaron exploraciones geográficas y excavaciones mineralógicas de

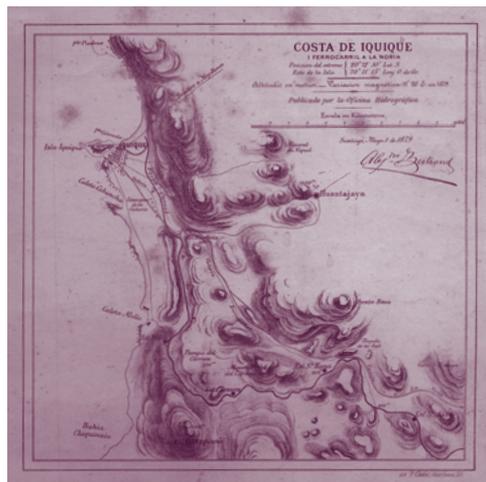
CONSUELO FIGUEROA GARAVAGNO Magister en Historia por la Universidad de Santiago de Chile y candidata a Doctora en Historia de América Latina por la State University of New York at Stony Brook. Actualmente se desempeña como académica de la Escuela de Historia de la Universidad Diego Portales e investigadora del Instituto de Estudios de Ciencias Sociales (ICSO) de la misma universidad. Sus investigaciones abordan ámbitos de la historia social, de género y, más actualmente, análisis cultural de los procesos de construcción de las naciones. Es coautora del libro *Historia del Siglo XX chileno* (Editorial Sudamericana, 2001) y autora de *Revelación del Subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón 1900-1930* (Centro de Investigaciones Barros Arana - ICSO, 2009).

CONSUELO FIGUEROA GARAVAGNO _ has a Master's Degree in History from Universidad de Santiago de Chile and is a PhD candidate in Latin American History at New York State University in Stony Brook. She is currently a professor at the School of History and a researcher at the Institute of Social Science (ICSO) at Universidad Diego Portales. Her investigations deal with aspects of social history, gender, and more recently, the cultural analysis of the development process of nations. She is co-author of *Historia del Siglo XX chileno* (Editorial Sudamericana, 2001) and author of *Revelación del Subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón 1900-1930* (Barros Arana Investigation Center at ICSO, 2009).

las regiones que serían, después de la Guerra de 1879, incorporadas al territorio chileno. Sin embargo, fue al término de este conflicto que las indagaciones y pesquisas se hicieron más recurrentes. En 1884, Alejandro Bertrand inició trabajos de sondeos en la región salitrera y el desierto. En 1886 fue publicado en Santiago el estudio del peruano Guillermo Billighurts titulado *Geografía de Tarapacá*. Entre 1885 y 1890 el ingeniero F.J. San Román realizó importantes trabajos topográficos en Atacama. Al mismo tiempo se publicaron estudios de geografía nacional que comprendían estas regiones, como el caso de la *Jeografía descriptiva de la república de Chile*, de Enrique Espinoza, la que tuvo, entre 1890 y 1897, cuatro ediciones. Cooperaron en estos reconocimientos geográficos instituciones dependientes del Estado que tuvieron como función exclusiva el estudio, descripción y clasificación de los territorios y su población; ejemplos de ello son la *Sinopsis estadística y jeográfica de Chile* que comenzó a ser publicada en 1879, y la Sección de Geografía i Minas (SIC), creada en 1905, la que publicaba un boletín informativo semestral¹⁰.

Uno de los componentes más importantes del imaginario territorial se relacionó con el establecimiento de claras distinciones respecto de otros nacionales que nutrieron la idea de excepcionalidad chilena, que también se expresaba en su configuración geográfica. Así por ejemplo, Alfredo Deberle señalaba, en 1880, que:

De todas las Repúblicas (...) Chile es la que ha recibido en herencia la existencia menos accidentada (...) La estabilidad (...) [la] ha hecho una nación próspera (...) El pueblo chileno es, de todos los de la América del Sur, el que más se acerca a los pueblos europeos (...) la naturaleza protege su territorio (...) tanto contra la guerra civil como contra la invasión extranjera. Encerrado de esta manera entre el mar i las montañas (...) Los motines duran poco (...) Ahí no se ve nunca (...) la guerra civil permanente, como en las Repúblicas vecinas, Bolivia, por ejemplo, que la limita al norte donde vastas soledades ofrecen seguro refugio a los partidos derrotados pero no desanimados (...) ¹¹



Costa de Iquique y Ferrocarril a la Noria. 1879. Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile.

La comparación es aún más contundente cuando se caracteriza al país del norte con un clima insalubre, permanentes insurrecciones, falta de instrucción y hábitos de sus moradores. “Países como éste debieran desaparecer de la América del Sur, porque son una amenaza para las libertades públicas, un mal ejemplo para las naciones i un desconcepto para el sistema republicano”¹².

Sin embargo, la representación del territorio también se nutrió de comparaciones internas. Pese a que las exploraciones geográficas tenían como objeto observar y describir el entorno natural éstas estuvieron atiborradas de acontecimientos históricos. Así, por ejemplo, la *Geografía descriptiva de la República de Chile* sitúa temporalmente el territorio desde “la mitad del siglo xv, época en que el inca Tupac Yupanqui, noticioso de nuestro país, sometió a su dominio la parte que queda al norte del Maule”¹³. El uso del concepto país para graficar acontecimientos del período pre-colonial da cuenta de una idea de nación inmanente y atávica. Aunque el autor sigue describiendo otros períodos, fueron los acontecimientos de la Guerra del Pacífico los que daban significado a la región. Cada sitio era asociado a hitos de este conflicto. A modo de ejemplo, Tacna, más que reconocerse por sus características topográficas, era donde “tuvo lugar, el 26 de mayo de 1880, una encarnizada batalla en que el ejército chileno batió y derrotó completamente a las mejores fuerzas militares del Perú y Bolivia”¹⁴. Sin embargo, es Iquique el hito más paradigmático. La representación de esta ciudad como el lugar de la gesta heroica por excelencia concentraría la inmensidad de los símbolos de la nación. Junto a la figura de Arturo Prat aparece el *roto* –verdadero chileno– imbuido de características tales como la perspicacia, el coraje, la astucia y orgullo del valiente soldado chileno, quien desata su espíritu libre frente a peruanos y bolivianos, luchando, mano a mano, en la guerra junto a *pijos* y *futres*, sin desestabilizar el orden social –como si lo haría el obrero proletario.

Pero, ¿quién era el *roto*? Figura controversial, admirada por sus acciones y vilipendiada por su origen popular, se transformó, en la época, en una de las batallas más exitosas en la reconfiguración de las narrativas nacionales por parte de nuevos sectores que empezaban a disputar el control hegemónico de las élites. Tal vez fue Nicolás Palacios quien más impacto ha causado en esta revalorización de la figura del *roto*. Médico de profesión, escribe en 1904 su libro *Raza*

chilena justamente en Tarapacá, en la oficina salitrera de Alto Junín. Imbuido de un nacionalismo efervescente, Palacios, señala que la *raza chilena* derivaría del mestizaje entre el godo y el araucano, el que habría dado origen a un linaje signado por la valentía, la virilidad, la propensión a la lucha y el rechazo al refinamiento, amén de características físicas que, sin ser blancas, se distinguían del resto de las poblaciones indígenas de América¹⁵. Cruzado por definiciones en términos de género y raza, su narrativa también desdibuja los conflictos de clase en un momento en que las luchas obreras estaban en un punto álgido¹⁶.

Pese a una apariencia más integradora, dado el protagonismo indígena –particularmente de los mapuches– en el mito fundacional¹⁷, su relato termina por desdibujar su presencia al remitirlos a un protagonismo ancestral, a-histórico. Uno de los argumentos más reiterados fue la supuesta extinción de los mundos indígenas. Objetos de estudio de la antropología y la arqueología más que de la historia, las “desaparecidas” comunidades aborígenes habrían sido un componente más de la convulsionada naturaleza. Para el caso del Norte Grande, Alejandro Cañas Pinochet al describir la geografía de Pisagua se refiere a los *changos* como una raza de pescadores, actualmente en extinción, de la que solo quedan sus “vestigios eternos”. La referencia a lo “eterno” sugiere, por una parte, el origen atávico del que emanaría el territorio como esfera idealizada que se materializa en las huellas y rastros de estos pueblos y, por otra, su exclusión de la temporalidad histórica en tanto componente propio de la naturaleza. Sin embargo, cuando se refiere a comunidades indígenas aun existentes el autor se centra en aspectos raciales, con claras connotaciones racistas:

La complexión física dominante en estos indios [aymaras] es débil i hasta raquítica (...) su aspecto... es desagradable. Las facciones de su cara forman un conjunto repulsivo (...) son tímidos o cobardes en sumo grado, como que siempre se han visto abatidos por (...) los hombres que en el Perú han sido llamados blancos (...) son obedientes hasta la exageración (...) de sumisión tranquila, respetuosa i callada a sus opresores (...) son ignorantes (...) son recelosos porque han aprendido de sus mayores a ser desconfiados de los que emplearon la falsía para dominarlos, la mentira para explotarlos, la tiranía i todas las malas artes para gobernarlos.¹⁸

Revistiendo de características raciales negativas tanto a peruanos como indígenas, el autor sitúa su representación de la *raza chilena* en la antítesis de esa rusticidad salvaje.

LA ATEMPORALIDAD DE LA FRONTERA SUR _ Así como el Norte Grande ha quedado atiborrado de imágenes provenientes de la Guerra del Pacífico, la Frontera Sur estuvo dominada por representaciones asociadas a la larga Guerra de Arauco. Sin embargo, al contrario de la zona norte en que los hitos geográficos eran claramente identificados con eventos históricos precisos, el territorio del sur quedó preso de la ambigüedad e imprecisión de una temporalidad vaga, ubicada entre los siglos xvi y xix. Más aún, podría afirmarse que la región al sur del Biobío estuvo remitida a una especie de a-historicidad permanente. 1541, 1598, la década de 1630, 1818, los 1860 o los 1880, por nombrar algunos episodios de esta larga guerra, parecían irrelevantes

como hitos de localización temporal y espacial. Todo confluía en un ethos y un pathos de indefinición, denominado como la Frontera.

Pese a existir fuentes y documentos, el canon historiográfico y geográfico decimonónico ha desdibujado su participación en la construcción histórica de la nación. Su presencia no es más que el origen mítico signado por el encuentro idealizado de españoles y mapuches. De algún modo ha sido la convulsionada naturaleza –el Biobío– la que ha fijado a la región como parte de Chile. Sea por la propia guerra de conquista, por las incursiones mapuches contra el ejército de la Frontera, por la huida de forajidos a los territorios al sur del Biobío o la ineficacia del Estado nacional para ejercer su jurisdicción, la región estuvo marcada por el salvajismo telúrico y la barbarie desatada. Estas características no sólo aluden al encuentro violento entre dos fuerzas militares, sino también al caótico e indisciplinado entorno regido por una naturaleza desenfadada. Descripciones como la siguientes fueron comunes: “Arauco siguió sublevándose (...) La razón de esta tenaz resistencia la podemos encontrar, por una parte, en la altivez de los araucanos (...) y por otra en el aspecto mismo del territorio, ondulado y lleno de quebradas, bosques y matorrales (...) Las sublevaciones continuaron verificándose de tarde en tarde y ellas impidieron el progreso de la región del sur”¹⁹.

Así, las catástrofes y la destrucción fueron la tónica de los relatos de la Araucanía. “En 1861 los araucanos eran tan dueños de su territorio como en tiempos de la conquista. Más allá del Biobío no existían sino las ruinas de Cañete...”²⁰ Esta percepción del territorio dominada por la presencia de fragmentos y vestigios residuales, lo instala en un contexto pre- y a-histórico. Las huellas, concebidas como reliquias o desperdicios, no serían más que rastros de un pasado desvinculado de la historicidad que daba sentido a la nación, pero que remiten a la idea de inmanencia y eternidad. Sería esta presencia inmutable de la región, envuelta en un halo de sacralidad asociado a lo que es concebido como el origen ancestral de Chile, el que daría ese sentido material, concreto, fijo y de existencia real al territorio nacional.

Pese a que la región de la Araucanía fue incorporada a la jurisdicción del Estado nacional chileno durante la década de 1880, la gran mayoría de los eventos consignados en los relatos y descripciones se remontan al período de la conquista. Durante el proceso de independencia y los primeros lustros de vida republicana, la región se desvaneció en el silencio hasta las primeras tentativas de ocupación militar formal que empezaron a prepararse en la década de 1860. Si bien ha habido intentos de evocar, como aspectos constitutivos de la chilenidad, algunas imágenes asociadas a la valentía y bravura de los indígenas del sur, la complejidad y violencia con que se llevó a cabo el proceso de ocupación de la Araucanía no hizo más que silenciarlos del relato nacional. Sometidos al control del Estado chileno fueron “reducidos” (el término no es azaroso) a una dicotomía que fluctúa entre el heroísmo y la barbarie.

Fue el ingreso triunfante del ejército chileno en la década de 1880 –acción pretenciosa y artificialmente denominada como *pacificación*–, cuando los relatos acerca de la zona de Arauco comenzaron a variar. Aunque todavía marcados por la ambigüedad, el territorio del sur empezó a tomar formas más definidas en el

imaginario de la nación en oposición al precedente barbarismo de los indígenas. Obliterando los episodios bélicos, el acento estuvo puesto en la expansión de las obras públicas que anunciaban la incorporación de la región a la historia del progreso y la modernización:

“Fueron obras importantes de aquella administración (Santa María, 1881-1886), la ocupación de la Araucanía i la reducción definitiva de los indomados indios, en lo que se ocupó el ejército victorioso del Perú. En aquella salvaje rejión se levantaron fuertes, se abrieron caminos, se inició i adelantó la construcción de los ferrocarriles de Angol a Traiguén i de Renaico a Collipulli i Victoria, surjieron rápidamente pueblos i ciudades, i comenzaron a venderse por el Estado vastos campos i bosques entregados al cultivo del trigo, a la crianza de ganados i a la explotación de maderas. La barbarie fue absorbida por la civilización.”²¹

De todos modos, los mundos indígenas ingresaron al imaginario nacional como el origen ancestral de la nación. Es por ello que su presencia se materializaría en la exposición de los vestigios y restos encontrados en el territorio patrio, es decir, los rastros fragmentados de lo que se ha perdido en el tiempo. Para ello se requería no solo de las exploraciones geográficas que propenderían al conocimiento del territorio sino escarbar la tierra, en la pesquisa de las huellas que den sentido a la genealogía nacional. En efecto, ingenieros y geógrafos, junto a naturalistas y arqueólogos invadieron los lugares más remotos en esta búsqueda, la que solo culminaría en el momento de exhibir ante la nación los rastros de sus orígenes adánicos.

El siglo XIX fue testigo de la inauguración de museos, especialmente aquellos denominados como museos de historia natural. Su importancia queda evidenciada en el levantamiento de monumentales palacios, como el Museo de Historia Natural, en el que se albergarían las piezas claves que constituirían la imagen de la nación²². Sin embargo, en palabras de Huysen, éstos no son más que “...el nexo entre la operación de salvamento de los coleccionistas y el ejercicio de la fuerza bruta, del genocidio incluso, [que] está palpablemente presente en las propias piezas expuestas: son museos de cera de la *otredad*”²³. Dicha otredad se manifiesta en la distinción de sujetos que no solo pertenecen o no a la nación sino que pertenecen o no a la historia. Por de pronto, el revoltijo de piezas expuestas en estos museos, entre los que se mezclan animales embalsamados, muestrarios de insectos, piedras, minerales y vegetales, junto a vestigios de grupos indígenas, remite a estos últimos a objetos pertenecientes al entorno natural, ubicado en las fronteras del devenir histórico. Así, la invisibilización de los mundos indígenas, es, paradójicamente, producto de la visibilización de sus residuos.

Sin embargo llama la atención esa mezcla de rastros en un momento en que el establecimiento de precisiones taxonómicas era la regla. Si bien se está en una época signada por el obsesivo interés de hacer converger las temporalidades en una linealidad singular, circunscrita a espacios claramente delimitados, que le den un sentido a la trayectoria histórica de la nación, los museos de historia natural suelen exponer sus piezas en un confuso orden que, paradójicamente, no fue entendido en su momento como *desorden*.

Contrariamente, quienes sí aparecen destacados en la exhibición son los donantes de objetos. Ellos emergen como una presencia inmanente que es muy difícil de desatender. Don Ignacio Agüero, el doctor Marducci, don Emilio Undurraga, don Federico Puga, don Francisco Echáurren Huidobro, don Lorenzo Claro y otros, identificados con sus nombres y apellidos, son los verdaderos hacedores de la historia. Son ellos quienes, en su calidad de donantes, no sólo deciden qué piezas deben exhibirse otorgando un sentido específico a la muestra sino que en esa capacidad de decisión ponen en evidencia su conciencia en la construcción histórica. Este sentido de historicidad es legitimado por la presencia de las *ruinas*, las que por efecto de oposición establecen una clara distinción con lo histórico²⁴.

Fue necesario desenterrar los vestigios del pasado para escribir la historia del (y en el) presente. Las exploraciones geográficas y excavaciones se llevaron a cabo a lo largo del territorio, con especial énfasis en las regiones recién incorporadas, como una forma de legitimar su pertenencia a la nación. El saqueo producido por naturalistas, geógrafos, viajeros y científicos en general fue feroz. Considerando las piezas encontradas como parte de un espacio natural virgen y, por lo tanto, susceptible de explotar, no hubo consideración alguna por las comunidades que habitaban esas zonas. Los indios no sólo no eran reconocidos sino que terminaban por diluirse en el escenario natural susceptible de ser explotado.

> REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTORA:

1. Estudio crítico de Luis Riso Patrón, titulado “Monografía de la carta militar de Chile por el Mayor don Ernesto Medina F”, presentado en el primer Congreso Científico Panamericano. Publicado en los *Anales del Instituto de Ingenieros de Chile*, Imprenta i Encuadernación Universitaria, Santiago, 1909.
2. “El mapa escolar de Chile”, artículo publicado en el Boletín de la Inspección de Geografía y Minas. Año VII, Segundo semestre de 1911, n° 31, p. 241.
3. Edwards, Alberto: “Un nuevo mapa de Chile”, *Revista de Historia y Geografía*, Vol. 1, 1911, p. 49.
4. *Ídem.*, p. 53.
5. Raymond Craib *Cartographic Mexico. A History of State Fixations and Fugitive Landscapes*, Durham and London, Duke University Press, 2004, p. 3. (Traducción de la autora).
6. Subercaseaux, Benjamín: *Chile o una loca geografía*, Editorial Ercilla, Santiago, 1940, p. 24.
7. Son varios los autores que han puesto el acento en el carácter imaginario de los espacios geográficos, entre ellos Edward Said, con *Orientalism*, Vintage Books, Nueva York, 1979, pp. 54-55 y 167; Benedict Anderson *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London and New York, 1991, pp. 171-175; *Thongchai Winichakul Siam Mapped. A History of the Geo-Body of a Nation*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1994; y Raymond Craib, *op.cit.*, entre muchos otros.
8. Aunque fue la llamada generación de 1842 (la que reunió a un grupo de jóvenes intelectuales de elite) el primer intento serio por crear un proyecto nacional, a través del desarrollo de temas tales como la historia, la literatura, el derecho y la geografía. Para ellos, estas disciplinas constituían las bases esenciales de la conformación nacional. Algunos de sus miembros, principalmente escritores e historiadores, fueron José Victorino Lastarria, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Miguel Luis Amunátegui, Francisco Bilbao y Diego Barros Arana, entre otros. Ver: Jocelyn-Holt, Alfredo: *El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica*, Ariel, Buenos Aires, 1997, Capítulo I; y Subercaseaux, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 1997. Al mismo tiempo, desde la década de 1830, el gobierno de Chile contrató a un grupo de naturalistas provenientes de Europa, con el fin de que iniciaran las exploraciones del territorio. Los más importantes fueron Ignacio Domeyko, Rodolfo A. Philippi y Claudio Gay. Al respecto, ver: Saldivia, Zenobio: *La visión de la naturaleza en tres científicos del siglo XIX en Chile*: Gay, Domeyko y Philippi, Usach, Santiago, 2003.
9. Curtoni, Rafael, Axel Lazzari y Marisa Lazzari, “Middle of Nowhere: A Place of War Memories, Commemoration, and Aboriginal Re-Emergence (La Pampa, Argentina), en *World Archaeology*, vol. 35, n° 1, *The Social Commemoration of Warfare* © 2003 Taylor & Francis Ltd. ISSN 0043-8243 print/1470-1375 on line DOI: 10.1080/0043824032000078081 Junio 2003, pp. 63-64. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3560212.pdf?acceptTC=true>
10. Todos estos trabajos estuvieron signados por las corrientes positivistas que definieron el desarrollo de las ciencias del siglo XIX. Según estos postulados, ellas buscaban “determinar y cuantificar objetivamente los hechos del mundo”, de modo de obtener o formular las leyes que lo regían, para explicar los fenómenos. Ver al respecto: Saldivia, Zenobio: *op. cit.*, pp. 54-55.
11. Artículo de Alfredo Deberle traducido del francés, publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*, abril, 1880, pp. 309-310.
12. Extractos de la “Historia de la América del Sur desde su descubrimiento hasta nuestros días, por un americano”, realizado por don José Bernardo Suárez, y publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*, abril de 1880, pp. 287-288.
13. Espinoza, Enrique: *Geografía descriptiva de la República de Chile*, Imprenta i Encuadernación Roma, Santiago, 1895, p. 49.
14. *Ídem.*, p. 60. Pese a que las fuentes que aquí se analizan son predominantemente descripciones geográficas, llama la atención que la mayoría de los lugares son representados por los acontecimientos históricos, en particular, de la Guerra del Pacífico.
15. “El roto chileno es pues araucano-gótico [...] Pero si la fisonomía del chileno posee algunos rasgos comunes característicos, su fisonomía moral presenta tal uniformidad en sus líneas principales que este es uno de los fenómenos más interesantes de nuestra raza [...] todos sentimos y pensamos de idéntica manera [...] Efectivamente, los godos y los Araucanos... poseían ambos, con la misma nitidez y fijeza todos los rasgos característicos de lo que los entendidos llaman sicología varonil o patriarcal”, en Palacios, Nicolás: *Raza chilena*, Editorial Chilena, Santiago, 1918, tomo I, pp. 36-37.
16. “La actitud del roto ante un patrón que lo trata bien... es la del protector, la del defensor de su patrón en todas las ocasiones. El será siempre el primero que arrostre el peligro que lo amenace, el que marchará adelante en los pasos desconocidos y en que se presuman peligros...”, *Ídem.*, pp. 249-250.
17. No solo en la formulación del mito fundante sino también en su constante denuncia contra las políticas de “reducción” de las comunidades mapuche aplicadas por el gobierno, *Ibid.*
18. Alejandro Cañas Pinochet Descripción jeneral del departamento de Pisagua, Imprenta de “El 21 de Mayo”, Iquique, 1884, pp. 50-51. Una situación similar puede encontrarse en otros lugares de Latinoamérica. Mark Thurner en su estudio sobre Perú señala: “When Peruvian Creoles did turn their imaginative attention to the Andean heritage (which was rare), they routinely juxtaposed the once great but ostensibly vanished civilization of the Inka against the degenerate and inferior ‘Indian race’ that surrounded them”, *From Two Republics to One Divided. Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*, Duke University Press, Durham, 1997, p.10.
19. Montero Correa, Octavio: *Lecciones de historia, geografía y educación cívica*, Imprenta Chile, Santiago, 1932, pp.149-152.
20. Riquelme, Daniel: *Compendio de historia de Chile, Lit. é Imp. Sudamericana de Babra i Cia, Valparaíso*, 1899, p. 454.
21. Toro, Gaspar: *Compendio de historia de Chile, 1492-1886*, Santiago, 1909, p. 208. Luis Galdames también describe este episodio como la imposición del progreso... “El coronel Gregorio Urrutia, al mando del ejército de la frontera, dominó en dos años las líneas del Curacautín y del alto Biobío, en las faldas de los Andes. Nuevas poblaciones como Temuco, Carahue y Nueva Imperial, surgieron al amparo de las operaciones militares; y nuevas colonias de extranjeros y de nacionales avanzaron la ocupación de los territorios incorporados a la República. Pronto la locomotora cruzó también... Los últimos restos de la bravia raza quedaron así reducidos a una escasa porción de su suelo y sometidos a las leyes protectoras dictadas por el gobierno nacional (1883)”, en Galdames, L.: *Historia de Chile*, Editorial Nascimento, Santiago, 1938, pp. 420-421.
22. Son varios los intentos por abrir museos de carácter nacional. Por ejemplo, en 1905, se propone la creación del Museo Nacional Mineralógico, el que “debería representar de preferencia el territorio de Chile [...] La representación debería, pues, hacerse por provincias, empezando por Tacna i terminando en Magallanes”. Mieres, Melitón: “Establecimiento del Museo Nacional Mineralógico”, en *Boletín de la Sección de Geografía i Minas*, Año I, enero, 1905, p. 29.
23. Huysen, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE, México D.F., 2002, p. 45.
24. “En el campo de la antropología y otras disciplinas culturales, esas proyecciones de autenticidad produjeron fantasmas ideológicos, la autenticidad de los arcaicos y primitivos, la promoción de la comunidad auténtica, opuesta a la anomia y la artificialidad de las sociedades modernas. En especial en el caso de la invención post-illustrada de los orígenes e identidades nacionales, el presente moderno pareció muchas veces una ruina de la autenticidad de un pasado más simple y mejor”. Huysen, Andreas: “La nostalgia por las ruinas”, en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, PAC/CENDEAC, Murcia, 2008, p. 43.

ARTE Y CIUDAD: Dispositivos de observación y representación

[ART AND THE CITY: MECHANISMS OF OBSERVATION AND REPRESENTATION]



resumen_ En los últimos años han proliferado las iniciativas interdisciplinarias (arte-arquitectura) que han volcado su mirada hacia la ciudad; una ciudad que se nos vuelve cada vez más ajena debido a su crecimiento descontrolado y su permanente mutación. Este artículo expone la experiencia y la práctica recientes de un grupo de colectivos y agentes independientes enfocado en la exploración y cartografía del espacio público en ciudades de Latinoamérica. Se muestran tres estrategias diferentes a partir de ejemplos específicos: acción directa (Colectivo A77), circulación del discurso (Gris Público Americano), archivo y recartografía (revista *Mapeo*).

palabras clave_ espacio público | intersubjetividad | movilidad | cartografía | archivo

summary_ In recent years, interdisciplinary initiatives (Art+Architecture) have gained popularity, and have turned their eyes towards the city, which has become increasingly alien to us due to its uncontrolled growth and constant transformation. This article describes the recent experience and practices of a group of collectives and independent agents focused on the exploration and mapping of public spaces in Latin American cities. Three different strategies are presented: direct action (Colectivo A77), discourse circulation (Gris Público Americano), and archiving and re-mapping (*Mapeo* magazine).

key words_ public space | intersubjectivity | mobility | cartography | archiving

“No pude comprender cómo se había operado ese profundo cambio en pocas horas, a menos pensé, que el cambio no hubiese sido tan brusco, que insensiblemente se hubiese venido produciendo desde tiempo atrás sin que yo me detuviera a reparar en él; o quizás hasta ese momento no había dispuesto de espejos de la calidad de éste, que mostraba con tal crudeza los detalles penosos.”¹

La ciudad, Mario Levrero

Los espejos muchas veces nos devuelven una mirada desconocida y no deseada, amplían nuestro punto de vista y evidencian las imperfecciones; como dispositivos de observación y representación, son esenciales para visibilizar y comprender la complejidad de la ciudad actual.

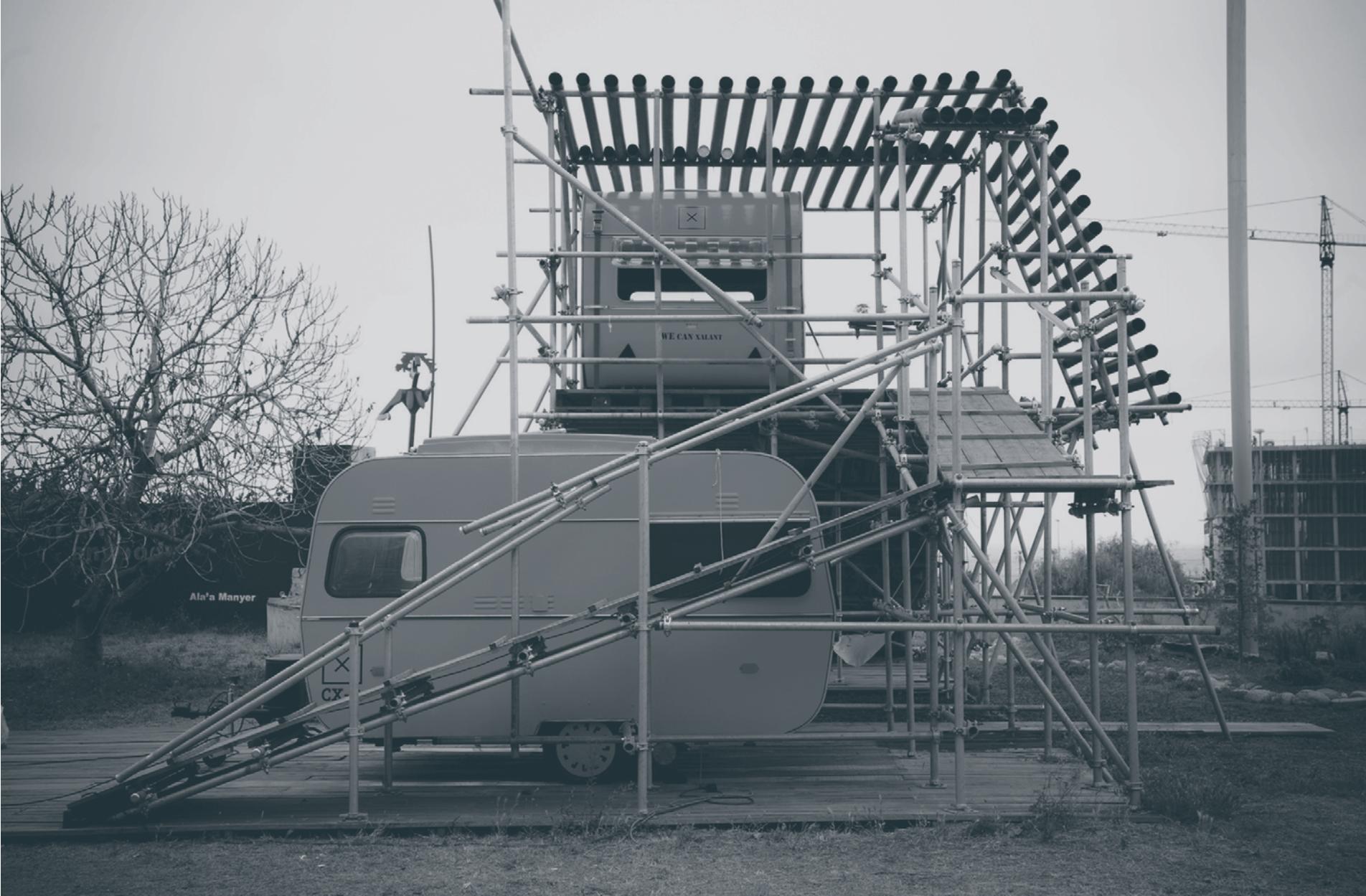
Este artículo busca dar cuenta de algunos de esos espejos. Hablamos de perspectivas de trabajo recientes, nacidas de problemáticas comunes, en ciudades latinoamericanas. Es posible constatar estrategias similares entre colectivos dedicados a la observación y exploración del espacio urbano.

En los últimos diez años han proliferado múltiples iniciativas independientes e institucionales que han volcado su mirada hacia la ciudad desde diferentes puntos de vista y motivaciones; una ciudad que se nos vuelve cada vez más ajena debido a su crecimiento descontrolado y su permanente mutación. Si alguna vez la ciudad fue reflejo de la organización del Estado, hoy ese mismo Estado se manifiesta física, política y socialmente más débil, develando un territorio que reclama nuevos mecanismos y plataformas de observación.

En la ciudad latinoamericana los márgenes no están geográficamente delimitados. En un instante cualquier espacio institucional puede, por descuido, transformarse en periferia: todo lugar tiene una doble dimensión de institución y margen. Es en esta condición del borde, como un borde cambiante y ambiguo, que surge un espacio de acción.

Las redes internacionales y la formación de equipos de trabajo transdisciplinar, que amplían las metodologías específicas de cada ámbito, se han encargado de explorar un mismo contexto en diversas realidades. Estos grupos colaboran entre sí y refuerzan conexiones entre artistas y arquitectos de Latinoamérica. Todos ellos poseen la voluntad de compartir y poner en circulación sus prácticas, y la mayoría de las veces se sustentan en la autogestión.

Paradójicamente, las divisas para participar en estos proyectos de discurso integrador o globalizante, son las experiencias locales y específicas. Esta dinámica –local y global– determina la construcción de una identidad urbana latinoamericana móvil, ya que la búsqueda de contexto y memoria comunes entre países



We Can Xalant. Vista lateral. Mataró, Cataluña.

latinoamericanos se presenta como un proceso siempre cambiante, que transita de lo macro a lo micro, de lo uno a lo otro.

¿Por qué canales viajan estas distintas perspectivas de trabajo? ¿Cómo se posicionan? Lo revisaremos a continuación en el desarrollo de estrategias de acción, circulación, y documentación. La primera estrategia es la que nombramos de acción directa; la segunda, la circulación del discurso mediante una plataforma de pensamiento; la tercera y última, el despliegue de dispositivos editoriales. En cada uno de estos casos se ha escogido una experiencia concreta que materializa y ejemplifica el tipo de práctica al que se alude.

ESPEJO 1: ACCIÓN DIRECTA² La estrategia de acción directa es quizá donde se hace más explícita la permeabilidad del borde entre margen e institucionalidad. Se desafía la idea de lo urbano como identidad estable en un espacio planificado, y se representa, por el contrario, a partir de la puesta en diálogo de experiencias individuales y subjetivas. Todo ello responde a la “emergencia de lo práctico”³ del arte en un espacio social.

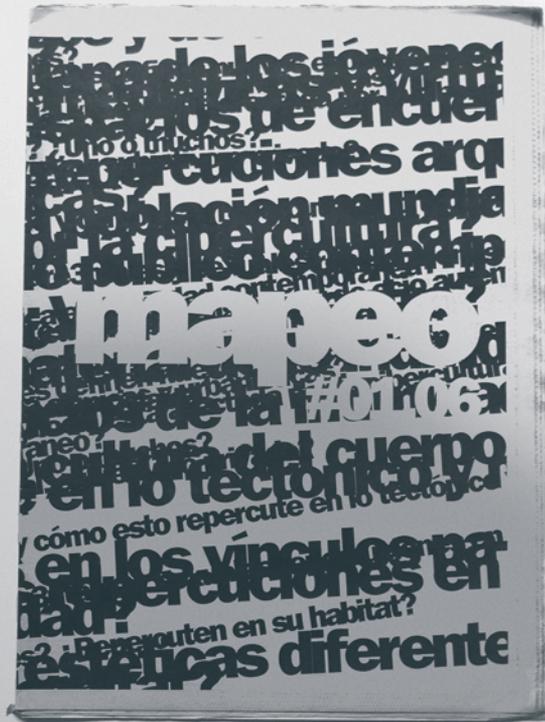
La puesta en diálogo remite al concepto de intersubjetividad, entendido como el intercambio de experiencias subjetivas en constante movimiento. Adherimos, en este sentido, a la definición hecha por García Canclini:

“Hay una serie de nociones que son próximas pero no idénticas: intersubjetividad, interculturalidad, sociabilidad. Intersubjetividad alude a la existencia de sujetos, que se conciben como individuales. No obstante, en tanto existe intersubjetividad, de algún modo se está reconociendo que esos sujetos se constituyen en la interacción social. Aun así, la noción de intersubjetividad no nos permite pasar fácilmente a la noción de sujetos colectivos.”⁴

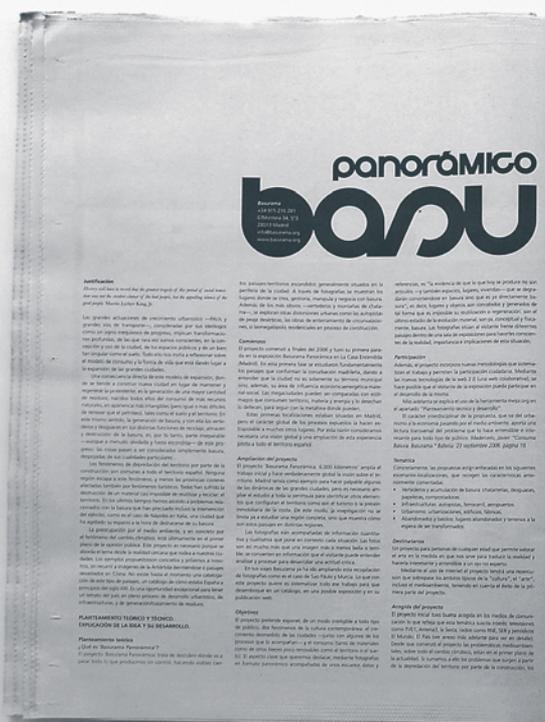
Un ejemplo de estos colectivos es A77, uno de los grupos más activos en Latinoamérica actualmente. Proveniente de Buenos Aires y conformado por los arquitectos Lucas Gilardi y Gustavo Diéguez, posee un sistema de trabajo basado en la emergencia de lo práctico e impulsa espacios de interacción social que fomenten la intersubjetividad. Es una plataforma integrativa (le incumbe la educación) y relacional, identifica

y valora procedimientos derivados de una red social, “que define los programas de acción y los pone en marcha.”⁵ Este grupo inauguró en enero del presente año el Centro Cultural Nómada. Los creadores buscan hacer circular arquitecturas efímeras y reutilizan desechos para usos culturales en el espacio público. Con esas operaciones aspiran a establecer una relación activa y vital entre la entidad cultural y su entorno. El centro, pensado para la realización regular de actividades, a la fecha ha realizado dos intervenciones urbanas: una en el barrio de La Boca, que consistió en habitar la zona con pájaros y peces, y otra mediante la participación del Centro Cultural Nómada en la versión porteña del Pop Festival. En este último se hicieron talleres que enseñan la reutilización artística de materiales a niños de seis a trece años. Asimismo, se dio inicio al dictado de clases de arte en un container instalado en la terraza de la Fundación Proa. Por último, la agenda de este proyecto contempla el desarrollo de actividades en un recorrido por la zona sur de la Capital Federal.

We can Xalant⁶, es otro proyecto de A77, realizado en colaboración con el artista catalán Pau Faus. El objetivo fue “desarrollar una unidad



Portada revista *Mapeo* #1. Taller Danza, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, octubre 2006.



Interior revista *Mapeo* #5-6. Taller Danza, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, marzo 2009.

panorámico basu RAMA

800 KILOMETROS SON LOS KM. DE AUTOPISTA QUE EL PRIMER PLAN ESTRATÉGICO DE INFRAESTRUCTURAS DE TRANSPORTES DEBE CONSTRUIR HASTA EL AÑO 2020. LOS EXISTENTES RECORRERÁN MÁS DEL 70% DE ESTOS KM.

El espacio urbano es el resultado de la interacción entre el espacio físico y el espacio social. El espacio físico es el resultado de la acción de las fuerzas naturales y humanas sobre el territorio. El espacio social es el resultado de la acción de las fuerzas humanas sobre el espacio físico. El espacio urbano es el resultado de la interacción entre el espacio físico y el espacio social. El espacio físico es el resultado de la acción de las fuerzas naturales y humanas sobre el territorio. El espacio social es el resultado de la acción de las fuerzas humanas sobre el espacio físico. El espacio urbano es el resultado de la interacción entre el espacio físico y el espacio social.

El espacio urbano es el resultado de la interacción entre el espacio físico y el espacio social. El espacio físico es el resultado de la acción de las fuerzas naturales y humanas sobre el territorio. El espacio social es el resultado de la acción de las fuerzas humanas sobre el espacio físico. El espacio urbano es el resultado de la interacción entre el espacio físico y el espacio social. El espacio físico es el resultado de la acción de las fuerzas naturales y humanas sobre el territorio. El espacio social es el resultado de la acción de las fuerzas humanas sobre el espacio físico. El espacio urbano es el resultado de la interacción entre el espacio físico y el espacio social.

móvil entendida aquí como una extensión de la propia institución hacia el espacio público” (We Can Xalant). Esta práctica posee intereses y metodologías comunes al Centro Cultural Nómada que constatan cierta permanencia de objetivos: nomadismo, reciclaje de objetos, producción de un espacio de sociabilidad e investigación urbanística en campo. A77 funciona en alianza con otras unidades independientes: ACM, Associació de veïns pla d'en boet, Can xalant, Disonancias, Efímer club, L'arca del maresme, Osservatorio nómada de Barcelona, Pau Faus, Regidoria de ciutat sostenible, Saló de te y Tránsit.

Los colectivos que conforman esta plataforma colaboran con, o contienen a otras tantas agrupaciones, lo cual reafirma la hipótesis de interacción social y espacial: “Consiste en la puesta en evidencia de una constelación de recursos y personas que forman parte de un mismo ambiente en la sospecha de que su proximidad esconde configuraciones relacionales, afinidades latentes y proyecciones objetivas.”⁷

ESPEJO 2: CIRCULACIÓN DEL DISCURSO⁸ Esta estrategia se centra en la elaboración del discurso a partir de indagaciones en campo del espacio

público. Consiste en la realización de talleres, *workshops*, investigaciones y su posterior puesta en circulación. La ciudad se representa mediante el producto de estas experiencias y recoge del vínculo arte y ciudad “esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba el *coeficiente del arte*”⁹.

Un ejemplo interesante de este tipo de práctica es *Paraformal: Ecologías urbanas*, de Gris Público Americano¹⁰. Este proyecto contempla en una primera fase el desarrollo de talleres de investigación, y en una segunda fase la edición y posterior publicación de un libro recopilatorio¹¹. Estos talleres surgen de una red universitaria, conformada por Buenos Aires, Montevideo y São Paulo, a partir de una plataforma que agrupa discursos, prácticas y sistemas de trabajo que son propios de circuitos independientes y, en su mayoría, autogestionados.

Este posicionamiento ambiguo respecto de la academia dice relación con cierta hipótesis para el vínculo arte-ciudad. Gris Público Americano refiere a una representación de la ciudad latinoamericana como una zona gris; y la dialéctica entre el margen e institución, replicada en la

de lo formal e informal, es desactivada. “Estos pares de opuestos (lo formal y lo informal) han ocupado los medios de comunicación y forjado un debate sobre qué es y qué no es la ciudad y la urbanidad (...) pareciera describir un adentro y un afuera completamente definidos y un congelamiento de las complejas relaciones urbano-ecológicas.”¹²

En cambio, se propone la existencia de lo paraformal en el espacio público, que sería el espacio de procesos, de tránsito, de movimientos. “Partiendo de estos estereotipos, el taller *paraformal* intenta (...) explorar el campo del medio, esa zona gris, gradual y compleja en la que creemos que se desarrolla la verdadera máquina de la ciudad. (...) Evitamos tomar lo formal y lo informal como adjetivos o atributos fijos; intentamos introducir alternativas locales y específicas, adentrándonos en los procesos más “reales” de *formación, transformación, deformación, in-formación*.”¹³

La indicación de los procesos de formación, transformación, deformación e información, bajo la imagen de una zona gris, como algo propio y específico de las ciudades latinoamericanas,



El estado de bienestar y la planificación centralizada modernos no imaginaron que crearían amplias zonas de indeterminación formal colaterales, es allí donde muchas veces crece lo nuevo. Calles interiores del complejo Piedrabuena intervenido por sus habitantes con murales. Buenos Aires, Argentina.



El Centro Cultural Nómade en pleno funcionamiento bajo la araña Maman durante el día de inauguración de la muestra de Louise Bourgeois en Fundación Proa. La Boca. Buenos Aires.



propone una identidad urbana –y la circulación de su discurso– como algo cambiante y en constante mutación.

ESPEJO 3: ARCHIVO Y RECARTOGRAFÍA. El archivo es imprescindible para registrar el intercambio entre grupos y colectivos de ciudades latinoamericanas. Asimismo, el dispositivo editorial es una herramienta que entiende el espacio público como un área cambiante de lectura y relectura. Ofrece un sistema, de alcance internacional, que amplía la percepción de la ciudad y posibilita una recartografía para la construcción de estas identidades.

*Mapeo*¹⁴ (Uruguay), *SPAM magazine* (Chile) y *Ur*¹⁵ (Argentina) son algunos de los dispositivos editoriales que abordan el vínculo arte y ciudad latinoamericana. Su estrategia consiste en la creación y puesta en circulación de archivos y documentos que tengan un impacto en la mirada de la ciudad. A su vez, en el escenario latinoamericano son el hilo conductor de una serie de experiencias periféricas, que luchan por abandonar el aislamiento.

Mapeo es una publicación con una visión panorámica de iniciativas y proyectos de arquitectura, arte y ciudad. En este sentido, su misión no se restringe al aprovisionamiento de contenidos sino que se expande a la idea de reunión de discursos para favorecer el intercambio de miradas. La permeabilidad de los márgenes, los talleres experimentales y el apoyo a iniciativas de intervención aparecen de forma transversal en los distintos números de la revista. De modo similar a *Paraformal*: ecologías urbanas, *Mapeo* se sitúa en los procesos relacionales. Según la línea editorial “Hoy es necesario volver a crear energías. Ya no objetos perfectos. Ya no magistrales juegos de volúmenes bajo la luz.”¹⁶

La recartografía como sistema de representación es también la estrategia de la exposición *Post-it City*¹⁷. Ésta consistió en la investigación y representación de diferentes ocupaciones temporales del espacio público en distintas ciudades. Sirvió como eje de investigación para “estudiar contextos sociales y urbanos muy dispares” que “ponen de relieve la realidad del territorio urbano como el lugar donde, de forma

legítima, se solapan distintos usos y situaciones, en oposición a las crecientes presiones para homogeneizar el espacio público” (*Post-it City. Ciudades Ocasionales*). Tal iniciativa facilitó la producción de redes e intercambios entre diferentes colectivos y proyectos, potenciando el flujo y movilidad de agentes, y la conexión entre equipos y perspectivas de trabajo.

En *Post-it City*, como en las demás iniciativas revisadas, se constata un esfuerzo por producir un intercambio de miradas. En razón de lo anterior, las estrategias de grupos y colectivos se flexibilizan para provocar un diálogo constante y pendular entre disciplinas, entre margen e institucionalidad, entre subjetividad e identidad agregada, entre experiencia limitada y mirada comparada, a través de estas y otras prácticas de exploración y observación urbana, constituyen una tarea interesante y, ante todo, necesaria. Necesaria en la conformación de lenguajes comunes que articulen relatos próximos sobre la ciudad latinoamericana y que, como en *La ciudad* de Levrero, constituyan un espejo que refleje de modo asertivo nuestras realidades dinámicas y en permanente construcción.

PABLO BRUGNOLI ERRÁZURIZ Arquitecto, Universidad Católica de Valparaíso. Profesor de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales de Santiago, Chile. Coordinador de *SPAM_arq*, “Plataforma para la exploración y difusión de las nuevas condiciones de la ciudad actual” y editor de la revista *SPAM_mag*, publicación del mismo grupo. Además es editor de la revista *Materia Arquitectura* de la Escuela de Arquitectura de la Universidad San Sebastián, Chile. Ha dictado conferencias en Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, España, Dinamarca y Portugal. Recientemente participó como co-curador de la exposición internacional *Post-it City*.

PABLO BRUGNOLI ERRÁZURIZ is an Architect from Pontifical Catholic University of Valparaíso. He is a professor at the School of Art at Universidad Diego Portales in Santiago, Chile and Coordinator at *SPAM_arq* (a platform for the exploration and diffusion of new conditions that shape today's cities) and Editor of *SPAM_mag*, from the same association. He is also an Editor at *Materia Arquitectura* magazine, at the School of Architecture at Universidad San Sebastián, in Chile. He has lectured in Argentina, Chile, Brazil, Uruguay, Spain, Denmark, and Portugal. He recently participated as a co-curator at the international exhibition *Post-it City*.

> REFERENCIAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. Levrero, Mario: *La ciudad*, Tierra Nueva, Montevideo, 1970, p. 69.
2. En Chile, el colectivo TUP (Trabajos de Utilidad Pública) realiza trabajos en este campo de manera ininterrumpida desde el año 2005 a la fecha. Luego de una pasantía de Patricio Castro en Observatorio Nomade, Roma (Italia).
3. Laddaga, Reinaldo: *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 261.
4. García Canclini, Néstor: “¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?”, en revista *Eure* Vol. xxxiii, n° 99, Santiago, 2007, pp. 89-99.
5. We can Xalant: <http://wecanxalant.blogspot.com/>, revisado el 5 de marzo, 2011.
6. Proyecto realizado el 2009 en el centro de residencias artísticas Can Xalant en Mataró, Catalunya (España). Esta obra está realizada sobre las ruinas del “Xiringuito” una instalación realizada por Kawamata que fue quemada por desconocidos el 2008.
7. We can Xalant, op. cit.
8. Una estrategia similar realiza CRAC (Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos), emplazado en Valparaíso y coordinado por Paulina Varas e Isabel Ibáñez. Plantea como principal objetivo “vincular las prácticas artísticas contemporáneas con la historia de la ciudad y su actual coyuntura político-cultural.”
9. Bourriaud, Nicolás: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 49.
10. Colectivo de arquitectos de Buenos Aires conformado por Pío Torroja, Mauricio Corbalán, Adriana Vázquez y Paola Salaberri, entre otros. Se puede situar el origen de este colectivo en las discusiones sobre ciudad formal e informal iniciadas a propósito de la exposición *Post-it City*.
11. El lanzamiento del libro se realizó el 28 de abril de 2011 en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, sede San Telmo.
12. GPA, Paraformal: *Ecologías urbanas*, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2011, p. 17.
13. *Idem.*, p.18.
14. Publicación realizada por Marcelo Danza y Miguel Fascioli entre otros, como un medio de extensión del “Taller Danza”, taller vertical de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en Montevideo (Uruguay).
15. Revista de arquitectura editada en Buenos Aires por Florencia Álvarez, Ariel Jacobovich y Sofía Picozzi. Autodefinida como “un dispositivo de publicación que relaciona flujos de intercambio entre los trabajos y las personas que participan de ellos y los articula con una escena pública extendida.”
16. “De crisis, usinas y cinismo”, en *Mapeo*, n° 5-6, Montevideo, 2008, p. 2.
17. También conocida como *Ciudades Ocasionales*, exposición-investigación dirigida y curada por el teórico de arte catalán Martí Peran, iniciada el 2005 en Barcelona con un workshop en el que también participaron como tutores el arquitecto italiano Francesco Careri y la artista griega Maria Papadimitriou. La exposición contó con diferentes fases: la primera concluyó con la muestra realizada en el cccb (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) en marzo de 2008. Posteriormente se desarrolló una itinerancia por Latinoamérica entre los años 2009 y 2010: Santiago (MAC), São Paulo (ccsp), Buenos Aires (La Prensa) y Montevideo (EAC).

Cristián Silva-Avária

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

PUNTO CIEGO EN EL PAÍS DE LOS TUERTOS

[BLIND SPOT IN THE LAND OF ONE-EYED PEOPLE]



CRISTIÁN SILVA-AVÁRIA Licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Chile y profesor asociado en la Universidad Diego Portales de Santiago, en donde realiza docencia de pregrado y postgrado en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Fundador de la Escuela de Artes Visuales de la misma facultad. **¶** Desde 1998 ha realizado más de 30 exposiciones colectivas y más de 10 individuales entre las que se destacan: The Reverse Project, Part II, Galería Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, Brasil (2011); Punto Medio, vvv Gallery, Buenos Aires, Argentina (2008); Match Point Project, Galería Animal, Santiago, Chile (2007); Bellas, Audaces y Sin Dolor, video intervención en el metro de Santiago, Chile (2003); masA, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile (1999). **¶** Ha sido ganador del primer premio Salón de Estudiantes 1997, Universidad de Chile. En 2008 ganó el primer premio del concurso Artistas del Siglo XXI y en 2010 el premio del Círculo de Críticos de Arte a la mejor exposición de fotografía (2009). Cristián Silva-Avária es representado en Rio de Janeiro por la galería Laura Marsiaj Arte Contemporánea, en São Paulo por la galería Morura-Marsiaj y en Santiago por galería Patricia Ready.

CRISTIÁN SILVA-AVÁRIA has a BA in Fine Arts from University of Chile (1998). He is an Associate Professor in the undergraduate and postgraduate programs at the Faculty of Architecture, Art and Design of Diego Portales University in Santiago, Chile. He is also founder of the School of Visual Arts at the same faculty. **¶** Since 1998, he has participated in individual exhibitions, including: The Reverse Project -Part 2, at Laura Marsiaj Gallery in Rio de Janeiro, Brazil (2011); Chilean Abstract Painting, at L390 Gallery in Santiago, Chile (2010); The Reverse Project -Part 1, at Moro Gallery in Santiago, Chile (2009); Punto Medio, at vvv Gallery in Buenos Aires, Argentina (2008); Match Point Project, at Animal Gallery in Santiago, Chile (2007); Color Local, at Animal Gallery in Santiago, Chile (2004); Bellas, Audaces y Sin Dolor, a video intervention at the Santiago Metro system, in Chile (2003); El Manto de la Novia, art intervention in an unoccupied house on 391 Vicuña Mackenna, Santiago, Chile (2000); and masA, at Posada del Corregidor Gallery, in Santiago, Chile (1999). **¶** He obtained first prize at Salón de Estudiantes (1998) at the University of Chile and at Artistas del Siglo XXI Contest in 2008; and in 2010, the Critics Circle award for best photographic exhibition of the year. Silva-Avária is represented by Laura Marsiaj Arte Contemporánea Gallery in Brazil and by Patricia Ready Gallery in Santiago, Chile.

Se sabe: comparaciones hay muchas. Por ejemplo, comparaciones odiosas, injustas, desmedidas o certeras, agudas, ácidas, irónicas, altaneras o vanidosas. Existen comparaciones forzadas, apresuradas, superficiales y ramplonas, pero también profundas, existenciales y trascendentales.

Hay comparaciones equívocas y unívocas; viciosas y ociosas, depresivas, nostálgicas, neuróticas, limitrofes, psicóticas. Comparaciones ingenuas, infantiles, torpes. O incultas, banales y prosaicas. También eruditas, poéticas, mitológicas, evolutivas, sistémicas, analíticas, históricas, filosóficas, sociológicas, políticas y revolucionarias. Comparaciones felices, de humores altos y bajos; oníricas, lúcidas, conscientes e inconscientes.

Freud amplió el repertorio, propuso comparaciones anales, orales, fálicas y vaginales. Se hacen usualmente comparaciones familiares, de ascendencia y descendencia, de genotipo y fenotipo. Comparaciones conyugales, heredadas y prestadas por la vida. Comparaciones visuales hay menos; están las formales, contra-formales y cromáticas, compositivas dinámicas y estáticas. Comparaciones de escala y materiales, de orden dórico, jónico y corintio; de medio punto, góticas y meridionales. Comparaciones culturales y contra-culturales. Por otra parte, están las vivenciales, como las que se dan cuando se viaja y se buscan parecidos ilusorios entre el lugar visitado y el de origen.

Pareciera que siempre debemos estar comparando para lograr entender alguna pequeña cosa en nuestras limitadas cabezas provistas sólo de dos ojos en variables centímetros de frente. ¿Y si tuviéramos los ojos en las palmas de las manos? ¿Dejaría de ser nuestro pensamiento de cada día comparativo, analógico, dicotómico, antagónico, dual y binario? La evolución nos hizo perder cuatro manos y nos dejó sólo la diestra y la siniestra y nos puso de pie, verticales frente al horizonte, repartiendo el mundo entre arriba y abajo, izquierda y derecha, dejando el pasado en el inicio de una línea de tiempo y el futuro desplegado en una flecha infinita, una vez más, hacia la derecha. Y qué decir de quedar con dos orejas, una a cada lado, especialmente puestas ahí para escuchar los rumores de las cortes.

Si Pollock murió por azar sin recordar a los navajos y sus dibujos en arenas salvadoras, ¿Comprenderá alguna vez una araña lo que está arriba, abajo, a uno y otro lado? Estar de pie en el mundo supuso tener que vérselas con la espalda.

Las ciudades en América se trazaron cuadrículadamente en torno a un centro que no quería olvidar los ojos griegos, asegurando una mirada certera a los cuatro lados y a las cuatro esquinas. El escenario teatral, una vez más, impuso su estructura asegurando el reparto.

Una limpia fachada hacia el centro es suficiente para que la cámara de Clint Eastwood en el oeste no se preocupara más que del malo y del bueno desde cinematográficos planos picados y contrapicados. El punto de vista privilegiado olvida los lados y le da la espalda a las espaldas. Los musulmanes y sus ciudades demuestran la teoría de la visión múltiple o de la ceguera total. No existe espacio de privilegio porque no existe nuestra confusión de lo público y lo doméstico.

El mundo por atrás es el mundo que nunca quisimos, pero que siempre aporta más espesor que la linda sonrisa de políticos en campaña publicitaria. O bien futuros predecibles e impredecibles como líneas de las manos que los adivinadores de la quiromancia aprovechan para encontrar insospechados augurios a cambio de pocas monedas. Aparentemente, en el mundo plano pre-Colón hay menos problemas de representación.

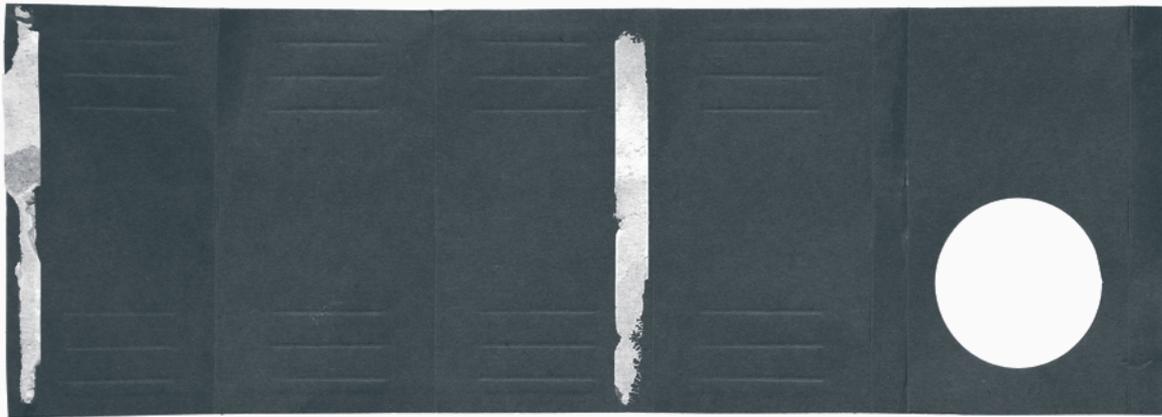
Sin embargo, Nadar no pudo con las diagonales trazadas por Haussman al subir al globo de su padre para fotografiar París desde el aire, cuatro siglos más tarde que las torpes discusiones helio-geocéntricas, y más de un siglo antes de Google Earth. El ojo solitario y postrado en la ventana de Hitchcock que descubrió las líneas de fuga en la Florencia del *Quattrocento*, no sabía nada de visión simultánea. Sólo se quería dejar de tener que pintar a los poderes en primer plano, sin segundo ni tercero, y así romper con la injusta posición del dios-padre-todo-poderoso sentado siempre al centro.

¡Cuidado! No se confunda; estos muros ciegos, culatas y retiros de impresos desplegados, no son el reverso de Gijsbrechts, ni del cuadro que pintó en 1670 mostrando palos y tela cruda. Muros ciegos y culatas pasan del volumen arquitectónico y urbano a la bidimensionalidad del medio de representación fotográfico. Pasan de ser caras, sellos y cantos, a ser espaldas planas unidas en matrimonio indisoluble con retiros de embalajes desplegados, compareciendo juntos para siempre, como lado B en el mundo que no nos rodea, sino que sólo tenemos al frente.

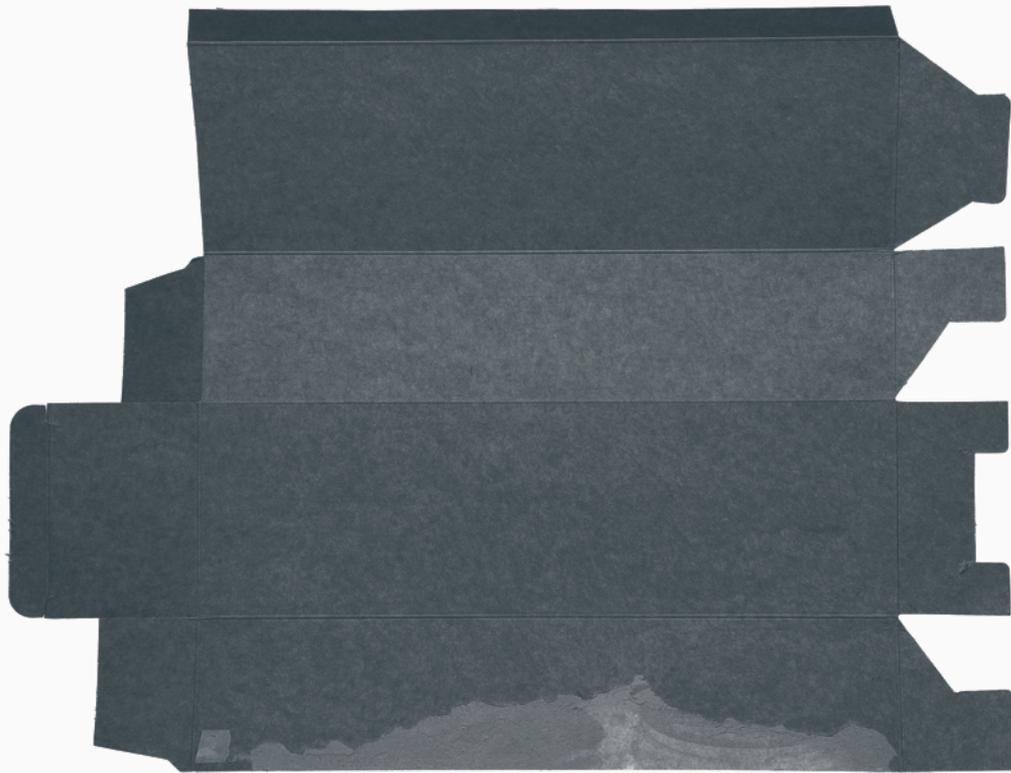
Muros ciegos y reversos de envases de productos de consumo desenvueltos vuelven eternamente al paisaje y al bodegón que la reforma, en su momento, permitió que existieran para siempre y son perfectamente análogos en cuanto a la a la mudez expresada. No hay más información que el recorte de la figura sobre el fondo, sumado a algunos accidentes, troqueles y ventanas que penetran hacia el más allá de los volúmenes aniquilados por la tiranía del plano que destruye y desgarran su interior, vaciado y consumido por su propio destino.



Reverso # 5 (Buenos Aires y Pasta de Dientes I)
2007-2009
Lambda print, 110 x 145 cm. Original en color.



Reverso # 11 (Valparaíso y Ampolleta)
2007-2009
Lambda print, 110 cm x 145 cm. Original en color.



Reverso # 20 (São Paulo y Caja no Identificada)
2010
Lambda print, 110 cm x 145 cm. Original en color.



Reverso # 22 (Rio y Toblerone)
2010
Lambda print, 110 cm x 145 cm. Original en color.



Reverso # 25 (Santiago y Huevos)
2010
Lambda print, 110 cm x 145 cm. Original en color.

| Marcela Trujillo

Profesora | Universidad UNIACC
Escuela de Artes Visuales
Santiago | Chile



ISABEL: El verdadero espíritu neoyorkino

[ISABEL, THE TRUE SPIRIT OF NEW YORK]

Este es el prólogo de la novela gráfica en la que la artista Marcela Trujillo se encuentra actualmente trabajando. Se trata de lo más reciente de su labor como narradora gráfica, un quehacer con el que comenzó a familiarizarse durante sus primeros años como estudiante de arte en la Universidad de Chile (1988), época en la que un amigo le propuso dibujar sus guiones para *Trauko*, una revista de cómic para adultos que circuló a fines de los ochenta y principios de los noventa.

“Durante dos años publicamos varias historias que no puedo considerar mías porque sólo las dibujé”, dice la creadora. Su primer trabajo en solitario vino después, con *Ricitos de oro*, una adaptación para el guión de un cómic que escribió y dibujó a partir del cuento de Henry Miller (*Plexus*, 1953).

Sin embargo “la profesión que me empeñaba en sacar adelante era la de artista visual. Por muchos años me dediqué casi por completo a la pintura, dejando al dibujo la labor fundamental de planificar mi trabajo plástico. El cómic me sirvió como un medio alternativo de expresión gráfica, pero no constituía proyectos independientes”.

Fueron los editores de *Trauko* quienes comenzaron a despertar ese interés acercándola al cómic underground norteamericano de Robert Crumb y al español de Nazario y Max. Aunque no fue sino hasta 1996, año en que se trasladó a Nueva York, “cuando el gran mundo del cómic independiente se abrió ante mis ojos”.

MARCELA TRUJILLO Licenciada en Artes Plásticas (mención Pintura), de la Universidad de Chile (1993). Diplomada de Fine Arts Painting en The Art Students League of New York (2000) y estudios en Continuing Education de Animatics & Storyboards en The School of Visual Arts en Nueva York (2002). [¶] Ha expuesto su obra desde 1991 en Chile y en el extranjero: en Galería Stuart con *Familienkern* (2006); en Galería Gabriela Mistral con *Maliki v/s Trukillo* (2008); en Galería PLOP! con *Maliki underground* y en el Museo de Artes Visuales MAVI con *Ciencia ficción femenina* (2011). Su primer libro de cómic *Las crónicas de Maliki 4 ojos* fue publicado por Feroces Editores en 2010. Sus cómics fueron publicados en el libro *Trauko tributo* (2009), *The Clinic* (2003-2006-2007), *Big magazine* (2002) y en la revista *Trauko* (1989-1990). Participó en el II y III Salón del Cómic y la Historieta realizados en 2007 y 2008 en la Biblioteca de Santiago (Chile). Es docente de Artes Visuales en la Universidad UNIACC y da clases de pintura, cómic e ilustración en su taller particular. Actualmente trabaja en el proyecto de su primera novela gráfica *Isabel*, que la editorial Ocho Libros publicará en 2012.

MARCELA TRUJILLO _ graduated with a Bachelor's Degree in Art with a specialty in Painting, at Universidad de Chile in 1993. She earned a degree in Fine Arts (Painting) at The Art Students' League of New York (2000) and completed a course in Continuing Education in Animatics & Storyboards at The School of Visual Arts in New York (2002). [¶] Trujillo has exhibited since 1991 in Chile and abroad: at Stuart Gallery (*Familienkern*, 2006); Gabriela Mistral Gallery (*Maliki v/s Trukillo*, 2008); in PLOP! Gallery (*Maliki underground*, 2011), and at the Museum of Visual Arts MAVI (*Ciencia ficción femenina*, 2011). Her first comic book *Las crónicas de Maliki 4 ojos* was published by Feroces Editores in 2010. Her comic strips have been published in *Trauko tributo* (2009), *The Clinic* (2003, 2006, 2007), *Big magazine* (2002) and *Trauko magazine* (1989, 1990). She exhibited at the 2nd and 3rd comic exhibitions *Salón del Cómic y la Historieta* (2007, 2008) at the Public Library in Santiago, Chile. She is a professor of Visual Arts at UNIACC and teaches painting, comic, and illustration at a private workshop. She is currently working on her first graphic novel *Isabel*, which will be published in 2012 by Ocho Libros.

Descubrió a Julie Doucet, Jessica Abel, Phoebe Gloeckner y Aline Kominsky, y se convirtió en una “voraz consumidora de cómic independiente, hasta que un día decidí dibujar uno dentro de una de mis pinturas”. Así inventó a Maliki 4 ojos, un personaje femenino inspirado en los de las películas de Miyazake “y en el apodo burlesco con el que me llamaban en el colegio cuando usaba anteojos”. Fue instantáneo. “Crear a Maliki me devolvió las ganas de dibujar, de contar historias, pero esta vez las historias serían completamente mías.”

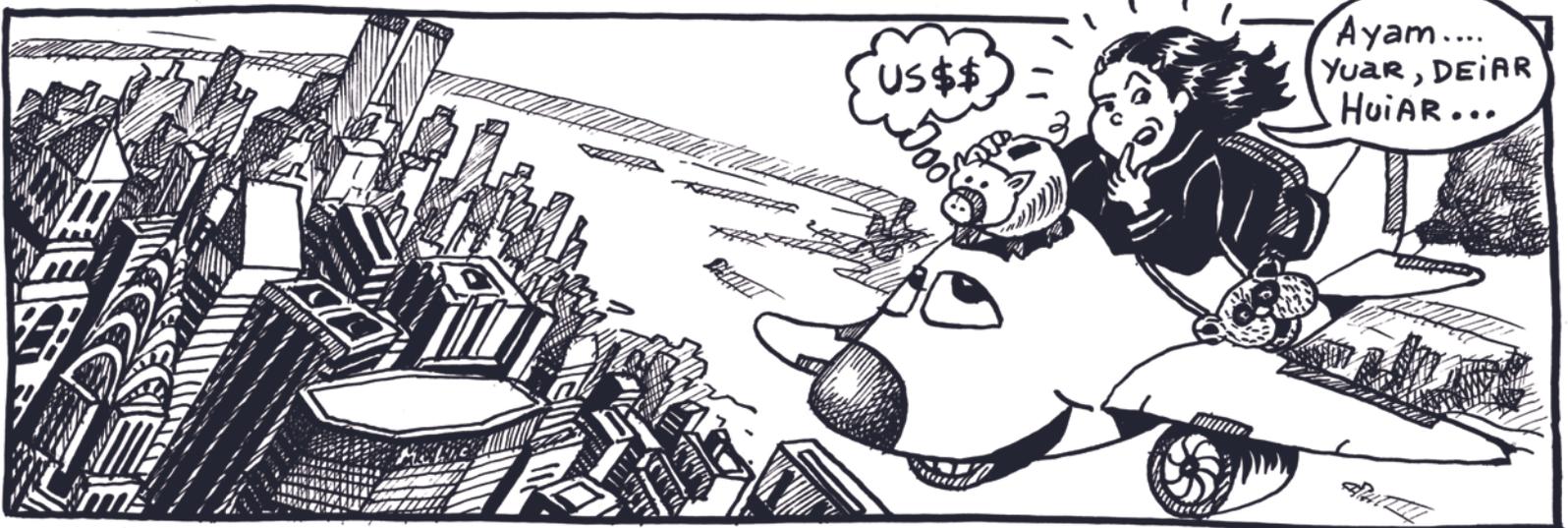
Los resultados fueron: “Las crónicas de una chilena en la gran manzana”, (*The Clinic*, 2002); “Malikimamá”, (*The Clinic*, 2006) y “Maliki adulta”, trabajo que expuso en la Galería Gabriela Mistral en 2008 como parte de su exhibición de pinturas, cómic y animación *Maliki v/s Trukillo*. Todas las creaciones fueron recopiladas en el libro *Las crónicas de Maliki 4 ojos* (Feroces editores, 2010) y en *Maliki underground*, donde recuerda sus primeros años como estudiante de arte (*Trauko tributo*, Ocho Libros, 2010). Los originales fueron recientemente expuestos en Galería PLOP! (2011).

“*Isabel*, es mi nuevo proyecto de narración gráfica, un trabajo que me hará retroceder en el tiempo y revisar la etapa de mi vida cuando esperaba que me pasaran cosas insólitas. La historia que aquí presento es, sin duda, uno de mis grandes tesoros que no sabía cómo compartir con los demás porque siempre había juicios de por medio y yo misma no lograba entenderlo a cabalidad. Agradezco la buena disposición.”

MISSISSIPPI

EL VERDADERO ESPÍRITU NEOYORQUINO

Llegué a NYC el 5 de Julio de 1996, con visa de turista, sin saber inglés y el dinero de la venta de mis pinturas, que según mis cálculos chilenos, me alcanzaría para varios meses...



Para mi segunda visita a Nueva York. La primera había sido el año anterior cuando fui con mi hermana POLLA, invitadas por nuestro querido amigo GABRIEL a su Loft en SOHO. Gabriel era un joven fotógrafo del cual yo había estado ligeramente enamorada, pero que se había convertido en el hermano menor que nunca tuvimos



Fué un viaje idílico, con aventuras inolvidables que me dejaron completamente ansiosa y prendada del lugar, de la gente, sus calles, de sus tiendas, de sus productos, de la luz, de su energía, de TODO...



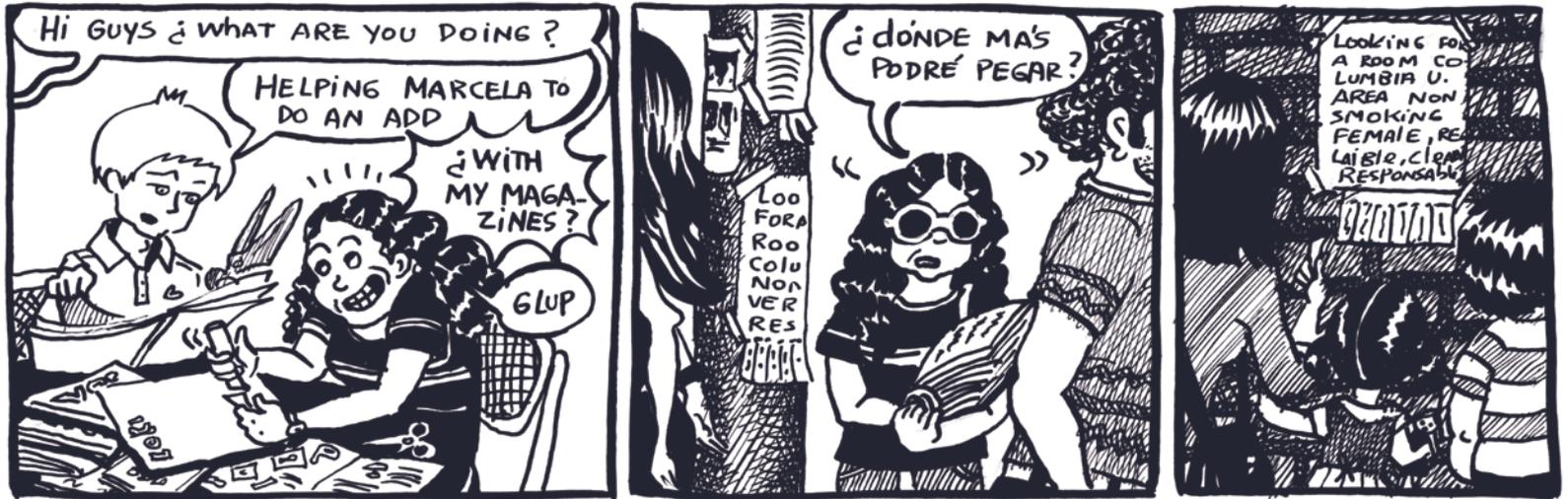
Y por eso al año sgte volví, pero para quedarme. La decisión la gatilló un romance con un economista que partía becado a Boston, pero en cuanto le conté mi brillante idea de mudarme a NYC para estar + cerca de él, que dé sin pdolo. Una vez que mi corazoncito sanó, me invitaron a exponer en TEMUCO, vendí pinturas y me fui a NYC "pormí". Gabriel me recibió en un Loft de Chelsea que compartía con BILL, un rucio igualito a "the invicible MAN".



El primer mes fue pura fiesta, shopping flashero, restaurantes de todos los países y recitales tecno que costaban una fortuna. Luego me di cuenta que si seguía así terminaría caficheando o de Homeless en el metro.



Primero debía encontrar un lugar para vivir. Pero habían 3 problemas: No hablaba ni escribía en Inglés, tenía visa de turista y no tenía cuenta de banco. Tres condiciones básicas para que te arrienden un lugar en NYC.





Y para coronar la buena suerte, mi amiga Yvonne me llamo' para ofrecermme un TRABAJO. Yvonne era pintora (abstracta) y trabajaba como parvularia en un jardín infantil para hijos de artistas en SOHO. Llevaba 6 AÑOS viviendo en NYC. Mis amigos chilenos la llamaban "la madrina" porque le conseguia trabajo a todos los compatriotas que llegaban a buscarse la vida a la Gran Manzana. Era la amiga que me conectaba con el mundo del ARTE. Gabriel en cambio, me conectaba con el mundo de la FRIVOLIDAD y el ENTERTEINMENT. Ambos eran mis grandes amigos y con los dos lo pasaba bien...



El trabajo era de BABYSITTER (CUIDADORA DE NIÑOS) con una niña de 6 años llamada Amanda que Yvonne había cuidado un par de veces. Necesitaban una niñera que le hablara en ESPAÑOL. EL PAPA - Jorge - era oriundo de España y la mamá - ANNE - era norteamericana, criada en Panamá y con estudios universitarios en NYC y Lima. Amanda era bil que y debía seguir así.



MI HOGAR despertaba con un intenso olor a pescado hervido...

... al mediodía el dor se transformaba en Repollo hervido con vinagre ...

... en la tarde aprendía KOREANO ... a gritos ...

... Y en la noche el marido daba conciertos guturales en el baño ...



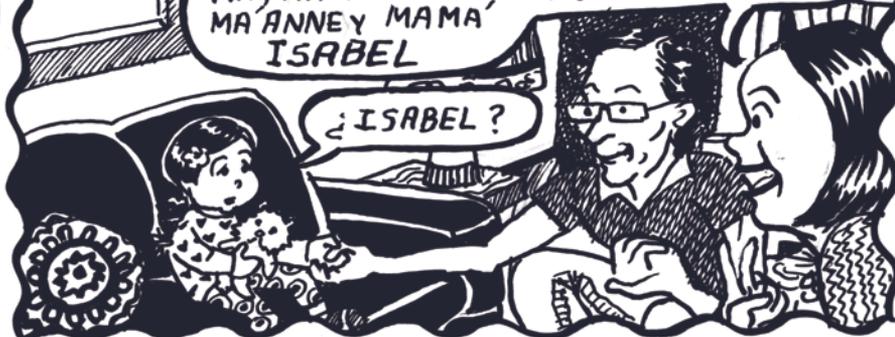
Y mi taabajo tampoco era común. Bueno, ser niñera en NYC es común para inmigrantes latinas como yo. Es un trabajo fácil de realizar, hay mucha demanda y el sueldo alcanza para vivir relativamente bien. Pero la familia con la que trabajé no era para nada común...



BUENO, LO QUE PASÓ FUE QUE JORGE QUERÍA "OPERARSE", ENTONCES LE DIJERON QUE ANTES DEBÍA VIVIR COMO "MUJER" POR 1 AÑO... PARA PROBAR...



AMANDITA, HIJA, HAY ALGO QUE TENEMOS QUE CONTARTE... RESULTA QUE EN VEZ DE TENER UN PAPA Y UNA MAMA, AHORA TENDRÁS DOS MAMÁS: MAMA ANNE Y MAMA ISABEL



¿ISABEL?

PERO ESPÉRATE ¿ENTONCES EL PAPA DE ESTA NIÑITA ES GAY?

PARECE QUE NO, CUANDO ERA MUJER SEGUÍA CASADO CON ANNE



ENTONCES ESTÁN SEPARADOS?

SI, Y VIVEN EN WASHINGTON HIGHTS, EN LA 181 Y BROADWAY

¿TAN LEJOS?

PERO EN METRO LLEGAS

¿2 MAMÁS?

SI MI AMOR ¿SE ACUERDA CUANDO VIMOS QUE A LAS ORUGUITAS LES CRECEN "ALAS" Y SE CONVIERTEN EN "MARIPOSAS"? BUENO ASÍ MISMA ME VA A OCURRIR A MÍ.



EL PAPA SE VA A CONVERTIR EN MUJER Y SE LLAMARÁ "ISABEL"

¿Y QUÉ LE PASÓ? ¿PORQUE NO SIGUIÓ DE MUJER?

NO SE MUY BIEN LA HISTORIA ME LA CONTÓ TERESA LA EX-NIÑERA DE AMANDA



AY YVONNE, UN DÍA ENTRE AL DEPTO Y VEO QUE JORGE ESTÁ EN LA CAMA DURMIENDO CON UN BABYDOLL PUESTO!!

¡NO!

AMANDITA, TU MAMA ISABEL TE VIÓ A BUSCAR...

HOLA MI AMOR

¿ESTA SEGURO HIJO? PIENSE EN AMANDA



HO... LA, MA... MA

AHÍ ANNE ME TUVO QUE CONTAR TODO. PERO IGUAL NUNCA HE ENTENDIDO NADA... Y LA POBRE AMANDITA EN MEDIO...



SEGÚN SUPE, LA MAMA DE JORGE NO ESTUVO DEACUERDO Y A ÉL ESO LE AFECTÓ MUCHO.

¿Y POR ESO VOLVIÓ A SER HOMBRE?



POR ESO Y PORQUE AMANDA COMENZÓ A TENER PROBLEMAS EN EL JARDÍN

... ME IMAGINO... POBRE.



Quando conocí a Jorge me pareció un hombre tan normal que me era imposible imaginarlo como ISABEL. JORGE era tímido, divertido, con muy buen carácter, tolerante y entusiasta, casi con alma de niño. Anne era una mujer culta, inteligente, amable, cordial, sensible, trabajadora y responsable. Definitivamente no encajaban con la historia.



Conocerlos me cambió la vida. Ellos representaban el verdadero espíritu neoyorkino: SER FIEL A UNO MISMO Y SABER TOLERAR QUE TUS SERES QUERIDOS LO SEAN TAMBIÉN.



03 de Septiembre de 2010 en el FACEBOOK de AMANDA



Yo creo que todas nuestras experiencias son valiosas, todas están conectadas con nuestro destino. En la adultez los círculos comienzan a cerrarse y nos damos cuenta que todo tenía sentido y este cómic es donde cierro el círculo de esta historia. Siempre que la contaba mis interlocutores se sorprendían, se espantaban y se reían. Pero nunca podían sentir lo que yo. Pero nunca podían sentir lo que yo. Yo quería a estas personas como a mi propia familia... no los podía JUZGAR.



Así es que con la asesoría de Amanda, Alicia (hna. de Isabel), Anne e ISABEL, podré dibujar al fin la historia más Neoyorkina que me ha tocado vivir. FIN

TECNOLOGÍAS DOMÉSTICAS Y MODERNIZACIÓN DE LA MUJER EN CHILE ENTRE 1945 Y 1970

[DOMESTIC TECHNOLOGIES AND THE MODERNIZATION OF WOMEN IN CHILE BETWEEN 1945 AND 1970]



resumen_ El presente artículo forma parte de una investigación más amplia titulada “Mecánica-Funcional” que, en términos generales, aborda las experiencias, publicidad y representaciones de la modernización de la mujer y la tecnificación del hogar en Chile entre 1945 y 1970. En el presente texto se hace foco en los encuentros y desencuentros que se produjeron entre estos nuevos artefactos –que no reconocían precedentes culturales– y la dueña de casa *moderna*, en el escenario de la racionalización productiva de la vivienda durante el siglo xx. Esta investigación busca indagar cómo estas estructuras discursivas y las imágenes emanadas desde los medios de comunicación y los mensajes publicitarios fueron delineando la subjetividad e identidad femenina *moderna* en Chile, así como también los alcances y modos en que estos medios intentaron organizar los hábitos, prioridades, vivencias y sentidos de identidad de las mujeres pertenecientes a los estratos medio y alto en sectores urbanos de Chile.

palabras clave_ género | modernización | consumo | tecnologías domésticas

summary_ This article is part of the broader investigation *Mecánica-Funcional* which is, in general terms, a look into the experiences, advertisements, and representation of the modernization of women and the home in Chile between 1945 and 1970. This text is an approach to the happy and not-so-happy meetings between new devices -for which there was no cultural precedent- and the *modern* housewife, within the context of the productive streamlining of homes during the 20th century. The study focuses on how discourse structures and images emanating from media and advertising shaped the *modern* female subjectivity and identity in Chile, as well as the extent and ways in which the media attempted to organize the habits, priorities, experiences, and sense of identity of Chilean women belonging to middle and upper classes.

key words_ gender | modernization | consumption | domestic technologies

INTRODUCCIÓN_ El periodo que medió entre 1945 y 1970 significó una instancia clave para el desarrollo de un proceso de industrialización y urbanización como consecuencia de un incremento sostenido de la población en las principales ciudades del país en el marco del modelo económico de *desarrollo hacia adentro*. Instancia histórica donde se fue consolidando una incipiente cultura de masas que propició inéditas prácticas de consumo asociadas al autocuidado, la higiene, los hábitos alimentarios y la modernización del habitar doméstico. En el contexto de este proceso histórico, las mujeres chilenas se constituyeron en *objetos de modernización* y, al mismo tiempo, en *sujetos sociales*, en la medida que fueron adquiriendo conciencia de su género y de su posición dentro de la sociedad. Para llevarse a cabo estas transformaciones fueron necesarias la instauración masiva del consumo en la sociedad chilena (fenómeno que se consolidó a partir de la segunda posguerra) y el afianzamiento de una cultura de masas (que ya se venía prefigurando desde la década de 1920).

A su vez, bajo esta lógica de organización capitalista, la publicidad pudo transformarse en un mecanismo central del sistema de producción y distribución de masas al servicio del gran público ya que los fabricantes de bienes y los proveedores de servicios necesitaban informar y recordar a los consumidores, en especial al segmento femenino, la disponibilidad de mercancías y novedades. En el proyecto modernizador de la mujer impulsado por la práctica publicitaria, la demografía femenina resultaría un mercado de

gran importancia al constituirse en un agente decisivo en la elección de productos para la familia y el hogar.

BAÑO Y COCINA: ENCLAVES DE LA MODERNIZACIÓN DEL HOGAR_ Durante al menos dos tercios del siglo xx la casa se consideró como una metáfora de lo femenino, y en dicho espacio se definieron la cocina y el comedor como los principales reducidos de las operaciones domésticas. De esta forma la mujer se podía representar a través del ámbito privado, refiriéndose al espacio concreto (la vivienda) y a las actividades de mantenimiento que se desarrollaban (comida, cuidado de niños, limpieza) y al espacio simbólico (el hogar) como lugar de intimidad, afecto y protección. La casa operaba entonces como una compleja unidad de gestión, prestación de servicios y definición del estatus social, donde también el diseño arquitectónico de lo doméstico reforzaba las cualidades particulares de cada hogar.

El interior doméstico, como *espacio moderno*, fue el resultado de la manifestación de un sistema de producción industrial que fomentó el mejoramiento de los estándares de vida, aumentando la valoración de la economía humana. Una vez introducidos los avances de la mecanización y la higiene en el baño en nuestro país, las transformaciones se fueron desplazando hacia el servicio de cocina, a partir de la segunda mitad del siglo xx. La modernización de este espacio productivo respondió, por un lado, a modificaciones estructurales de la vivienda (como la instalación de redes de agua

potable y cañerías) y por otro, a cambios en los hábitos y costumbres. El paulatino reemplazo de la compra a granel por alimentos industriales envasados y enlatados determinó que aquellas habitaciones destinadas al almacenamiento de víveres se tornaran menos indispensables (bodegas, despensas), lo que permitió la integración entre estos espacios de depósito y la cocina.

EL NUEVO Y DESCONOCIDO UNIVERSO DE LOS ELECTRODOMÉSTICOS _ En nuestro país la creación de un mercado masivo de artículos eléctricos para el hogar tuvo su origen en la década de 1940, coincidiendo con el desarrollo e impacto también masivo de las representaciones del *habitar y el vivir moderno*. Inicialmente, algunos bienes durables entregaron una relación costo-beneficio atractiva para los sectores medios, como símbolos de la tecnificación del hogar: la radio (que ocupaba un papel preponderante en la cocina y el comedor), la máquina de coser (que usualmente se presentaba como *la mejor amiga de la mujer*), la plancha (en sus versiones mecánica y eléctrica) y la encerradora (conocida popularmente en Chile como *chancho eléctrico*)¹. De ahí que podamos afirmar que la plena modernización tecnológica de la casa en nuestro país no se generaliza hasta entrada la década de 1960, momento en que a una primera generación de artículos domésticos portátiles (juguera, plancha, encerradora) se agrega una segunda camada de bienes modernizadores de mayor envergadura, complejidad y costo (lavadora eléctrica, televisor, refrigerador), incorporados al hogar de forma masiva².

En nuestro país, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, el *chancho eléctrico* y la juguera fueron los electrodomésticos que gozaron de una mayor difusión, transformándose en emblemas de la tecnificación del hogar, aunque se tratara de un proceso lento y gradual. Además de posicionarse en el mercado nacional como artículos relativamente accesibles, ya que no requerían de una gran inversión, la posibilidad de ahorrar trabajo a

la dueña de casa era evidente. *El chancho eléctrico* resultaría ser un artefacto de gran utilidad en las labores de limpieza para muchas mujeres que pudieron disponer de las primeras versiones del preciado artículo con tres rodillos, de marca Electrolux, Fakir o Sindelen. En el caso de la juguera, el carácter sustitutivo del trabajo humano, entendido como ahorro de esfuerzo físico, se hacía aún más evidente ya que permitía procesar alimentos en forma mucho más eficaz que el brazo humano. De esta manera, las mujeres trabajadoras pudieron simplificar las labores diarias sacando provecho de estos avances técnicos. Sin embargo, ante la falta de investigaciones y datos estadísticos del período resulta difícil evaluar el tiempo que dedicaban a las tareas domésticas.

Otro artefacto que también tuvo una buena acogida en algunos sectores de la población fue la aspiradora cilíndrica. Este electrodoméstico, cuyas prestaciones eran complementarias a las del chancho eléctrico, permitiendo limpiar, pulir, encerar y abrillantar el piso, se introdujo en algunas viviendas a partir de la década de 1930. Premunido de una serie de accesorios de succión, se impuso en los hogares donde había muchos muebles y zonas esquinadas, y sus atributos, en la medida en que este artefacto tuvo una mayor disponibilidad en el mercado, serán celebrados por la publicidad chilena dirigida al segmento femenino: “Pida una demostración de esta maravilla de la técnica y quedará deslumbrada con su luminosa eficiencia”³.

En el contexto de estas transformaciones en la vivienda, la aparición de las planchas eléctricas marcó un hito en las costumbres del hogar, instancia que los fabricantes y distribuidores aprovecharon para crear estrategias de propaganda que fomentaron el recambio tecnológico, dejando paulatinamente a un lado los antiguos aparatos de carbón, por una versión moderna del producto, cuya temperatura podía ser regulada por un termostato.

Para calentar y preparar las comidas, junto con la incorporación de la cocina a la vivienda, la introducción de cocinas eléctricas⁴ permitió erradicar el tradicional aislamiento de la dueña de casa, modificando hábitos relacionados con los tiempos de compra y la preparación de alimentos. Aunque buena parte de la población chilena de menores recursos continuaba usando el braceró, el anafre y el fogón, lo cierto es que con la expansión del sistema eléctrico y el consumo de gas se inició una pronta difusión de estos artefactos. Con la implementación de nuevas acciones para promover dichos productos (avisos en prensa, letreros camineros y urbanos, ferias del hogar, etc.) el crecimiento en la venta de cocinas, calentadores de baño, estufas y anafres fue notorio, especialmente a partir de la década de 1940, presentándose como el complemento ideal para la vivienda moderna.

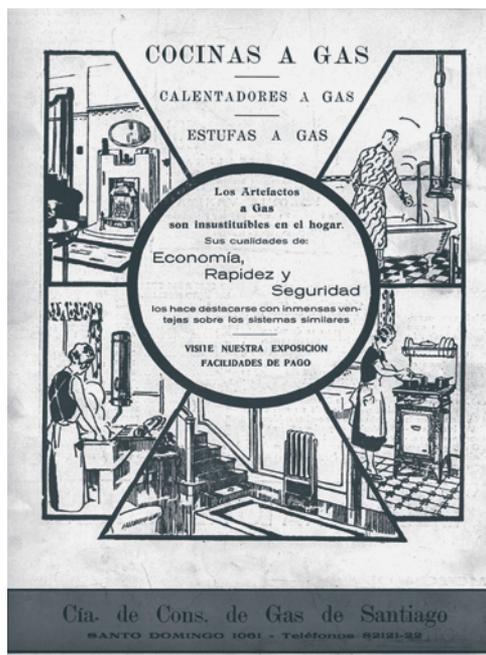
De esta forma, los servicios de cocina, comedor y baño se fueron transformando en los espacios más relevantes al interior de la vivienda. La importancia de la cocina será tal que a partir de la década de 1960 podrá absorber las funciones de otros ámbitos de la casa, dando origen a un moderno concepto de integración de la familia y aprovechamiento eficiente del espacio: el comedor de diario, como mecanismo de reformulación del ámbito doméstico, en razón de la mengua en las dimensiones de la vivienda y el mayor acceso a la compra de alimentos envasados.

LA PROGRESIVA DEMOCRATIZACIÓN DE LAS TECNOLOGÍAS DOMÉSTICAS

_ Como respuesta a la creciente necesidad de equipamiento para la preparación de alimentos, a partir de la década de 1940 se inició en nuestro país un mercado de artículos portátiles especialmente dirigido a las mujeres, quienes pudieron disponer de una amplia batería de utensilios domésticos (como calentadores de agua, coladores, lecheras, ollas, rayadores, sartenes, soperas, teteras y tostadoras, entre otros artículos). Aunque algunos de estos aparatos reconocían



Fotografía de folleto publicitario del modelo tricoloric de cocinas Fensa. Santiago, 1964.



Aviso de cocinas y calentadores a gas, Compañía de Consumidores de Gas de Santiago. *Interview*, Santiago, 1934.



Publicidad de cocina Gasco. *Eva*, Santiago, 1964.



Publicidad de harina para cocinar pizzas, panecillos y tortas, entre otras cosas. *Paula*, especial cocina, Santiago, 1970.

precedentes en productos similares fabricados durante el siglo XIX, no fue sino hasta este período cuando pudieron adquirir una mayor masividad y un rango de fabricación industrial, que apeló a formas simples y funcionales. Como dispositivo emblemático de la modernización en los hábitos de cocinar podemos destacar la olla a presión —un recipiente hermético diseñado para obtener una cocción más rápida— cuya fabricación, iniciada en nuestro país en 1953 por la empresa de menaje Marmicoc, transformó a la marca en referencia nacional del producto.

En los años siguientes, la expansión de los electrodomésticos en el hogar se produjo de forma simultánea a la aparición de nuevos espacios modernos de uso más flexible, como el *living room* (salón de estar), instancia que promovió la idea de una administración eficiente y racional de la vivienda y la conveniencia de disponer de artefactos auxiliares que aliviaran la pesada rutina doméstica, como es posible advertir en un artículo de una revista de cocina: "No es privilegio de los tiempos modernos considerar la cocina como una de las habitaciones más importantes de la casa. Naturalmente que antaño se le daba otro cariz, pero el énfasis ha sido siempre el mismo. Ahora, claro está, tenemos a nuestro favor la ayuda inapreciable de artefactos eléctricos, verdaderos robots que nos secundan en forma maravillosa en nuestra tarea"⁵.

Otras tecnologías de mayor costo y no siempre portátiles fueron la estufa (eléctrica y a parafina), la lavadora eléctrica y el refrigerador. La incorporación de estos artefactos en el hogar permitió elevar la calidad de vida de sus moradores resolviendo ciertos problemas bastante importantes, como la calefacción del hogar. Por ello, especial atención merecieron las estufas y radiadores eléctricos, que proporcionaron un sistema de calefacción que disminuyó la contaminación al interior de la vivienda. A partir de 1926 se comercializaron modelos fabricados por la empresa General Electric que imitaban braseros y chimeneas, además de estufas de pie y empotrables, con sistemas de regulación de temperatura. Más adelante salieron al mercado chileno las estufas a parafina y gas licuado, algunas de ellas de fabricación nacional.

Menos peligrosa que la estufa, pero de incorporación más tardía en los hogares chilenos, la máquina lavadora eléctrica se introdujo en nuestro país en 1931. Las primeras versiones que llegaron a Chile procedían de Estados Unidos (General Electric y Universal, principalmente) y tuvieron una restringida aceptación en los hogares chilenos, en razón de su alto costo y al extendido hábito de lavar la ropa a mano. A partir de los años cuarenta se comercializaron versiones semiautomáticas llamadas lavarropas (Fensa y Siam, principalmente). Y ya entrada la década de 1960, secarropas, centrifugas y máquinas automáticas que permitían lavar y enjuagar la ropa, artefactos que además eran apoyados por una intensa promoción que se enfocaba cada vez más en su carácter de innovación tecnológica.⁶ Una vez que las máquinas lavadoras comenzaron a gozar de una mayor aceptación, reemplazando a los tradicionales lavaderos, surgieron una serie de artículos derivados como la máquina centrífuga que tenía la virtud de ser portátil, consumir poca electricidad, ahorrar esfuerzos y dar solución al tedioso proceso del secado a mano.

Inicialmente considerado un bien no accesible para los sectores medios y populares, el refrigerador simbolizó, por un lado, las aspiraciones burguesas de modernización del hogar y permitió, por el otro, la disponibilidad de productos de distintas estaciones y climas para su conservación gracias a la técnica de electrificación del frío. En nuestro país, la empresa Chilectra impulsaría una campaña de promoción de refrigeradores eléctricos en 1929, utilizando el eslogan *Frios como el polo*, y desde mediados de los años cincuenta, Fensa inició la fabricación de refrigeradores en Chile, ofreciendo una alternativa de productos más económicos a una oferta dominada por máquinas fabricadas principalmente en Estados Unidos.

De esta manera, y dado que el nuevo centro de operaciones de la vida doméstica fue radicado en la cocina, allí se localizaron principalmente los artefactos modernos que definieron el nuevo estándar; un conjunto que, desde mediados de los años cincuenta y a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, incluyó la cocina, el refrigerador, la lavadora y la encerradora, así como otros dispositivos automáticos de menor tamaño ya mencionados.

DIFUSIÓN, EXPERIENCIAS, USOS Y APROPIACIONES DE LOS ARTÍCULOS DOMÉSTICOS El acceso a nuevas tecnologías domésticas significó, en primer lugar, un problema de carácter económico, como reflejo de las oportunidades y condiciones económicas que se dieron entre 1945 y 1970, y en segundo término, un asunto de índole cultural, estrechamente vinculado a la adopción de determinadas pautas culturales, que pueden abarcar desde los gustos personales hasta las propiedades simbólicas otorgadas a los artefactos y espacios domésticos.⁷ Antes de adquirir estos nuevos bienes domésticos industrializados, las mujeres chilenas debieron realizar una serie de tareas y procesos como escurrir, blanquear y restregar (lavado de ropa) o cortar, moler y cocinar (preparación de alimentos) con prácticas y utensilios heredados de la tradición familiar. Ello implicó que estos dispositivos, considerados como *compresores de tiempo*, y sus derivados (alimentos preelaborados, limpiadores domésticos, muebles modulares, etc.), diseñados para la decoración y mantenimiento de las áreas mayormente vinculadas a la modernización de la vivienda (baño, cocina, comedor), determinarían una aceleración de la rutina doméstica. Comenzó entonces, en palabras del historiador Álvaro Matute, "el problema de tener prisa".⁸

Por otro lado, la introducción de nuevas tecnologías domésticas en el hogar generó problemas y desavenencias al sustituir costumbres, procedimientos y formas de relacionarse por herramientas tradicionales. Inicialmente, artefactos como la estufa a gas generaban *temor*, la olla a presión podía resultar *peligrosa* y la batidora una *fuerza de accidentes en las manos*. Ello demuestra que los anuncios sólo resultaban efectivos cuando el usuario había ingresado en la cultura del consumo haciendo suyas las cargas simbólicas imputadas a dichos artefactos, lo que hacía de estos objetos bienes deseados y luego necesarios. Por ello, en un principio el aspecto estético de estos productos no fue el motivo central de preocupación: resultaba más importante aprender a manejarlos para evitar accidentes. La olla a presión, por ejemplo, producía desconfianza porque explotaba si no se sabía utilizar correctamente. No obstante, a pesar de las aprehensiones iniciales

> COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. Alrededor de la década de 1940, momento en el que se inicia su venta masiva, la encendera será bautizada con el nombre de *chanchito eléctrico* por analogía con un clásico escobillón que algunos años atrás se había utilizado para encender y se le conocía como chanchito.
2. La producción de aparatos eléctricos creció aceleradamente entre 1960 y 1970; la de refrigeradores en 1970 superó en más de tres veces a la de 1960; la cantidad de televisores por cada 1.000 habitantes subió de 2,5 en 1964 a 30,5 en 1970. En Martínez, Javier y Tironi, Eugenio: *Las clases sociales en Chile*, Ediciones del Sur, Santiago, 1985, p. 42.
3. Revista *Paula*, n.º 25, Santiago, diciembre de 1968, p. 145.
4. En la década de 1930 Chilectra comenzó a comercializar las primeras cocinas eléctricas utilizando el eslogan “Cocinas sin fuego”. Para mayor información, véase: *Eléctricos, de los artefactos a la publicidad*. Archivo fotográfico Chilectra. Santiago, Biblioteca Bicentenario Chilectra, 2008.
5. Sin autor, “La cocina”, en: *Saber Comer... y vivir mejor!*, n.º 27, Santiago, abril de 1967, p. 54. En atención a este enunciado, valga recalcar que los términos *robot*, *criado eléctrico* o *serviente doméstico* eran conceptos que en ocasiones utilizaba la publicidad para crear analogías y personificaciones que aludían a los electrodomésticos en tanto símbolos de eficiencia, estatus e indicadores de progreso material.
6. A mediados del siglo xx, lavadoras marca General Electric, Philco, y en especial Hoover, fueron incorporadas en algunos hogares en nuestro país. En la siguiente década, ya era posible adquirir algunos modelos de fabricación nacional menos costosos, de marcas Bendix-Sindelen, Fensa o Mademsa.
7. Por ejemplo, hasta no hace muchos años atrás se consideraba una práctica corriente que las esposas o madres recibieran enseres domésticos para la limpieza y mantenimiento del hogar como regalo de cumpleaños.

8. Matute, Álvaro: “Prontuario de revoluciones domésticas”, en: “Nuestra Historia”, n.º 44-47, México, *Gaceta del Centro de Estudios Históricos del Porfiriato*, enero 2001, p. 20.
9. Vance Packard: *Las formas ocultas de la propaganda*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

> REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

10. Alcaíno, Paula y Gutiérrez, Paulina: *Santas o Mundanas. Paradojas y coerciones en el consumo de las mujeres*, Fundación Instituto de la Mujer, Santiago, 2005.
11. Álvarez Caselli, Pedro: *Mecánica-Funcional. Experiencias, publicidad y representaciones de la modernización de la mujer y la tecnificación del hogar en Chile entre 1945 y 1970*, tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2010.
12. De Grazia, Victoria: *El imperio irresistible*, Belacqva, Barcelona, 2006.
13. Biblioteca Bicentenario Chilectra, colección Luces de Modernidad: *Eléctricos, de los artefactos a la publicidad*. Archivo fotográfico Chilectra, Santiago, 2008.
14. Lupton, Ellen y Abbott Miller, J.: *El cuarto de baño, la cocina, y la estética de los desperdicios. Procesos de eliminación*. Madrid, Celeste Ediciones, 1995.
15. Martínez, Javier y Tironi, Eugenio: *Las clases sociales en Chile*, Ediciones del Sur, Santiago, 1985.
16. Packard, Vance: *Las formas ocultas de la propaganda*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
17. Palmarola, Hugo: “Chile. Diseño industrial”, en Fernández, Silvia y Gui Bonsiepe (coordinación): *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, Editorial Blucher, São Paulo, 2008.
18. Rybczynski, Witold: *La casa: historia de una idea*, Nerea, Madrid, 1997.

PEDRO ÁLVAREZ CASELLI Diseñador, Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa un Doctorado en Historia. Autor de los libros *Historia del Diseño Gráfico en Chile* (Premio Altazor, 2005) y *Chile Marca Registrada* (Nominado Premio Altazor, 2009). Coautor de los libros *Santiago Gráfico* (2007) e *Historia de la Escuela de Artes Aplicadas* (2009). Editor y coautor de la publicación *Historia gráfica de la Propiedad Industrial en Chile* (2010). Académico e investigador de la Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile, y profesor del Taller de Título en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales. Además, es consultor de Tironi Asociados.

PEDRO ÁLVAREZ CASELLI is a Designer with a Master's Degree in History from Pontifical Catholic University of Chile (puc). He is currently pursuing a PhD in History. He is the author of *Historia del Diseño Gráfico en Chile* (which received the Altazor award in 2005) and *Chile Marca Registrada* (nominated for the Altazor award in 2009). He co-authored *Santiago Gráfico* (2007) and *Historia de la Escuela de Artes Aplicadas* (2009). He also edited and co-authored *Historia gráfica de la Propiedad Industrial en Chile* (2010). He is a professor and researcher at the School of Design at puc and of the Pre-Thesis Workshop at the School of Design at Universidad Diego Portales. He is also a consultant at Tironi Asociados.

que produjo este artefacto, su ahorro de energía y la economía que generaba por su tiempo de cocción, lo transformaría en un artículo común e indispensable. Esta preferencia se constata además al revisar publicidades y catálogos de mediados del siglo xx, donde la olla a presión se presentaba como un bien imprescindible y moderno, al maximizar el rendimiento doméstico en otras tareas, de manera simultánea a la preparación de comidas. Por ello, la incorporación de nuevas tecnologías y aparatos domésticos se anunciaba habitualmente como un atributo de economía de tiempo, esfuerzo y dinero en la que se instalaba el mito de la velocidad, planteado en términos de eficiencia y rendimiento.

Aunque en los sectores medios la costumbre de lavar la ropa a mano se mantuvo hasta bien entrada la década de 1980, la lavadora eléctrica automática significó un cambio importante en la racionalización de los procesos asociados al lavado de ropa, aunque dicha función recayera muchas veces en la asesora del hogar. Esta antigua práctica doméstica había sido hasta entonces una de las tareas más dificultosas, ya que implicaba lavar a mano prendas que adquirían un gran peso al entrar en contacto con el agua, o telas delicadas—como la ropa blanca, que se sumergía y mezclaba en tinas con agua caliente y algún tipo de enjuague o detergente— para a continuación restregar contra una tabla de lavar, y finalmente escurrir y colgar la ropa.

A su vez, la adquisición de ciertos bienes durables, como el refrigerador, se convirtió en un factor de distinción social, dada su mayor envergadura como también la alta inversión que significaba poseer uno en aquel entonces. Este artefacto eléctrico era un bien durable sin un precedente directo (antes la comida no se congelaba), y en el plano simbólico sus grandes dimensiones lo convertían en una suerte de tótem doméstico. Por tal razón, en algunos hogares se ubicó en el comedor, para luego fijarse en la cocina o el comedor de diario. El refrigerador—una de las tecnologías que más impresión causó en las dueñas de casa— no sólo resultaría útil para acelerar el proceso de enfriamiento de los alimentos, sino también la garantía de que siempre habría comida fresca en el hogar, además

de reducir las salidas diarias al supermercado o las ferias. Los tópicos habituales en la oferta de estos aparatos fueron su altura, su condición hermética, su capacidad de almacenamiento y la seguridad que otorgaban en la conservación de víveres frescos. De ahí que Vance Packard, uno de los autores más influyentes de la publicidad norteamericana, lo describiera como “una isla congelada de seguridad”, en alusión a la fascinación que provocaba en la consumidora a la que irónicamente denominó *Señora Mayoría Media*.⁹

Bajo la estricta visión taylorista de maximización de las tareas domésticas y la configuración doméstica de la vivienda en su expresión más moderna, se introdujeron y promocionaron toda una gama de enseres domésticos—como extensiones mecánicas de la moderna dueña de casa— que permitían realizar la limpieza de todo un cuarto desde un sólo punto central, planchas automáticas con visualizador de temperatura, baterías triple acción con varias velocidades y equipos de música de extraordinaria sensibilidad, al menos desde la ventana mágica que ofrecían los anuncios publicitarios. En tal sentido, cabe mencionar que la publicidad inmediata a la Segunda Guerra Mundial destacó no sólo a la mujer sino también al electrodoméstico como el principal protagonista del anuncio, destacando sus facultades tecnológicas y estéticas de manera pedagógica. Y en algunos casos no son estos artefactos el argumento central del mensaje sino la electricidad con que funcionan; lo importante no es que “ella” entienda el complejo proceso de electrificación sino constatar que se trata de un símbolo del progreso que la transformará en una *mujer moderna*.

La apropiación de estos nuevos y desconocidos bienes de consumo acarrió consigo una serie de nuevas experiencias, como el tiempo y la disposición para asimilar las emociones que estos nuevos productos generaban, así como entender y aprender cómo funcionaban. Por lo tanto, su uso y apropiación se convirtió en un proceso personal y en una experiencia subjetiva que dependió de lo arraigadas que se encontraban determinadas costumbres y la disposición a aceptar nuevas tecnologías y formas de habitar el espacio doméstico. Como parte del universo de

estos nuevos dispositivos tecnológicos asociados a la mujer, los artículos domésticos significaron una alteración en la percepción del tiempo y la cantidad de trabajo y fuerza que se invertía en las labores de limpieza, orden y preparación de alimentos. Ahora bien, estos dispositivos fueron introducidos de manera simultánea con otros bienes modernizadores destinados al ocio y entretenimiento familiar, instancia que permitía conformar una red de ambientes que requerían de una constante mantención y renovación, como consecuencia de la aparición de nuevos artefactos cada vez más deslumbrantes y de mejor tecnología.

CONCLUSIÓN Si bien los cambios introducidos, especialmente en el baño y la cocina, permitieron el ahorro de tiempo en el hogar, sobre todo en lo relativo a las tareas de conservación de alimentos e higiene de la vivienda, estas nuevas tecnologías no lograron modificar de manera drástica el rol doméstico de la mujer chilena. Por el contrario, las imágenes y representaciones de esta modernidad tecnificada, emitidas desde los diversos medios de comunicación, la instaron a pasar más tiempo en su tradicional hábitat doméstico, particularmente en la cocina. De alguna manera, la transformación de estos espacios y la llegada de los electrodomésticos y los productos envasados ayudaron a reforzar esta ideología dominante en los hogares urbanos y los sectores medios: aspiradoras, jugueras, lavadoras y televisores se transformaron en nuevas formas de sujeción femenina, aunque ello no necesariamente significara una obligación o una norma preestablecida para las mujeres casadas. Lo que a primera vista se presentaba como una forma de facilitar las *naturales* ocupaciones de la mujer, en muchos casos acabaría por transformarse en una suerte de prolongación del cuerpo femenino, indispensable para sus actividades cotidianas y permanente objeto de deseo. Maternidad y tecnificación del hogar iniciaron entonces un mismo recorrido que todavía sigue vigente en varios hogares chilenos, representando las ambigüedades y también las diferencias presentes en la condición de género.

| Carolina Briones

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

BITARTESANÍA: Del diseño digital a la manufactura artesanal

[BITARTESANÍA: FROM DIGITAL DESIGN TO TRADITIONAL MANUFACTURE]



Cavas para restaurant de Coco Pacheco. Fotografía de gt_zp

resumen_ El presente artículo hace un seguimiento e intenta retratar el estado del arte actual, en cuanto a la aplicación de conocimientos y herramientas proyectuales de diseño paramétrico o algorítmico en la arquitectura y el diseño de producción nacional, tecnologías que dentro de la última década han comenzado a emerger y proliferar fuertemente en el escenario internacional. Por medio de la presentación de casos construidos a variadas escalas, se develan los procesos de fabricación digital y manufactura artesanal que han sido utilizados en dichas obras. Desde una perspectiva local se discuten y evidencian ciertas dificultades, ventajas y virtudes que estas nuevas plataformas brindan, ya sea al ser abordadas desde un ámbito educacional o profesional.

palabras clave_ diseño paramétrico | fabricación digital | manufactura artesanal | arquitectura icónica

summary_ The present article tracks and attempts to portray the current state of the art in relation to the application of knowledge and parametric or algorithmic design tools in architecture and national production design. These technologies have emerged in the last decade and have become increasingly popular in the international arena. Through the presentation of examples made at different scales, the processes of digital and traditional manufacture used in each work of art are revealed. The difficulties, advantages, and virtues of these tools are discussed and addressed from a local educational or professional point of view.

key words_ Parametric Design | Digital Manufacture | Traditional Manufacture | Iconic Architecture

CAROLINA BRIONES LAZO Docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales. Arquitecta de la Universidad de Chile, titulada el 2002, con estudios de pregrado durante el 2000 y 2001 en L'École d'Architecture de Burdeos (Francia) y de postgrado el año 2004 en un Programa de Diplomado de Arquitectura Digital, Diploma en Tecnologías de Representación Digital para la Arquitectura, realizado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha desarrollado desde 2005 a 2007 dos programas de magister en Londres (Reino Unido): MSc Adaptive Architecture and Computation, en The Bartlett School, University College London y MA Computer Imaging in Architecture, en University of Westminster, ambos enfocados al estudio avanzado de las nuevas tecnologías computacionales aplicadas a la arquitectura en base a plataformas de programación y representación. Ha sido beca para realizar sus estudios por la comisión Europea Alban, por la Universidad de Westminster con The President's Scholarship y patrocinada por la Universidad Diego Portales de Chile. Se ha dedicado a la docencia de taller en las escuelas de Arquitectura de la Universidad de Chile (2001 y 2005) y desde el año 2001 hasta el presente en Universidad Diego Portales. Ha sido invitada a dar ponencias y realizar workshops en universidades nacionales e internacionales. Su trabajo ha sido expuesto y publicado en diversos medios, galerías y conferencias a nivel mundial. Ha trabajado profesionalmente en Santiago, Burdeos y Londres. Actualmente se dedica también al desarrollo de proyectos de arquitectura, con un especial énfasis en la introducción de nuevas tecnologías y criterios sustentables.

CAROLINA BRIONES LAZO is a professor at the School of Architecture at Universidad Diego Portales. She has a degree in Architecture from Universidad de Chile (2002) and undergraduate studies at L'École d'Architecture in Bordeaux, France (2000-2001). In 2004, she received a certification in Digital Representation Technologies for Architecture at the Certification Program in Digital Architecture held at Pontifical Catholic University of Chile. Between 2005 and 2007, she obtained two Master's Degrees in England: Adaptive Architecture and Computation, at The Bartlett School, University College London, and Computer Imaging in Architecture, at the University of Westminster. Both degrees focus on the advance study of new computer technologies applied in Architecture based on software platforms and representation. She has received fellowships such as: the Alban European Commission, the President's Scholarship from the University of Westminster, and has also been sponsored by Universidad Diego Portales. She has been professor of workshops at the School of Architecture at Universidad de Chile (2001 and 2005), and since 2001, at Universidad Diego Portales. She has been a guest exhibitor and workshop professor in national and international universities. Her works of art have been shown and published in media, galleries, and conferences worldwide. She has worked in Santiago, Bordeaux, and London. Today, she is dedicated to the development of architectural projects, with an emphasis on the introduction of new technologies and sustainability criteria.

Grandes manifestaciones de arquitectura y tecnología han sido desplegadas a nivel internacional recientemente gracias a dos singulares eventos llevados a cabo en China: las Olimpiadas de Beijing 2008 y la Exposición Internacional de Shanghai 2010. Ambos han dado muestra al mundo de una arquitectura que genera tecnologías de punta y también hace uso de ellas para poder erigirse. Espectaculares edificios de biomorfologías complejas, geometrías algorítmicas y procesos constructivos automatizados y computarizados (CAM: *computer-aided manufacturing*) han caracterizado parte de la arquitectura internacional icónica y representativa de estos eventos. Dichas características las vimos, en sus primeras manifestaciones, al ser utilizadas por Frank Gehry¹, quien fue el precursor en estrechar el vínculo entre lo que éramos capaces de imaginar y dibujar y lo que somos capaces de construir.

Si a mediados de los años 80 pasamos del tablero manual al dibujo en CAD (*computer-aided design*) y luego nos maravillamos con la modelación tridimensional, hoy conceptos como arquitectura paramétrica, generativa, BIM o fabricación digital nos parecen cada vez más familiares. Es evidente que en tan solo un par de décadas nuestras sociedades y disciplinas se han visto rodeadas de cambios que, gracias a la revolución de las comunicaciones, han logrado propagarse rápidamente sobrepasando toda barrera espacial y temporal que antiguamente como país nos aislaban del resto. La investigación y docencia en Chile así también lo reflejan: se han introducido nuevas tecnologías en el ámbito de la enseñanza universitaria tanto a nivel de software como hardware, lo cual ha llevado a las escuelas de diseño y arquitectura a actualizar sus programas de estudio y equipamientos, donde incluso varias de estas escuelas han implementado nuevos laboratorios de manufactura y fabricación digital, equipados con máquinas de última generación de digitalización tridimensional, prototipizado rápido o bien máquinas de corte de control numérico (CNC).

Sin embargo, ¿cuánto de aquello que vemos, leemos, escuchamos y aprendemos somos capaces de asimilar y traspasar desde un ámbito educacional a uno profesional? Es posible argumentar que el flujo y manejo de información y conocimiento se mueve más rápido que la capacidad de renovación que posee actualmente la arquitectura chilena, ya que a pesar de todo lo comunicacionalmente conectados que estamos con el resto del mundo, no son muchos los casos de proyectos construidos que apliquen estas nuevas técnicas o hagan uso de ellas en parte de sus procesos de diseño o constructivos.

DISEÑO PARAMÉTRICO O DE GEOMETRÍA ASOCIATIVA

Una constante en la arquitectura ha sido la dificultad de homologar la fuerza de una idea, la sultura de un croquis o la intención presente en la representación de un proyecto, *versus* la obra construida. Distancia que se ha visto acortada en parte gracias a las nuevas aplicaciones de modelación digital, las cuales han permitido ligar los procesos de representación con los de construcción de un proyecto, por medio de plataformas computacionales de fabricación CAD/CAM.

Dentro de este conjunto de nuevas tecnologías digitales surge la arquitectura paramétrica, la cual se basa en el principio de que uno no comienza proyectando una forma deseada sino que se inicia declarando los parámetros de un problema arquitectónico en particular. Estos parámetros o variables son asociados a los diferentes componentes que conforman un diseño, desplegando

toda una malla de relaciones o asociaciones entre estas entidades. Así como se definen parámetros y asociaciones, también se definen limitantes o restricciones (por ejemplo mínimos y máximos). Al modificar los valores de estos parámetros se puede obtener un sinfín de diferentes posibilidades de configuraciones formales como resultado de un mismo problema.

Algoritmos o ecuaciones son utilizados para describir estas asociaciones o relaciones entre las entidades, las cuales pueden ser modificadas y revisadas durante el proceso de creación, gracias a un historial que va dando cuenta de las decisiones tomadas y permiten al diseñador moverse dentro de la línea de tiempo del proceso desarrollado. Claramente, el hecho de proyectar en base a un software paramétrico exige al diseñador planificar una estrategia o protocolo desde un inicio, donde se deben declarar cuales serán los parámetros y variables esenciales que se requerirán dentro de la operación.

Por otra parte, el paradigma CAD/CAM moderniza el proceso diseño/producción no serializable. Modelos tridimensionales son generados en forma asociativa y gracias al software los componentes de estos modelos son abatidos en un formato bidimensional o plantilla, para ser llevados a corte por impresoras de corte láser o *routers* sobre algún material como acero, madera y acrílico, entre otros. Idealmente el sistema ofrece un alto grado de eficiencia en comparación con una producción con mano de obra tradicional, al producir en corto tiempo diferentes piezas, prácticamente anulando los márgenes de error al ser todo digitalmente controlado.

Lo que a primera vista parece atractivo de este tipo de tecnologías es que permiten obviar la producción de elementos seriados idénticos y estandarizados, ya que estas interfaces propician la fabricación de productos a la medida sin un aumento en los costos, afectando así drásticamente la forma en que podemos enfrentar un diseño. Así, la posibilidad de proyectar edificios personalizados que incorporen componentes únicos e innovadores, parece bastante más cercana que años atrás.

Se observan en el mundo ejemplos interesantes de edificios construidos utilizando diseños paramétricos aplicados, por ejemplo, a proyectos de geometrías o estructuras altamente complejas, proyectos focalizados en un determinado comportamiento acústico, en edificios con enfoques ecológicos en cuanto al comportamiento de sus fachadas y al manejo de la radiación solar sobre ellas (soleamiento, iluminación natural, ventilación), o bien por el uso más eficiente del material, variables todas que pueden ser introducidas desde un inicio en un proyecto por medio de un modelo parametrizado.

CASOS EN CHILE Dentro del panorama actual de la arquitectura y el diseño en Chile, son muy pocos los casos de obras construidas en las cuales podemos ver utilizadas estas tecnologías en parte de sus procesos, ya sea de diseño o constructivo. No parece ser coincidencia que de los pocos casos observados todos corresponden a creadores jóvenes que, de una u otra forma, están ligados al ámbito académico ejerciendo docencia y comparten un cierto optimismo y grado de experimentación en sus prácticas.

A escala de edificio institucional encontramos la bodega y las oficinas comerciales de Huanacu Ltda. (2010), ubicadas en la comuna de Pudahuel. El encargo encomendado por el cliente, fue el de desarrollar un proyecto novedoso (que se distinguiera y

destacara dentro de su entorno industrial) y de bajo costo. En parte gracias a esta dificultad, es que la oficina de arquitectos TFPs² decidió abordar el proyecto desde una perspectiva paramétrica, que les permitiera conjugar y controlar este conjunto de cuantificaciones de costos, normativa, optimización de estructuras y envolvente (la cual no debía superar los m² de envolvente de un galpón convencional) en una misma interfaz computacional³. Formalmente el proyecto encarnó el concepto de piel plegada, el cual por medio de rotarla envolvente de sus fachadas fue generando volúmenes sobresalientes que logran diferenciar los diferentes usos programáticos que alberga el edificio.

En conversación con el arquitecto Diego Pinochet, resulta interesante comprender las dificultades que tuvieron que sortear los arquitectos al momento de construir este edificio, el cual posee una mayor complejidad geométrica al presentar encuentros volumétricos con múltiples planos axiales. Por ello fue crucial durante el proceso de construcción darse cuenta de que requerían información planimétrica no convencional para lograr comunicar acertadamente el proyecto y sus detalles constructivos a los constructores, tomando en cuenta que no se contaba con tecnología de manufactura digital de control numérico para su fabricación ni mano de obra especializada. Esta dificultad, entre otras, influyó directamente en el tiempo estimado para su construcción, que finalmente se duplicó.

Otra obra del mismo arquitecto es *Cielo acústico* (2009) el cual fue construido y montado por alumnos del curso Arte + Ciencia⁴ en la sala Refectorio del campus Lo Contador⁵. En este trabajo Pinochet crea un scripting o guión para el software RHINOCEROS, el cual por medio de generar un cielo falso de paneles de doble curvatura de yeso-cartón de 10mm marca KNAUF, intenta modificar las condiciones acústicas de un recinto. La serie de curvas onduladas fueron evaluadas acústicamente con el programa ECOTEC, para determinar qué geometría lograba acercarse al óptimo los niveles de reverberancia para dicho recinto. Paradójicamente, todo el proceso de fabricación del prototipo fue realizado manualmente, ya que los estudiantes del curso en esos momentos no dominaban el uso de máquinas de control numérico, atribuyendo en parte a este factor la imposibilidad de obtener del prototipo construido, los valores acústicos arrojados por las simulaciones digitales previamente efectuadas.

Otros proyectos interesantes han sido desarrollados por la oficina gt_2P⁶, quienes avocados al diseño paramétrico han sorteado parte de las dificultades del proceso de construcción presentes en los casos anteriores, al dedicarse tanto a diseñar digitalmente como a fabricar sus productos. Clave de esto ha sido introducir dentro del diseño algorítmico las variables relacionadas con costos, fabricación y ensamblaje, como también los parámetros específicos de las propiedades de cada material utilizado.

Una de sus recientes obras construidas es *Vibración Parronal* (2009), la cual fue desarrollada en el marco de un concurso de arte público llamado por el Ministerio de Obras Públicas y la Comisión Nemesio Antúnez. Este caso corresponde a una intervención artística instalada en el acceso del Consultorio Urbano n° 1 de Rancagua, la cual toma como fuente de inspiración el contexto rural circundante y el lenguaje de los viñedos. Los arquitectos querían recrear con esta obra, la experiencia de estar bajo un parrón junto con el movimiento de sus hojas frente al paso del viento.

Para el diseño de las hojas se desarrolló una definición algorítmica que regula la densidad de elementos, su espaciamiento, distancia de colgado y orientación de la grilla de hojas sobre una superficie previamente modelada. Para el diseño de la parra se elaboró un algoritmo que define una trama de vigas que interpretan el crecimiento de la parra y el modo en que sus troncos y ramas se articulan, así como el ajuste posterior a la estructura de cubierta del acceso ya existente en el consultorio. Esta definición regula el punto desde el cual crece una rama a partir de otra, su dirección y largo, pero también incorpora las variables de costos y construcción, lo cual permitió controlar en todo momento que el diseño se ajustara al presupuesto asignado y ubicar los materiales requeridos. Esta obra fue diseñada para ser fabricada con madera laminada y construida con mano de obra convencional.

A otra escala, creados por el mismo grupo, encontramos una gran variedad de muebles como librerías, repisas y mesas, los cuales definen, en su gran mayoría, su morfología al adaptarse a las solicitudes de uso demandadas por los clientes. Como es el caso del conjunto de siete cavas diseñadas para un restaurant⁷, en el cual las restricciones al diseño estaban definidas por el diámetro de las botellas, la cantidad de botellas, y las propiedades del material a utilizar, donde el mismo software genera el despiece para la posterior manufactura y ensamblaje manual.

Todas estas obras han sido proyectadas con el software RHINOCEROS más su plug-in GRASSHOPPER, y dentro del transcurso de la construcción se han utilizado tanto tecnologías de manufactura digital como de fabricación artesanal. *Digital Crafting* ha sido uno de los conceptos que han comenzado a utilizar Guillermo Parada y Sebastián Rozas al referirse a sus obras, innovando en el hecho de superponer la vanguardia del diseño algorítmico junto con las tradicionales y artesanales técnicas de la cerámica, factibles de observar en su florero Heartdays (2009), formalmente inspirado en los nudos donde se encuentran las ramas de un árbol en crecimiento.

En el escenario nacional, aún no es viable encontrar referentes de obras que estén conjugando el diseño paramétrico con la fabricación y manufactura digital a gran escala. A pesar de que en Chile sí se encuentra disponible la tecnología de prototipado rápido, *routers* o máquinas de corte de control numérico a escala industrial, la utilización de éstas aún presentan un altísimo costo *versus* la fabricación por medios tradicionales.

Es el caso experimentado por el arquitecto Arturo Lyon⁸, quien desarrolló un modelo paramétrico para un stand a exponerse en una feria internacional en Bolivia. El pabellón estaba diseñado en base a un sistema constructivo conformado por una serie de módulos tridimensionales hechos a partir de láminas de metal plegado, que van modificando su forma al ir adaptándose iterativamente a una subestructura no homogénea, en la cual cada componente y su plantilla varían mínimamente el uno del otro. Para poder comparar costos, Lyon mandó a fabricar de modo artesanal y digital uno de sus componentes, lo cual evidenció que la manufactura de éste por medios digitales superaba por sobre las diez veces el costo de su manufactura por un artesano boliviano.

Frente a un contexto tal, y donde subentendemos que la tecnología es sólo un medio para llevar a cabo un propósito, cabe preguntarse dónde cede el traspaso de las tecnologías aplicadas desde un

medio virtual a aquellas que se pueden erigir en el mundo físico. La docencia en las universidades así lo refleja también: con avanzados programas de estudios y nuevos laboratorios son capaces de educar a sus alumnos con los últimos contenidos y tecnologías disponibles a nivel internacional. Sin embargo, estos mismos métodos, no se ven desplegados en su total potencial en el ámbito profesional, dejando en parte desplazado lo que el conocimiento es a la práctica.

DE LO DIGITAL A LO ARTESANAL, HACIA UNA REALIDAD LOCAL. No cabe duda de que las nuevas técnicas proyectuales y de representación han ampliado las posibilidades de exploración formal, por medio del soporte de variadas aplicaciones CAD de modelación tridimensional y su posterior producción con tecnologías de manufactura digital, sobre todo en el ámbito educacional, donde hemos visto con éxito implementarse laboratorios de fabricación digital que dan apoyo a toda una línea de cursos que se basan en el uso de estas nuevas metodologías proyectuales.

De las experiencias recogidas por los arquitectos docentes anteriormente consultados, ha sido clave comprender que a pesar de que el traspaso y uso de estas tecnologías desde un ámbito educacional a uno profesional no es homogéneo, sí hay contundentes aportes que el diseño paramétrico puede brindar al modelo educacional, especialmente al volver a entender las clásicas metodologías de diseño lineal, a uno que yuxtapone problemáticas y sus variables (ya sean conceptuales, programáticas, normativas, entorno y medioambientales, de manufactura, materialidad, sistemas constructivos, costos, entre otras) manejadas todas en conjunto y en tiempo real.

Un punto crítico para la masificación de estas tecnologías está aún presente en la falta de transversalidad en el uso de interfaces de modelación y evaluación tridimensional por parte del resto de los especialistas involucrados en un proyecto, ya sea cálculo estructural, especialidades o las mismas constructoras. Todavía se requiere una etapa de traducción en la cual el arquitecto debe pasar su información a un lenguaje CAD bidimensional, para darse a comprender con el resto de las especialidades, entendiendo que el saber ocupar las herramientas digitales no asegura el saber definir cómo se construirán las obras posteriormente.

Sustanciales son los casos en que el desafío ha sido centrado en integrar los procesos de diseño y fabricación dentro de una sola causa, utilizando los algoritmos generativos para ello. En otras palabras, el diseño orientado a la manufactura, donde se definen en la fase inicial de diseño todos los procesos posteriores de fabricación, ya sea utilización de máquinas especiales, pinturas, termoformados, cortes, ensamblajes u otras, todas variables que se incluyen dentro del algoritmo primario.

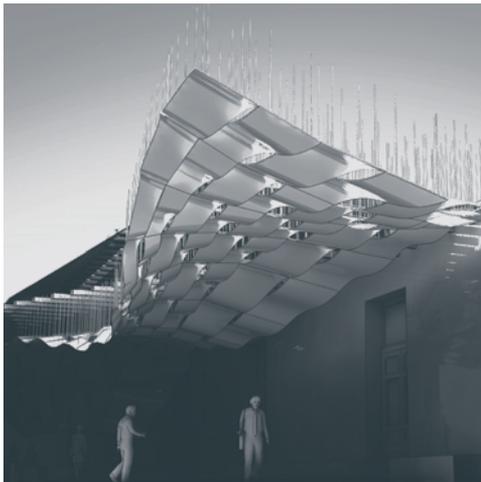
En la medida en que las problemáticas de fabricación se integran, los algoritmos comienzan a ser más inteligentes y los procesos de producción son más sistematizados, manejando los costos y tiempos. Esto permite que se trabaje en paralelo, tanto la etapa de conceptualización de un proyecto como la etapa de documentación de éste, trascendiendo la clásica linealidad secuencial, en que se comienza con un croquis de idea inicial, luego se elabora, se evalúa, se vuelve atrás, hasta producir la planimetría final. Por el contrario, una plataforma paramétrica permite trabajar todas las etapas de modo superpuesto, yendo y volviendo en el modelo y las decisiones tomadas en el proceso.



Obra terminada de las oficinas Huanacu. Fotografía de Nicolás Sahie.



Obra "Vibración Parronal". Fotografía de Nicolás Sahie.



Render de instalación cielo acústico. Fotografía de Diego Pinochet.



Florero "Heartdays". Fotografías de gt_2p

Concluyendo, se puede deducir que la introducción del pensamiento algorítmico al proceso de diseño trasciende la generación de morfologías biométricas, curvilíneas o altamente complejas (actualmente reconocidas a nivel internacional como una arquitectura en boga y de vanguardia) y se aboca más bien a cambiar los métodos convencionales del diseño hacia procesos más vinculadores e integradores, brindando la capacidad de evaluar diferentes alternativas para un mismo encargo o problemática: obtener presupuestos o modificar el diseño para ajustarse a ellos en tiempo real y predecir complejidades en su futura fabricación, entre muchas otras. Es decir, ofrece ventajas al poder dominar las variables cuantitativas de un proyecto, en una misma interfaz.

El paradigma de la arquitectura digital CAD/CAM, incorpora dentro de todas las etapas de diseño y producción la utilización de tecnologías digitales. Sin embargo, recogiendo las experiencias antes expuestas, se deduce que diferentes tecnologías son utilizadas en las distintas etapas de producción, si bien el diseño paramétrico puede estar incluido en parte de estos procesos, también éste se abre al diálogo con otros escenarios donde se puede encontrar tecnología digital junto con producción artesanal y ensamblaje manual, logrando poner en valor técnicas artesanales actuales y milenarias, propias de una realidad regional.

> REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTORA:

1. El primero proyecto del arquitecto Frank Ghery diseñado, fabricado y ensamblado digitalmente fue la "Escultura del Pez" que se encuentra ubicada al inicio del sector de la Villa Olímpica en Barcelona, España 1992.
2. Oficina conformada por Eduardo Fam, Diego Pinochet y Leonardo Suarez, arquitectos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
3. En este caso se utilizó el software 3dmax.
4. Proyecto desarrollado en el curso Arte + Ciencia. Diseño experimental de prototipos, dictado por el profesor Arturo Torres, en el contexto de un convenio de colaboración entre la empresa KNAUF de Chile Ltda. y la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
5. Ubicado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
6. Great things_to People es un estudio conformado por Guillermo Parada, Sebastián Rozas, Tamara Pérez, Alexy Narváez, Diana Duarte y Christopher Carter, dedicados al diseño paramétrico y fabricación digital de muebles y edificios.
7. Restaurant Coco Pacheco, Providencia, Santiago (Chile).
8. Arturo Lyon es arquitecto graduado de la Universidad Católica de Chile (PUC), y tiene un Master en el Design Research Laboratory de la Architectural Association. Ha hecho clases en el Landscape Urbanism Programme de la Architectural Association y ha realizado workshops en diseño paramétrico y el uso de algoritmos generativos tanto en AA como en la Universidad Católica de Chile. Actualmente es profesor en la Universidad Católica y es co-fundador de Lyon Bosch Arquitectos.

INTERIORISMO VIÑA SANTA BERTA VALLE DEL ITATA VIII REGIÓN, CHILE

[INTERIOR DESIGN, SANTA BERTA VINEYARD, ITATA VALLEY, VIII REGION, CHILE]



Proyecto de iluminación desarrollado por TheAndesHouse® que busca rescatar el galpón de bodegaje y crear en él una sala de degustación de los vinos de la Viña Santa Berta.

Se diseñó una zona de almacenaje de barrica con una secuencia de luces que refleja la dimensión del espacio. La zona de degustación se delimita mediante una iluminación en suspensión con lámparas de mimbre dirigidas hacia cinco piedras de granito de 1,10 m x 80 cm de diámetro. La idea es reflejar el trabajo manual de la recolección de la uva buscando el equilibrio entre lo nuevo y lo tradicional de la zona vitícola más antigua de Chile.

ORIGEN Y GESTIÓN DEL PROYECTO El planteamiento original implicaba reutilizar el espacio de la bodega de las barricas como un espacio de degustación y exhibición, manteniendo el carácter tradicional de la bodega y generando al mismo tiempo las condiciones de una galería para la presentación de sus productos.

En la solución se utilizan dos criterios básicos que ya son un sello de la oficina de arquitectura y diseño TheAndesHouse®: la incorporación de materiales nobles y el desarrollo de un proyecto de iluminación que destaque los elementos propios del lugar.

El encargo se enfoca en mostrar la experiencia del trabajo en la viña que se traduce en el vino producido en esta antigua región vinífera que data de la época colonial y conserva cepas traídas por antiguos encomenderos y sacerdotes de la Compañía de Jesús.

Los primeros análisis se enfocaron en reconocer elementos propios de la viña relacionados con el trabajo de la tierra, los tiempos de producción, el cuidado y manutención de las parras y cepas –son grandes productores de Cabernet Sauvignon y Chardonnay–, los procesos de cosecha y almacenaje, hasta llegar al producto final: vinos de alta calidad. También influyó la geografía del lugar, con vides plantadas en lomas, cerros y planicies, y la misma geometría que se utiliza en este tipo de cultivo al disponer la ubicación de las distintas cepas.

Nuestra propuesta parte por reconocer que el lugar a intervenir cuenta con una gran carga de elementos que transmiten lo esencial de la viña. Se cuenta con una bodega que había sido restaurada y con un almacenaje importante de barricas, ambos elementos eran suficientes para estar presentes en el lugar de manera que no era necesario reutilizarlos o incorporarlos en un nuevo uso. Al contrario, se hacía necesaria la incorporación de una iluminación focalizada para destacarlos en su justa medida.

El área de degustación fue desarrollada para generar un estar que permita a los clientes tener una perspectiva que ayude a reconocer el lugar. Este espacio fue conformado por cinco piedras –similares a los antiguos menhires– que forman un punto de encuentro y que son utilizadas como soporte para la exhibición y cata de vino.

Estas piedras son acompañadas por dos tipos de iluminación: uno formado por las lámparas de mimbre, las que flotan sobre ellas y crean una especie de cielo cálido. La segunda línea de iluminación la componen pequeños focos que destacan las botellas y copas de vino que se presentan en este espacio.

Se decidió trabajar con los menhires porque contaban con el fundamento inicial: cumplir los requerimientos con los mínimos elementos, pero al mismo tiempo, con una carga visual y carácter importantes para competir con todos los otros elementos del lugar.

Nuestra propuesta se destaca por entregar un valor importante al material, generar una solución con lo mínimo y desarrollar un buen soporte para que se exprese el carácter de cada material. Para lograr este propósito es fundamental contar con tiempos de diseño adecuados, dado que el análisis de conocimiento y los periodos de reflexión son importantes a la hora de equilibrar la propuesta y darle consistencia.

El interés por trabajar con estos materiales proviene de la carga simbólica que tienen. Son materiales para estudiar y comprender, ya que no se parte trabajando desde cero, tan solo los estamos presentando y utilizando de una manera distinta a lo tradicional.

> FICHA TÉCNICA

NOMBRE: VIÑA SANTA BERTA, PROYECTO DE INTERIORISMO E ILUMINACIÓN.
UBICACIÓN: VALLE DEL ITATA, REGIÓN DEL BIOBÍO.
CLIENTE: VIÑA SANTA BERTA.
AUTOR: CRISTIÁN DOMÍNGUEZ Y EQUIPO DE THEANDESHOUSE®.
COLABORADORES: RAÚL DOMÍNGUEZ F., ESTUDIANTE DE DISEÑO INDUSTRIAL.
ASESORES TÉCNICOS: MARÍA JOSÉ ERRÁZURIZ (ARTEKNIA).
PRODUCTO: ILUMINACIÓN Y DISEÑO INTERIOR. MOBILIARIO EN MIMBRE Y PIEDRA.
MATERIALES PREDOMINANTES: MIMBRÉ NATURAL Y ROCAS DE GRANITO DEL CAJÓN DEL MAIPO.
TÉCNICA: TEJIDO TRADICIONAL 1 X 1, SOBRE ESTRUCTURA DE ACERO.
GRANITO CON CORTE DE HILO DIAMANTADO.
SUPERFICIE: 300 M2.
AÑO DE PROYECTO: 2010.
AÑO DE CONSTRUCCIÓN: 2010.

> TECHNICAL SPECIFICATIONS

NAME: SANTA BERTA VINEYARD, INTERIOR DESIGN AND LIGHTING PROJECT.
LOCATION: ITATA VALLEY, BIOBÍO REGION.
CLIENT: SANTA BERTA VINEYARD.
AUTHOR: CRISTIÁN DOMÍNGUEZ AND THEANDESHOUSE® TEAM.
COLLABORATORS: RAÚL DOMÍNGUEZ F., INDUSTRIAL DESIGN STUDENT.
TECHNICAL ADVISORS: MARÍA JOSÉ ERRÁZURIZ (ARTEKNIA).
PRODUCT: LIGHTING AND INTERIOR DESIGN. WICKER AND STONE FURNITURE.
PREDOMINANT MATERIALS: NATURAL WICKER AND GRANITE FROM CAJÓN DEL MAIPO.
TECHNIQUE: TRADITIONAL 1 X 1 WEAVE OVER STEEL STRUCTURE, GRANITE STONE CUT WITH DIAMOND WIRE SAW.
SURFACE: 300 M2.
YEAR OF PROJECT: 2010.
YEAR OF CONSTRUCTION: 2010.

CRISTIÁN DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, Arquitecto de la Universidad Mayor. Actual socio y director de la oficina de arquitectura y diseño TheAndesHouse®, autor de las lámparas b y c, convertidas en íconos del trabajo artesanal y del diseño en Chile. ¶ Tras haber formado su primera oficina de arquitectura, en 2004 se va a vivir a Nueva Zelanda, donde desarrolló proyectos de vivienda unifamiliares – además de en Australia y Nueva York – como parte del equipo del estudio vanguardista Fearon Hay Architects. ¶ De regreso en Chile crea a fines de 2006 – junto a José Miguel Araus y Arturo Errázuriz – madeinMIMBRÉ®, la primera línea de arquitectura y diseño de TheAndesHouse®, una marca innovadora que ha sabido rescatar lo mejor de la nobleza artesanal chilena y mezclarla con las mejores cualidades del diseño y la arquitectura contemporáneos.

CRISTIÁN DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ is an Architect graduated at Universidad Mayor. He is currently a partner and director at the architectural and Design studio TheAndesHouse®, and the creator of b and c lamps which have become icons of Chilean craftsmanship and design. ¶ After starting his first architectural studio, he moved to New Zealand in 2004 where he worked as part of a pioneering study team at Fearon Hay Architects and developed single-family housing projects – something he also did in Australia and New York. ¶ Back in Chile, at the end of 2006, and along with José Miguel Araus and Arturo Errázuriz – he created madeinMIMBRÉ®, the first line of architectural and design products of TheAndesHouse®, an innovative brand that has taken the most noble aspects of Chilean craftsmanship and mixed them with the highest qualities of contemporary Design and Architecture.



TEXTO Y CONTEXTO DEL PENSAMIENTO DE MARINA WAISMAN

[TEXTO Y CONTEXTO DEL PENSAMIENTO DE MARINA WAISMAN]



resumen_ El siguiente artículo tiene por finalidad, en primer lugar, analizar el origen de los postulados historiográficos de la destacada historiadora de la arquitectura latinoamericana Marina Waisman (1920-1997) como consecuencia de su vinculación con los seminarios (ИДЕНА) realizados por Enrico Tedeschi en Argentina; y en segundo lugar, exponer la vigencia de sus postulados en la arquitectura latinoamericana del siglo XXI.

palabras clave_ Marina Waisman | contexto | arquitectura ambiental | Latinoamérica

El presente artículo se contextualiza en el próximo XIV Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) a celebrarse este año en Brasil, organizado por la Universidad Estadual de Campinas, con el apoyo institucional de la Pontificia Universidad Católica de Campinas, la Universidad Prebiteriana Mackenzie y la Universidad de São Paulo. También se enmarca en la reedición de *El interior de la Historia*, colaboración conjunta de la Editorial Escala, a cargo del arquitecto David Serna y el sello editorial de la Universidad de Concepción (Chile), dirigida por el profesor Mario Rodríguez en el año 2009. Recordemos, respecto al primer punto, que Marina Waisman fue una activa colaboradora de las versiones del Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL), cosa que queda plasmada contemporáneamente en las ediciones de sus libros de 1990 y 1995, con la V versión de SAL realizada en Chile cuando se aborda la temática “Modernidad y postmodernidad en Latinoamérica”¹. Estos hechos los expone en la edición de 1995, *La arquitectura descentrada*, Silvia Arango en su presentación:

“Iniciamos orgullosamente esta colección con *El interior de la Historia*, de Marina Waisman. Hoy nos place poder presentar otro libro de la misma autora, en donde, en un amplio movimiento que recoge las reflexiones de conferencias, ponencias y artículos desde 1990, nos presenta un diagnóstico de la situación actual y, gentilmente, unas luces hacia delante. Escrito en las postrimerías confusas de este milenio, *La arquitectura descentrada* hace un recuento de todo el siglo XX y del fenómeno arquitectónico que lo acompaña: el ciclo vital del movimiento moderno.”

En relación al segundo punto señalado en la contextualización de la reedición de su libro de 1990, hay que comentar que este suceso ocurre en un momento histórico cargado de significaciones simbólicas, cuando varios países latinoamericanos, incluyendo el nuestro, celebraron el bicentenario de sus independencias. Por consiguiente, la vocación de Marina Waisman aparece con mucha mayor resonancia, expresada en hablar y hacer hablar esas dimensiones históricas de la arquitectura latinoamericana que aparentemente quedaban en silencio. En este mismo sentido, en lo que se puede leer en una cita anterior de Silvia Arango, Marina Waisman habló y sigue hablando de temas actuales. Estos temas actuales los podemos entroncar con otro Seminario de Arquitectura Latinoamericana, en su versión XII, cuando se celebraron los 20 años de este, donde abordaron tópicos como *territorio y ciudad, gestión ambiental y ecología del paisaje, intervenciones urbanas en ciudades latinoamericanas, nuevos alcances del patrimonio cultural y natural, el patrimonio ambiental de América Latina*, etc.

Específicamente, sobre lo que se denomina *arquitectura ambiental*, en el pensamiento de Marina Waisman, lo podemos referenciar a su contexto intelectual vinculado al trabajo que realizó con Enrico Tedeschi y los seminarios que éste inauguró en la década de 1950 en Argentina.

Su primer libro, *La estructura histórica del entorno*² plantea tópicos que serán una constante en su pensamiento: el valor del entorno y el lugar. Para algunos esto no sería nada nuevo, ya que ella toma los problemas planteados por Reynar Banham³ en la década de 1960, pero la particularidad de Marina Waisman es su constante afán de hacer valer las condiciones específicas de lo latinoamericano, cosa que sigue en análisis. Ejemplo de esto es su lugar en el libro de Kenneth Frampton y Malcolm Quantrill: *Latin American Architecture: Six Voices*, del año 2000. Si quisiéramos comparar el libro, en su primera edición de 1972, lo tendríamos que hacer con un ya un clásico, el del profesor Josep Muntañola: *La arquitectura como lugar*, de 1973. Ahora bien, recordemos lo que Roberto Segre⁴ escribe en 1975 en *América Latina en su arquitectura*, específicamente en el capítulo IV, denominado “Comunicación y participación social”, donde señala, al referirse a la historiografía de la arquitectura de Latinoamérica, que ésta “no ha logrado superar ciertos esquemas tradicionales coincidentes con una valoración crítica, esencialmente estética, de las obras significativas en términos formales”⁵. Agrega, en una nota a pie de página, el siguiente reconocimiento contemporáneo al pensamiento de Marina Waisman:

Aunque no se refiere con particular énfasis a los problemas de América Latina, un reciente libro de teoría de la arquitectura publicado en la Argentina demuestra preocupación por aspectos más cercanos a la realidad cotidiana: importancia del proceso de producción, la actividad comercial o las formas arquitectónicas de la cultura popular: Marina Waisman: *La estructura histórica del entorno, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972*.⁶

La contemporaneidad de Marina Waisman la podemos corroborar mediante los ejemplos comparados con las ediciones descritas de comienzos de la década del 70, pero también con la vigencia de los problemas actuales, si establecemos una relación de éstos con el patrimonio cultural, desde mitad de la década, de la incorporación del criterio de paisaje cultural. Es decir, lo que Marina Waisman presentó en un primer momento en 1972 mantiene contacto con nosotros demostrando que la valoración de los contextos arquitectónicos no se puede analizar desintegradamente. Menos aún en momentos donde el medio ambiente y la economía global hacen dudar de la permanencia de los valores intrínsecos a cada lugar.

abstract_ The following article aims to, first; analyze the origin of the historiographic postulates of the renowned Latin American Architectural Historian Marina Waisman (1920-1997), as a result of their association to the seminars at IDEHA, conducted by Enrico Tedeschi in Argentina; and second, to show the relevance of such postulates in 21st Century Latin American Architecture.

keywords_ Marina Waisman | context | sustainable Architecture | Latin America



Década del 1950 en los seminarios del IDEHA, Argentina. Agradecimientos CEDODAL Argentina, Ramón Gutiérrez y Patricia Méndez.

La visión de Marina Waisman se funda con elementos comunes que también se produjeron en los años 50 en toda Latinoamérica. Como ejercicio comparado, nombraremos algunos casos. Estos se pueden leer en dos libros contemporáneos al de *La estructura histórica del entorno*, como son los de los dos autores argentinos Marta Traba y Damián Carlos Bayón. Tanto en el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* de Marta Traba (publicado en 1973 por Siglo XXI en México D.F., Madrid y Buenos Aires) como en *Aventura Plástica de Hispanoamérica* de Damián Carlos Bayón (publicado en 1974), se insiste en que no se puede pensar sin lugar. En el caso de la arquitectura latinoamericana lo vemos reflejado en el regionalismo. Problemas no tan nuevos, si pensamos en las visiones de los movimientos de la arquitectura neocolonial.

Los postulados de Marina Waisman, como lo dijimos en un comienzo, no podemos leerlos sin tomar su contexto. Para esto reseñaremos las implicancias de las visiones de Sir Nikolaus Pevsner, Giulio Carlo Argan, Vincent Scully, Fernando Chueca Goitia, Joshua Taylor, Reynar Banham y Umberto Eco, en los tres principales libros ya mencionados. Sobre este punto, aclaremos que ya existe un valiosísimo trabajo del arquitecto y profesor argentino Jorge Francisco Liernur, en su libro publicado el año 2001: *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, donde profundiza las influencias del estructuralismo (Umberto Eco), específicamente, en la arquitectura trasandina. También el arquitecto, historiador y profesor argentino Ramón Gutiérrez, que trabajó con Marina Waisman, señaló en el año 1998, junto a otros, los aportes de ella a la arquitectura argentina y

latinoamericana mediante el artículo “Homenaje a Marina Waisman” en la revista *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. Un perfil reconocido por todos los que trabajaron junto a esta destacada teórica y profesora argentina⁷.

En el caso de Liernur, volviendo a señalarlo, menciona las implicancias de los seminarios realizados en el Instituto Interuniversitario de la Historia de la Arquitectura (IIDEHA) los planteamientos de la arquitectura y el entorno, esto reflejado en el trabajo de Marina Waisman de *La estructura histórica del entorno*. Para profundizar la mirada de Waisman sobre el problema del entorno y el lugar, debemos señalar que ella perteneció a una generación de arquitectos argentinos que se formaron en la Universidad Nacional de Córdoba, vinculados a los seminarios del arquitecto Enrico Tedeschi⁸ (1910-1978). La denominada tradición italiana, que señala en un trabajo Josep María Montaner, no respondió a una búsqueda de una respuesta exógena a fenómenos endógenos, sino a la situación que se dio en Argentina para la venida dichos seminarios, producto de la fundación del Instituto Interuniversitario de la Historia de la Arquitectura (IIDEHA)⁹ en 1957 por parte de Enrico Tedeschi, en la Universidad de Tucumán (Argentina). Este instituto se trasladaría después con él a la Universidad Nacional de Córdoba en 1959 y que allí seguiría hasta 1971.

Muchos ya han analizado los problemas del entorno en las tipologías arquitectónicas que fueron propuestas en su libro de 1972 y vueltas a tomar en sus planteamientos de *El interior de la Historia*, de 1990. Pero esto no significa que

la lectura contemporánea se agote en dichas investigaciones. Por tales motivos debemos recalcar que los asuntos de las tipologías se deben a Enrico Tedeschi con Bruno Zevi, con quien colaboró en la revista *Metron*. En dicha revista existió el espíritu de difundir el movimiento organicista, movimiento arquitectónico que también habla de los problemas del entorno y el lugar. La década de 1950 coincide con dos importantísimos autores que va a manejar Marina Waisman constantemente, Claude Lévi-Strauss y Fernand Braudel, con las ediciones de *Anthropologie structurale* y *Histoire et Science Sociale: la longue durée*, respectivamente. ¿Coincidencias?, no, tan sólo un contexto histórico en el pensamiento universal. Claro que estos serán utilizados por ella casi dos décadas más tarde. Ahora, con ciertos antecedentes expuestos, podemos comenzar a detenernos en la incidencia del valor del entorno y el lugar por parte de los autores participantes de los seminarios del IIDEHA, en sus tres libros fundamentales.

Giulio Carlo Argan (1909-1992) es citado con sus libros *Progetto e Destino, voz Tipologia; El concepto del espacio arquitectónico, del barroco a nuestros días* (curso dictado en el IIDEHA de Tucumán en 1961). Argan aparece también vinculado a los problemas de *La estructura histórica del entorno*. Pero uno de los más utilizados en este trabajo va a ser Reynar Banham, quien desarrolla en varios trabajos el problema de la situación ambiental en la arquitectura. El trabajo de Banham en su libro de 1972 queda expresado en la citación del crítico, como fueron *Problemas de historia ambiental*, producto del Seminario de Aspectos Ambientales de la Arquitectura Moderna del IIDEHA, en el año



Agradecimientos CEDODAL Argentina, Ramón Gutiérrez y Patricia Méndez.

1969. O también de su libro *Los Angeles. The Architecture Of Four Ecologies*, de 1971. Su visión estructuralista del lugar y el entorno, como señala el profesor y arquitecto argentino Jorge Francisco Liernur, se debe a la relación de su pensamiento con el trabajo de Umberto Eco, por ejemplo: *Apo-calittici e integrati* y *La struttura ausente*.

En el caso de *El interior de la Historia*, sus planteamientos estructuralistas del entorno los podríamos ejemplificar con la siguiente cita: “los esquemas conceptuales son forzados constantemente para introducir elementos tomados de otras partes; y (...) estas añadiduras acarrear a menudo la modificación del sistema”¹⁰. El uso del pensamiento de Claude Lévi-Strauss se debe a vincular la idea de modificación del entorno y el lugar a partir de nuevas relaciones espaciales. Es decir, la vida histórica del lugar transforma constantemente los valores arquitectónicos sin perder las esencias. Aparece también la utilización referencial del crítico Reyner Banham en una edición inglesa de 1960. Se demuestra nuevamente la permanencia de los seminarios IIDEHA.

En *La arquitectura descentrada* de 1995 (mismo año de la celebración del VII Seminario de Arquitectura Latinoamericana, donde también participó Marina Waisman) se inscribe en la mitad de la década de 1990 del nuevo contexto cultural y arquitectónico latinoamericano¹¹, para lo cual hace nuevamente alusión al Regionalismo¹², argumentando que:

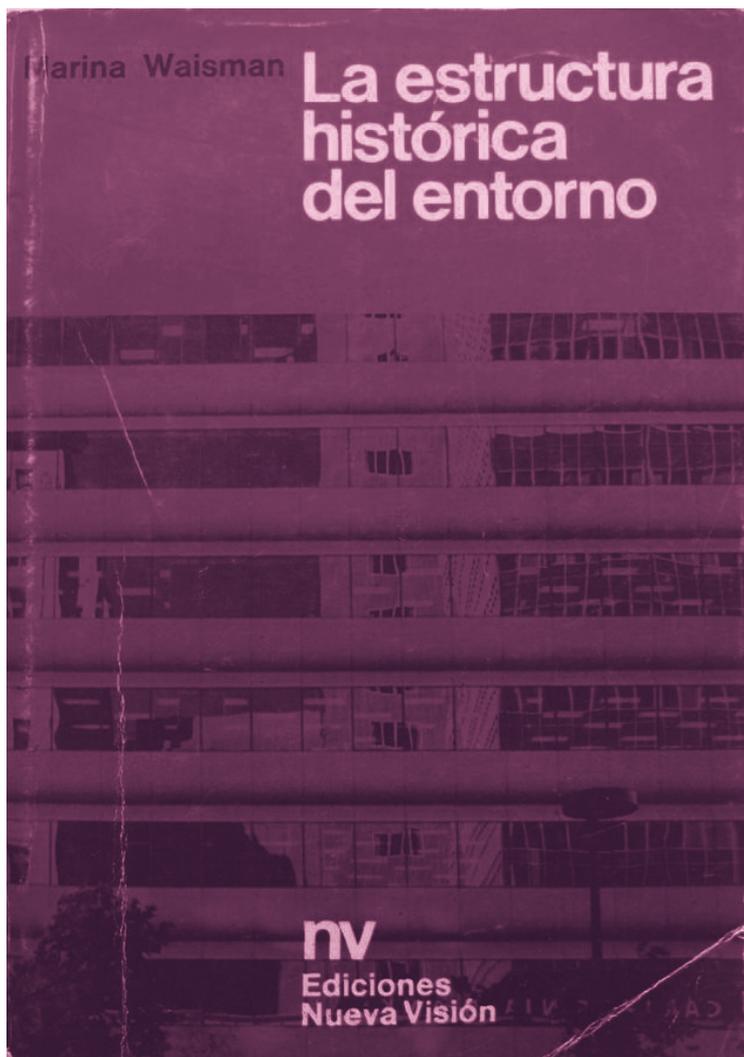
“Proclamado tanto desde el mundo desarrollado como desde el nuestro como una alternativa válida para desprenderse de las corrientes internacionales que presentan la sociedad de consumo, no ha debido

transcurrir mucho tiempo para que la idea primitiva se convierta en fórmula apta para ser comercializada y manipulada por las grandes, como señaló recientemente Silvia Arango. Así, el debate teórico entre defensores de la idea y quienes la atacaban acusándola de reaccionarismo, de negación de la modernidad, ha perdido actualidad. Convertido en mercancía, el Regionalismo puede ser simplemente uno de tantos modos de comercializar la arquitectura.”¹³

En este trabajo vuelve a aparecer la figura de Reynar Banham. Lo cita nuevamente con la edición en español de *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Nueva Visión, Buenos Aires, 1965). En lo particular es de interés exponer cómo vincula al autor en el capítulo VII, “El edificio y su entorno”. Sostiene que no se puede olvidar la boutade¹⁴ el autor, citando directamente la idea de que “un hogar no es una casa” y explicando que esto se debía a que “afirmaba que la decisión de crear un refugio para la vida mediante cerramientos sólidos no era la única opción sino solamente una de las posibilidades que se habían presentado al hombre primitivo. Aquella opción, según Banham, había decidido el futuro de la arquitectura”¹⁵. Esta frase, que puede sorprender, es traída a escena para volver a pensar el problema del entorno. El problema casi ontológico de un lugar. Más aun cuando en un nuevo escenario, posmoderno, los sistemas se van reconfigurando. Dice al respecto: “La constatación de la destrucción de un orden que nos ha sostenido durante largo tiempo puede conducir a la desesperanza, o bien puede despertar la urgencia por crear un orden diferente que nos permita orientar nuestro camino (...) En un continente en parte deconstruido y en parte no construido,

¿puede concebirse otra opción que la de intentar construir?”¹⁶, termina. Marina Waisman recontextualiza a Banham después de 40 años, de forma que si sumamos los trascurridos desde ese momento hasta hoy cobra plena vigencia. Por tales motivos, el valor de una latinoamericana como Marina Waisman es transformarse en un clásico. La arquitectura, y la historia de ésta, se están escribiendo con la complejidad de nuestro tiempo. Aquí es donde aparece el valor del entorno y el lugar por los problemas climáticos, económicos, sociales y energéticos. La vinculación de estos tópicos contemporáneos del siglo XXI, a nivel mundial es la revisión de lo vernáculo, a propósito de los elementos propios del entorno y el lugar en el desarrollo sostenible de la habitabilidad del edificio, de la casa o de otros lugares, respecto al clima y la tecnología energética. Tópico que se abordará en el próximo XIV SAL 2011.

Recapitulando, la presencia del entorno y el lugar en la arquitectura desde el pensamiento de Marina Waisman se clarifica desde sus primeras vinculaciones con Enrico Tedeschi y los seminarios de IIDEHA. Fundamentalmente, los problemas que se expusieron allí durante la década de 1960 se reflejaron en sus tres libros más importantes: *La estructura histórica del entorno*, *El interior de la Historia* y *La arquitectura descentrada*. En este caso, los participantes de dichos seminarios (no siendo latinoamericanos) abrieron la mirada al valor de nuestra arquitectura en su contexto. Es indiscutible la posición de Marina Waisman en estos aspectos. Sí es discutible el plantear, para revalorizar la contemporaneidad de su pensamiento, como señalábamos en una última cita de ella. La figura de Reyner Banham, en este caso deberá ser analizada en profundidad en otra ocasión.



JAVIER RAMÍREZ HINRICHSEN, Historiador del Arte, licenciado en Historia (mención en ciencias políticas), Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Magíster en Arte (mención en patrimonio), Universidad de Playa Ancha. Es investigador y docente del Departamento de Artes Plásticas y del programa de Magister en Historia de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción. ¶ Es miembro del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y de la Red Forum UNESCO-Universidad y Patrimonio (WHC-UPV/España). También forma parte del Comité Editorial de la revista *Alzaprima* (Universidad de Concepción) y de *Artextos éditions*, París (Francia). En el año 2009 participó en la reedición del libro de la arquitecta argentina Marina Waisman, *El interior de la Historia*, entre Editorial Escala y el Sello Editorial de la Universidad de Concepción. Desde mayo de 2011 es miembro de la Mesa Regional de Turismo Cultural Sostenible (CNCA/SERNATUR). Becario Fondart para la investigación de sus tesis de grado de magister (2005). Su formación en Historia del Arte y de la Arquitectura se debe a su trabajo como ayudante en sus estudios de pregrado en el Instituto de Arte (PUCV) junto a los arquitectos Juan Mastrantonio y María Pedrina, como al historiador del arte José de Nordenflycht. Ha participado en varios congresos de la especialidad tanto en Chile como Argentina. Entre enero y febrero de 2010, con el apoyo del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en Chile y la Universidad de Concepción, realizó una pasantía académica en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París, en el seminario del profesor Jacques Leenhardt. ¶ Su línea de investigación se ha centrado en la relación entre la imagen y la representación del espacio urbano. En mayo de 2011 participa en el catálogo de la exposición: "Matta 11 del 11 del 2011: yo Américo, tu Américas", homenaje al centenario del nacimiento de Roberto Matta en conjunto con el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

JAVIER RAMÍREZ HINRICHSEN is an Art Historian and has a Bachelor's Degree in History with a minor in Political Science from Pontifical Catholic University of Valparaíso (PUCV). He has a Master's Degree in Art with a minor in Heritage from Universidad de Playa Ancha. He is a researcher and professor at the Department of Arts and the Master's Program in History at the Faculty of Humanities and Art at Universidad de Concepción. ¶ Ramírez is a member of the Chilean Committee at the International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) and UNESCO's Forum Network -University and Heritage (World Heritage Center- Universidad Politécnica de Valencia, in Spain). He is also part of the editorial committee at *Alzaprima magazine* (Universidad de Concepción) and *Artextos éditions*, in Paris, France. In 2009, he participated in the reissue of *El interior de la Historia*, by the Argentinean Architect Marina Waisman, in a joint collaboration between Editorial Escala and Sello Editorial Universidad de Concepción. He has been a member of the Regional Bureau of Sustainable Cultural Tourism (National Council of Culture and Arts/SERNATUR) since 2011. He received the Fondart award for his Master's Thesis in 2005. In addition to his studies at PUCV and Universidad de Playa Ancha, he worked as an assistant professor at the Art Institute at PUCV alongside the Architects Juan Mastrantonio and María Pedrina, and the Art Historian José de Nordenflycht. He has participated in several conferences within his specialty in Chile and Argentina. In January and February of 2010, and with the support of the Cooperation and Cultural Action Service at the French Embassy in Chile and Universidad de Concepción, he worked as an intern in the seminar of Professor Jacques Leenhardt at the *École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)* in Paris. ¶ Ramírez's work has focused on the relation between image and the representation of urban space. In May of 2011 he participated in the making of the catalogue of the exhibition *Matta 11 del 11 del 2011: yo Américo, tu Américas*, honoring the centennial of Roberto Matta's birth in collaboration with Museo de la Solidaridad Salvador Allende and the Universidad de Concepción Art Gallery.

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. VV. AA.: *Modernidad y Postmodernidad en Latinoamérica*, Escala, Bogotá, 1991. También ver: Herrle, Peter y Stephanus Schmitz (eds.): *Constructing Identity in Contemporary Architecture Case Studies from the South*. Lit Verlag, Münster, 2010. p. 58.
2. Waisman, Marina: *La estructura histórica del entorno*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972. En este artículo ocuparemos la 3ª edición (1985).
3. Quien estudió en el Courtauld Institute of Art junto a los historiadores del arte Anthony Blunt, Siegfried Giedion y Sir Nikolaus Pevsner. Otros títulos del mismo autor: *Guide to Modern Architecture*, Architectural Press, London, 1962 y *Architecture of the Well-tempered Environment*, Architectural Press, London, 1969.
4. Marina Waisman lo cita en *La estructura histórica del entorno* (op. cit., p. 78.), *Arquitectura Cubana*, Cuaderno Summa-Nueva Visión n° 46-47, 1970.
5. Segre, Roberto (relator): *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI-UNESCO, México D.F., 1985, p. 269. En otro artículo escrito por él, en el n° 150 de la revista brasileña *Arquitectura y Urbanismo*, de septiembre de 2006, dedicado al arquitecto argentino Mario Roberto Álvarez, manifiesta que: "Deus está nos detalhes: à procura da perfeição" ("Dios está en los detalles: en busca de la perfección"), afirmando además: "A austeridade da arquitetura argentina. A arquitetura argentina teve escassa relevância nas revistas especializadas brasileiras. Algumas poucas edificações de arquitetos de renome, como Clorindo Testa e Miguel Ángel Roca, apareceram em AU, ou o jovem Cláudio Vekstein, publicado em *Projeto/Design*, não evidenciaram a multiplicidade de obras e arquitetos existentes no país vizinho. A difusão da produção teórica, sintetizada nos ensaios dos conhecidos críticos e historiadores Marina Waisman (1920-1997) e Ramón Gutiérrez, também foi limitada". ("La austeridad de la arquitectura argentina. La arquitectura argentina tuvo escasa relevancia en las revistas brasileñas especializadas. Muy pocas edificaciones de arquitectos de renombre aparecieron en AU –como Clorindo Testa y Miguel Ángel Roca, o el joven Claudio Vekstein, publicado en *Projeto/Design*–, las revistas no evidenciaron la multiplicidad de obras y arquitectos existentes en el país vecino. También fue limitada la difusión de la producción teórica sintetizada en los ensayos de los conocidos críticos e historiadores Mariana Waisman (1920-1997) y Ramón Gutiérrez.") Demostrando que todavía se está ante la poca revisión, no tan sólo en Brasil, del trabajo de Marina Waisman.
6. Segre, Roberto: op. cit., 1985, p. 271.
7. Ver: "Homenaje a Marina Waisman", con notas de Silvia Arango, César Naselli, Ruth Verde Zein, Julio Cacciatore, Enrique Browne y Cristian Fernández, Josep Maria Montaner y Lala Méndez Mosquera, en *Revista Summa+*, n° 24, 1997. Ver también: Lolic, Liliana: "Las miradas de Marina Waisman", en revista *Política y Cultura*, Universidad Metropolitana – Xochimilco, n° 28, 2007. Obtenido el 05 de diciembre de 2010 desde www.scielo.org.mx. Ver también: Naselli, César, Silvia Arango, Ramón Gutiérrez et al.: "Marina Waisman 1920-1997. Homenaje", en *sca, Revista de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos*, n° 185, marzo-abril, 1997, pp. 76-82. Ver también: Montaner, Josep María: "Marina Waisman, crítica de arquitectura", en diario *El País*, 04 de febrero de 1997.
8. Colabora en la edición de Roberto Segre ya citada. Revisar la reseña que se le hace al principio del libro.
9. Ver: Gutiérrez, Ramón et al.: *Architettura e società: l'America Latina nel XX secolo*, Jaca Book, Milano, 1996. También disponible en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (www.cedodal.com.ar)
10. Waisman, Marina: op.cit., 2009.
11. El descentramiento y la posmodernidad lo relaciona citando a Robert Venturi, como lo hizo en 1972, pero ahora con su libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA Press, Nueva York, 1966.
12. Ver: *Regionalismo ayer y hoy* de Louise Noelle. Obtenido el 04 de enero de 2011 en el sitio web del International Committee of Architectural Critics (http://cicarchitecture.org/selected_writings/ln_reg.htm). Ver también: García Moreno, Beatriz: *Región y lugar. Arquitectura latinoamericana contemporánea*, Universidad Javeriana, Bogotá, 2000.
13. Waisman, Marina: op. cit., 1995 p. 94. En una nota señala el contexto de los postulados de Silvia Arango: "En el seminario del curso de postgrado de Teoría e Historia de la Universidad Nacional de Colombia, 1992", p. 96.
14. Broma, en francés. (n. del E.)
15. Marina Waisman, cita en 1995, p. 108, que la frase "un hogar no es una casa" se encuentra en Jencks, Charles y George Baird: *Meaning in Architecture*, Barrie & Jenkins, Londres, 1969, p. 19. Hay una traducción en *summa* n°18".
16. Ídem., p. 119.

| Emiliano Godoy

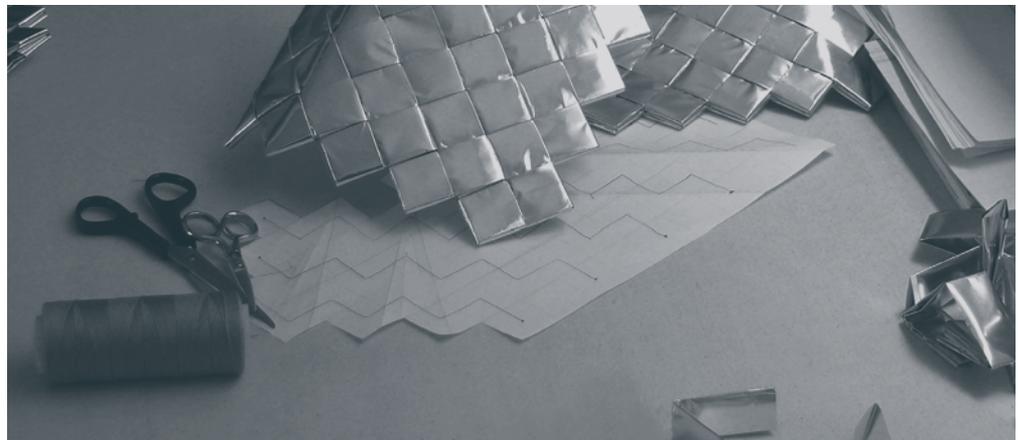
Diseñador | Director GodoyLab
Ciudad de México (D.F.) | México

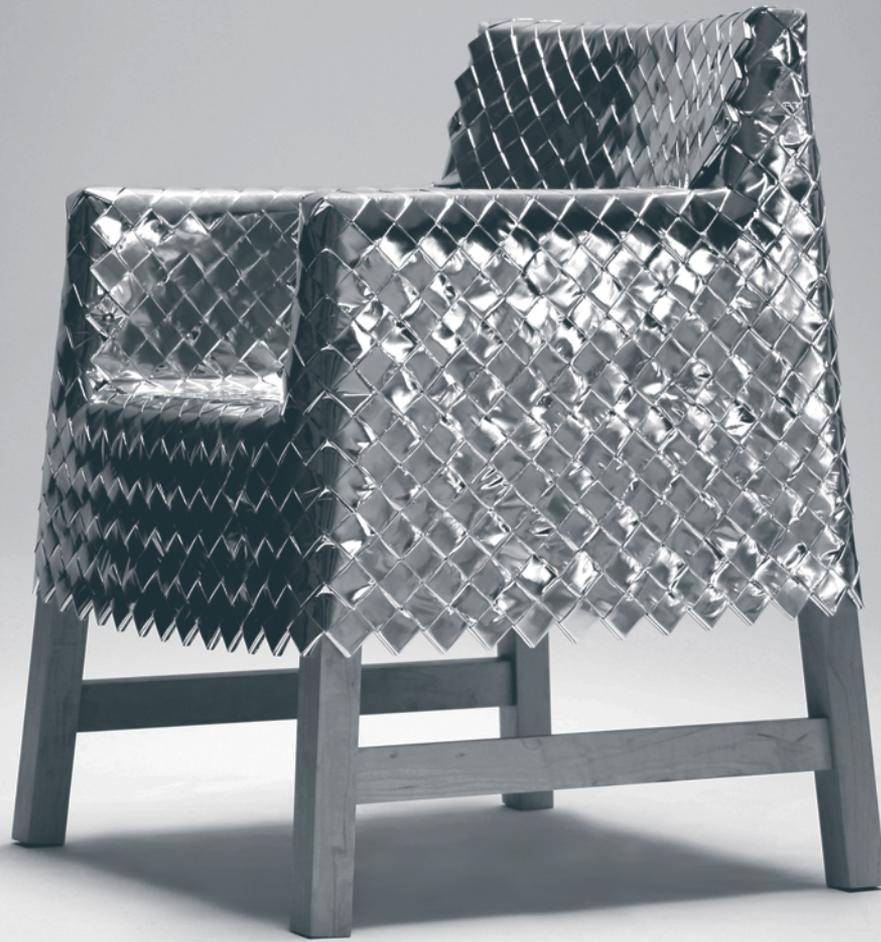
SNOWJOB

[SNOWJOB]

EMILIANO GODOY Maestro en Diseño Industrial del Pratt Institute (Nueva York, 2004). Licenciado en Diseño Industrial de la Universidad Iberoamericana (México, 1997), con estudios en Mobiliario en la Danish Design School (Copenhague, 2003). Dirige el despacho de diseño Godoylab y es director de Desarrollo de Nuevos Productos de la empresa de mobiliario Pirwi. Es profesor de la Licenciatura de Diseño Industrial en el Centro de Diseño, Cine y Televisión (México) y ha dado clases en la Universidad Iberoamericana (México), el ITESM (México), el Centro de Investigaciones en Diseño Industrial de la UNAM (México) y en el Pratt Institute (Nueva York). Es parte del Consejo Editorial de la revista de arquitectura y diseño Arquine, además de formar parte del colectivo de diseño NEL y ser miembro del Advisory Board de Design 21 UNESCO/Felissimo Social Design Network. **¶** Nominado una de las "50 personalidades más importantes del mundo en la ecología" por la revista O2, Emiliano Godoy ha trabajado para empresas como Pirwi, Nouvel studio, 3-form/Hunter Douglas, Proteak, Weidmann, MOOA, Lacoste, The Body Shop y el Museo de la Ciudad de México, entre otras. Asimismo, ha curado exposiciones de diseño y sustentabilidad para instituciones como la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Centro Cultural Universitario en Tlatelolco, la galería A+D del Columbia College en Chicago y la Casa de México en Madrid. Emiliano Godoy escribe sobre diseño y sustentabilidad, en revistas como Arquine, Ambientes, Tomo y Spot, además de haber participado en libros como 300% Spanish Design (Seasex, Madrid, 2009) y Ezequiel Farca (Arquine+RM, México, 2007). Su trabajo ha sido expuesto en varias ferias y exposiciones internacionales.

EMILIANO GODOY has a Master's Degree in Industrial Design from Pratt Institute in New York (2004). He received a Bachelor's Degree in Industrial Design at Universidad Iberoamericana in Mexico (1997) and studied furniture design at Danish Design School in Copenhagen (2003). He is currently the director of both Godoylab and the department of New Product Development at Pirwi. He is a professor of Industrial Design at the Center of Design, Cinema, and Television and has taught at Universidad Iberoamericana, ITESM, the Research Center of Industrial Design at UNAM in Mexico, and at the Pratt Institute in New York. He sits on the Editorial Board of the Art and Design magazine Arquine and the Advisory Board of Design 21 UNESCO/Felissimo Social Design Network, and is a member of the design collective NEL. **¶** Godoy was named one of the 50 most important people in the field of Ecology by O2 Magazine. He has worked for Pirwi, Nouvel studio, 3-form/Hunter Douglas, Proteak, Weidmann, MOOA, Lacoste, The Body Shop, and the Museum of Mexico City, among others. He has also been a curator at design and sustainability exhibitions for the Department of External Affairs, the University Culture Center in Tlatelolco, A+D Gallery at Columbia College in Chicago, and Casa de Mexico in Madrid. Godoy writes about Design and Sustainability in Arquine, Ambientes, Tomo y Spot, and publications such as 300% Spanish Design (Seasex, Madrid, 2009) and Ezequiel Farca (Arquine+RM, Mexico, 2007). His work has been shown in several international fairs and exhibitions.





El diseño es una herramienta para replantear nuestras estructuras de producción y consumo, una forma de cambiar patrones insostenibles de desarrollo de producto a procesos sustentables y de innovación. El siguiente proyecto es ejemplo de un proceso de diseño en donde factores económicos, sociales y ambientales son tomados en cuenta para generar productos tecnológicamente apropiados, socialmente equitativos, económicamente distributivos y ambientalmente responsables.

Esta silla implementa técnicas de tejido a mano usando material de desecho pre-consumo. Se utilizan empaques nuevos de galletas, golosinas o gaseosas que tienen errores de impresión o información obsoleta. El tejido fue realizado por la empresa Ecoist, la cual trabaja en México por medio de una asociación civil llamada Grupedsac, así como con asociaciones de mujeres artesanas en Perú, siempre respetando los principios de salario justo y capacitación artesanal.

El nombre alude al término usado cuando se intenta tapar o esconder información al respecto de un escándalo mediático, por medio de sobornos, desinformación, desaparición de evidencias o corrupción de autoridades. En muchos casos estos intentos son en sí mismos crímenes mayores que el escándalo original. En el caso de esta pieza, se alude al hecho de que todas las etiquetas utilizadas tienen impreso el logotipo de Reciclable, aún cuando esto es técnicamente impráctico y económicamente prohibitivo, lo que se demuestra en que las etiquetas, de hecho, nunca se reciclan.

> FICHA TÉCNICA

MATERIALES: ETIQUETAS PRE-CONSUMO PARA EMPAQUE, PAPEL POST-CONSUMO Y MADERA CON CERTIFICACIÓN FSC.
DIMENSIONES: 62 MM X 78 MM X 57 CM.
DISEÑO: EMILIANO GODOY.
AÑO: 2009.
PROTOTIPO FABRICADO POR ECOIST.

> TECHNICAL SPECIFICATIONS

MATERIALS: PRE-CONSUMPTION PACKAGING LABELS, POST-CONSUMER PAPER, FSC CERTIFIED WOOD.
DIMENSIONS: 62 MM X 78 MM X 57 CM.
DESIGN: EMILIANO GODOY.
YEAR: 2009.
PROTOTYPE MANUFACTURED BY ECOIST.

| Claudio Molina

Profesor e investigador | Universidad Mayor
Facultad de Arquitectura, Diseño y Construcción
Santiago | Chile

| Daniel De La Vega

| Eduardo Villalobos

ESPACIO SCOUT COLEGIO SAINT GEORGE SANTIAGO, CHILE

[SCOUT HUTS, SAINT GEORGE'S COLLEGE, SANTIAGO, CHILE]

El proyecto se presenta –junto a otras 14 propuestas– al concurso de ideas para el nuevo Espacio Scout del Colegio Saint George de Santiago, cuyo programa a cumplir consideraba: (2) salas multiuso, (5) bodegas para los distintos grupos scout, quincho para asados, plaza exterior (300 personas), plaza cubierta (150 personas).

El terreno de emplazamiento es definido por el colegio en las faldas del cerro Manquehue, rodeado por un bosque de olmos, un estanque de agua en desuso y el canal de regadío que recorre el colegio y los terrenos aledaños.

Buscando la incorporación de los principales elementos del lugar, se fragmenta el programa evitando la concentración de éste al situarlo sobre el estanque, la pendiente, el bosque y a lo largo del recorrido del canal, dominando así las vistas e incorporando el paisaje, apoderándose de este modo del espacio en su extensión.

Para evitar la innecesaria transformación del contexto natural, se plantea como intervenciones en el terreno solo una rala general de arbustos y zarzadoras, el corte de árboles con peligro de caída y el retiro del borde oriente del estanque, retomando la continuidad del cerro y las vistas hacia el colegio, sus canchas y la ciudad.

El proyecto responde al programa con 2 volúmenes principales que en su corte longitudinal habitan las 3 instancias del lugar: estanque / pendiente / canal. De esta forma, cada cuerpo tiene vistas en doble altura hacia el colegio y acceso desde la plaza situada en la cota del estanque.

Es en el espacio intermedio entre volúmenes y plaza donde se genera la plaza techada, incorporando las salas multiuso, exteriorizándolas, dándole mayor versatilidad y superficie al programa. Ambos volúmenes se unifican en su nivel más bajo para conectar los programas a través de un corredor exterior cubierto que define el acceso de servicio a las bodegas, teniendo a su vez conexión hacia el nivel superior a través de una escalera de gradas amplias hechas con durmientes de ferrocarril en desuso.

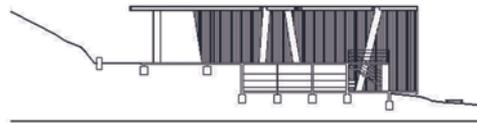
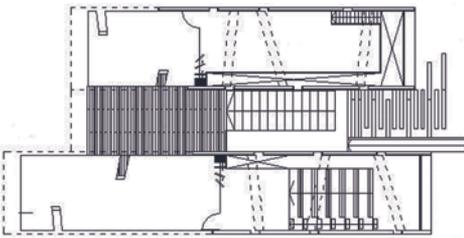
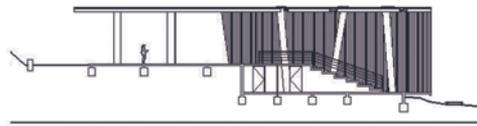
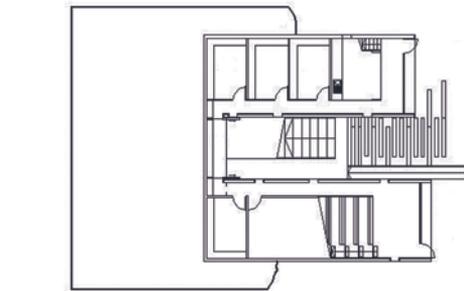
A esto se suman una plataforma de madera que corre paralela al canal (sonido del agua) rematando en el quincho (bosque de olmos) y gaviones de piedra que desde el bosque atraviesan el proyecto conteniendo el cerro y las aguas lluvia hasta generar las gradas para el encuentro masivo en la plaza principal.

Buscando la sintonía con el lugar se definen materialidades nobles como el hormigón y la madera que se tratan con tintes neutros para resaltar los colores propios de la naturaleza.

El contraste entre el negro exterior y blanco interior resalta los cortes de las fachadas que como analogía del bosque en su búsqueda de luz, define en la vertical los contrastes de luz y sombra.

El atalaya, situado en el perímetro de la plaza principal, actúa como referente visual en las distintas escalas de aproximación, refuerza la seguridad del colegio y cumple como un importante aporte programático para las actividades scout.





Plantas y cortes

> FICHA TÉCNICA

NOMBRE: ESPACIO SCOUT COLEGIO SAINT GEORGE DE SANTIAGO (CHILE).
 ARQUITECTOS:CLAUDIO MOLINA - DANIEL DE LA VEGA - EDUARDO VILLALOBOS.
 COLABORADORES:JORGE O'RYAN - ALBERTO BASAURI.
 CONSTRUCTORA:ALZERRECA Y DÍAZ LTDA.
 JEFE DE OBRA:JUAN SILVA.
 INSPECTOR TÉCNICO DE OBRA:JORGE CIFUENTES .
 INGENIERÍA ESTRUCTURAL:ÁLVARO VÉLEZ - ALBERTO RAMÍREZ .
 FOTOGRAFÍAS:SERGIO PIRRONE.
 CLIENTE:COLEGIO SAINT GEORGE
 UBICACIÓN:VÍA MORADA N° 5400, VITACURA, SANTIAGO (CHILE).
 SUPERFICIE TERRENO:3.500 M2.
 SUPERFICIE CONSTRUIDA:400 M2.
 AÑO PROYECTO:2008.
 AÑO CONSTRUCCIÓN:2009.
 MATERIALES PREDOMINANTES:MADERA / HORMIGÓN ARMADO / ACERO / GAVIONES DE PIEDRA / ALBAÑILERÍAS CONFINADAS.
 SISTEMA CONSTRUCTIVO:ESTRUCTURA DE MUROS DE CONTENCIÓN, LOSAS EN HORMIGÓN ARMADO, COMBINADA CON ESTRUCTURA DE PERFILES DE ACERO, ALBAÑILERÍAS CONFINADAS EN MUROS DIVISORIOS DE BODEGAS.
 CERRAMIENTOS:REVESTIMIENTO EXTERIOR TERCIADO MARINO NATIVO E: 15 MM.
 CUBIERTA:MEMBRANA ASFÁLTICA TRASLAPADA.
 TERMINACIONES INTERIORES:MUROS Y CIELOS EN TERCIADO MOLDAJE E: 15 MM.

> TECHNICAL SPECIFICATIONS

NAME: ESPACIO SCOUT COLEGIO SAINT GEORGE DE SANTIAGO (CHILE).
 ARCHITECTS:CLAUDIO MOLINA, DANIEL DE LA VEGA, EDUARDO VILLALOBOS.
 COLLABORATORS:JORGE O'RYAN, ALBERTO BASAURI.
 CONSTRUCTION COMPANY:ALZERRECA Y DÍAZ LTDA.
 CONSTRUCTION MANAGER:JUAN SILVA.
 BUILDING INSPECTOR:JORGE CIFUENTES .
 STRUCTURAL ENGINEERING:ÁLVARO VÉLEZ, ALBERTO RAMÍREZ.
 PHOTOGRAPHY:SERGIO PIRRONE.
 CLIENT:SAINT GEORGE'S COLLEGE.
 LOCATION:5400 VÍA MORADA, VITACURA, SANTIAGO (CHILE).
 GROUND SERVICE:3.500 M2.
 CONSTRUCTED AREA:400 M2.
 YEAR OF PROJECT:2008.
 YEAR OF CONSTRUCTION:2009.
 MAIN MATERIALS USED:WOOD, REINFORCED CONCRETE, STEEL, STONE GABIONS, CONFINED MASONRY.
 BUILDING SYSTEM:STRUCTURE OF RETAINING WALLS AND REINFORCED CONCRETE SLABS COMBINED WITH STEEL FRAMEWORK AND CONFINED MASONRY FOR THE INTERIOR DIVIDING WALLS.
 ENCLOSURES:EXTERIOR SIDING MADE OF NATIVE MARINE PLYWOOD PANELING (15 MM.)
 COVER:OVERLAPPING TAR PAPER.
 INTERIOR FINISH:GRADE B PLYWOOD ON WALLS AND CEILINGS (15 MM.).
 PREDOMINANT MATERIALS:NATURAL WICKER AND GRANITE FROM CAJÓN DEL MAIPO.
 TECHNIQUE:TRADITIONAL 1 X 1 WEAVE OVER STEEL STRUCTURE, GRANITE STONE CUT WITH DIAMOND WIRE SAW.
 SURFACE:300 M2.
 YEAR OF PROJECT:2010.
 YEAR OF CONSTRUCTION:2010.

CLAUDIO ANDRÉS MOLINA CAMACHO Arquitecto, Universidad Mayor, Santiago, Chile (2005). Es académico e investigador FAUM, participa en TAU, Unidad de Servicios Externos, FAUM (2007- 2008), PMU Peñalolén, remodelación de Centros Educativos, E-171 Antonio Hermida Fabres, D-211 Carlos Fernández Peña, E-187 Juan Bautista Pastene, Escuela Santa María de Peñalolén, CEEEA Centro Educativo Erasmo Escala Arriagada, con apoyo de Microsoft y su programa "Escuelas del Futuro". Profesor del Taller de Concursos IV año FAUM (2009), segundo lugar Concurso MINEDUC (2009), primer lugar Concurso CAP (2009), primer lugar Concurso ILAFA (2009) y profesor del Taller Bienal IV año, FAUM (2010). Participa en la Bienal de Arquitectura (2010), Muestra Universidades, Reconstrucción Sauzal, Mención Honrosa, Modulo de Emergencia; Muestra Nacional, Espacio Scout Colegio Saint George, Mención Honrosa, Concurso Nacional Obra Bicentenario Memorial 27 F y en la Bienal de Quito (2010), Espacio Scout Colegio Saint George. Primer lugar Concurso de Ideas Espacio Scout Colegio Saint George (2007), segundo lugar Concurso CORMA (2007).

DANIEL IGNACIO DE LA VEGA PAMPARANA Arquitecto, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile (2005). Participa en TAU, Unidad de Servicios Externos, FAUM (2007- 2008), PMU Peñalolén, remodelación de Centros Educativos, E- 171 Antonio Hermida Fabres, D-211 Carlos Fernández Peña, E-187 Juan Bautista Pastene, Escuela Santa María de Peñalolén, CEEEA Centro Educativo Erasmo Escala Arriagada, con apoyo de Microsoft y su programa "Escuelas del Futuro". Participa en la Bienal de Arquitectura (2010), Muestra Nacional, Espacio Scout Colegio Saint George y en la Bienal de Quito (2010), Espacio Scout Colegio Saint George; primer lugar Concurso de Ideas Espacio Scout Colegio Saint George (2007), segundo lugar Concurso CORMA (2007).

EDUARDO ENRIQUE VILLALOBOS FORNET Arquitecto, Universidad Mayor, Santiago, Chile (2005). Participa en TAU, Unidad de Servicios Externos, FAUM (2007- 2008), PMU Peñalolén, remodelación de Centros Educativos, E- 171 Antonio Hermida Fabres, D-211 Carlos Fernández Peña, E-187 Juan Bautista Pastene, Escuela Santa María de Peñalolén, CEEEA Centro Educativo Erasmo Escala Arriagada, con apoyo de Microsoft y su programa "Escuelas del Futuro". Profesor ayudante del Taller Profesional V año, FAUM (2006-2007), profesor ayudante del Taller de Geometría Descriptiva I año, FAUM (2009), profesor ayudante Técnicas Constructivas Avanzadas V año, UNAB (2009). Participa en la Bienal de Arquitectura (2010), Muestra Nacional, Espacio Scout Colegio Saint George y en la Bienal de Quito (2010), Espacio Scout Colegio Saint George; primer lugar Concurso de Ideas Espacio Scout Colegio Saint George (2007), segundo lugar Concurso CORMA (2007).

CLAUDIO ANDRÉS MOLINA CAMACHO is an Architect graduated at Universidad Mayor in Santiago, Chile (2005). He is a professor and researcher at the Faculty of Architecture at Universidad Mayor (FAUM). He participated in the Architecture and Urbanism workshops of the Department of External Affairs at FAUM (2007- 2008) and the projects for Urban Improvement in Peñalolén. With the sponsorship of Microsoft and its program School of the future, he has worked on the reconstruction of the schools: E-171 Antonio Hermida Fabres, D-211 Carlos Fernández Peña, E-187 Juan Bautista Pastene, Escuela Santa María de Peñalolén, and CEEEA Centro Educativo Erasmo Escala Arriagada. He was a professor of the Contests Workshop and the Biennial Workshop, both at FAUM (in 2009 and 2010, respectively). He obtained second place in the MINEDUC Contest (2009), and first places at CAP and ILAFA (both in 2009). He participated at the 2010 Biennial of Architecture in the academic exhibition, receiving an honorable mention for his Emergency module for the reconstruction of Sauzal; and in the national exhibition, for Scout Huts Colegio Saint George. This last project received honorable mentions at Concurso Nacional Obra Bicentenario Memorial 27 F and the Biennial in Quito (2010). He received first place at Concurso de Ideas Espacio Scout Colegio Saint George hosted by that institution in 2007, and second place at Concurso CORMA (2007).

DANIEL IGNACIO DE LA VEGA PAMPARANA is an Architect graduated at Universidad Finis Terrae, in Santiago, Chile (2005). He has been part of the Architecture and Urbanism workshops of the Department of External Affairs at FAUM (2007- 2008), and the projects of Urban Improvement in Peñalolén. With the sponsorship of Microsoft and its program School of the future, he has worked on the reconstruction of the schools: E-171 Antonio Hermida Fabres, D-211 Carlos Fernández Peña, E-187 Juan Bautista Pastene, Escuela Santa María de Peñalolén, and CEEEA Centro Educativo Erasmo Escala Arriagada. He participated in the National Exhibition (showcasing Scout Huts) at the Biennial of Architecture and the Biennial in Quito (both in 2010). He obtained first place at Concurso de Ideas Espacio Scout Colegio Saint George hosted by that institution in 2007, and second place at Concurso CORMA (2007).

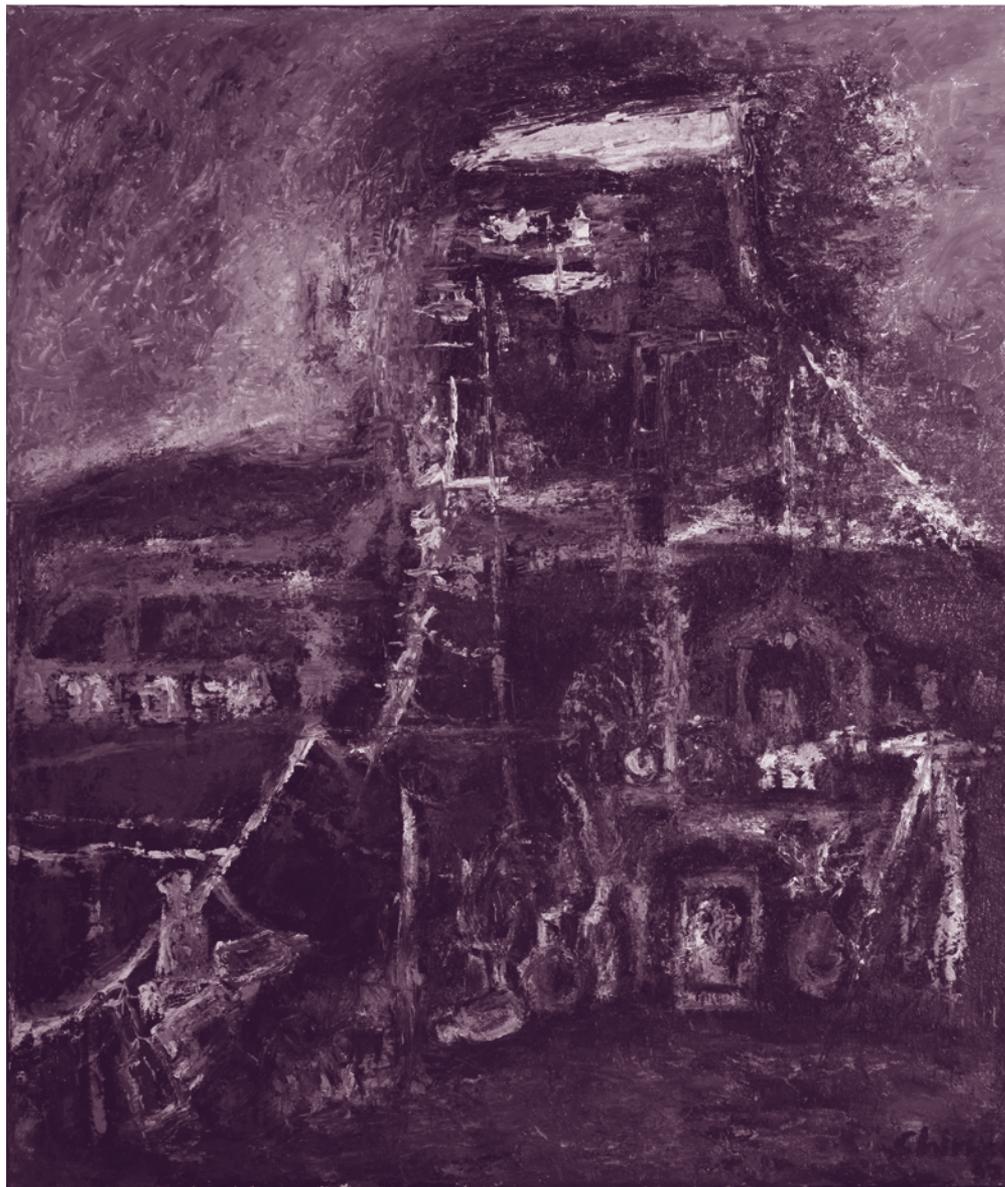
EDUARDO ENRIQUE VILLALOBOS FORNET is an Architect graduated at Universidad Mayor in Santiago, Chile (2005). He participated in the Architecture and Urbanism workshops of the Department of External Affairs at FAUM (2007- 2008) and the projects of Urban Improvement in Peñalolén. With the sponsorship of Microsoft and its program School of the future, he has worked on the reconstruction of the schools: E-171 Antonio Hermida Fabres, D-211 Carlos Fernández Peña, E-187 Juan Bautista Pastene, Escuela Santa María de Peñalolén, and CEEEA Centro Educativo Erasmo Escala Arriagada. He was the assistant professor of Professional Workshop -fifth year- at FAUM (2006-2007), Descriptive Geometry -first year- at FAUM (2009); and the Advanced Building Techniques Workshop -fifth year- at Universidad Nacional Andrés Bello (2009). He participated in the National Exhibition (showcasing Scout Huts) at the Biennial of Architecture and the Biennial in Quito (both in 2010). He obtained first place at Concurso de Ideas Espacio Scout Colegio Saint George hosted by that institution in 2007, and second place at Concurso corma (2007).

| Celina Chirino

Artista plástica
Buenos Aires | Argentina

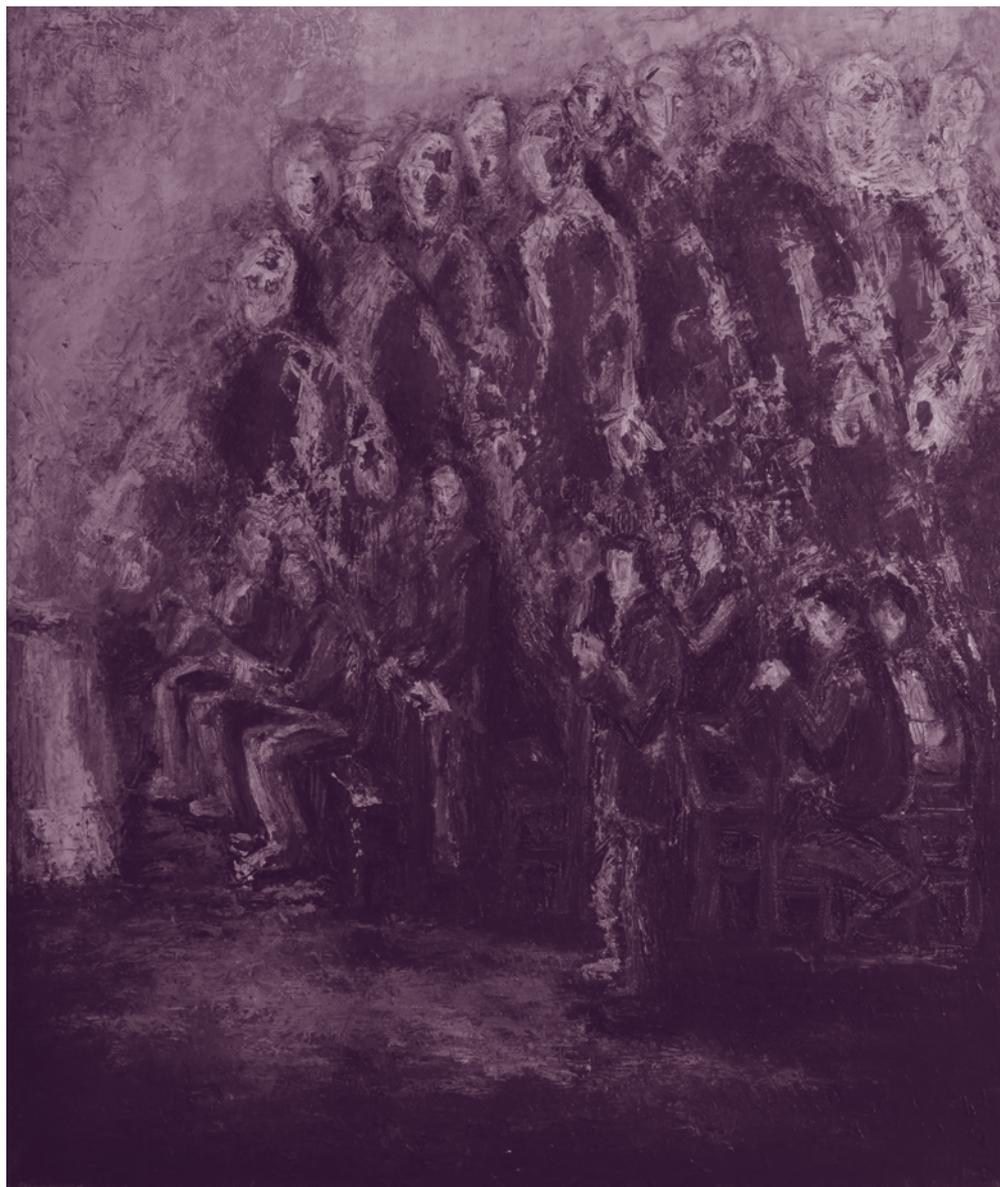
EXVOTOS

[EXVOTOS]



Esta serie de pinturas surge de una circunstancia vivencial, una indagación sobre los misterios que acompañan al hombre sobre la tierra y que conllevan el interrogante permanente de su relación con la fe. Se trata del ser humano y su necesidad de *permanencia* que supera sus posibilidades terrenales, sus urgencias espirituales o cuestiones de fe. Insiste así en esa condición trascendente de búsqueda de respuesta a los misterios de su condición humana, a sus limitaciones por el dolor y la muerte. En este punto es donde mi interés se detiene, interés que abarca cualquier filiación espiritual, más ligado a una connotación íntima de los hombres que a una instancia descriptiva de tal o

cual hecho. Tomo como referencia, particularmente, los cultos a Deolinda Correa (la Difunta Correa) y el Gaucho José Dolores, escenarios a los que he concurrido asiduamente. Centro mi mirada en los peregrinos que, movidos por diferentes necesidades, encuentran refugio en la práctica de la fe, plasmando sus ritos y cultos. Se desdibujan, se redibujan y vuelven a desdibujarse frente a su mundo íntimo en único diálogo con su creador. Desde mi lenguaje plástico tomo la imagen del afuera tratando de favorecer la propia y hacer mía esta metáfora de la fe que hallo al mirar estos altares realizados amorosamente por fieles creyentes.

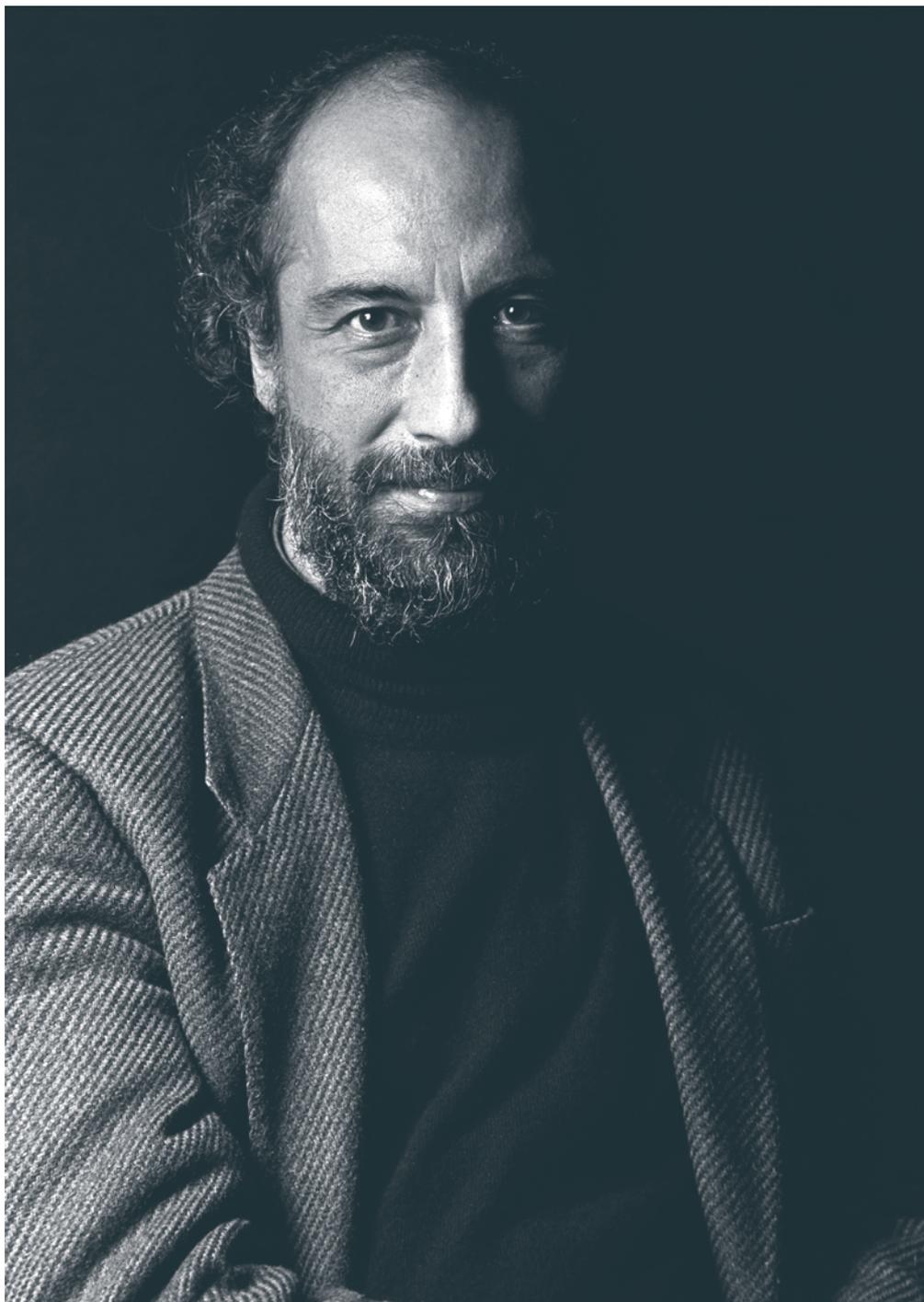


CELINA CHIRINO Artista plástica de la Universidad Nacional de San Juan (Argentina). Se ha desempeñado en trabajos de curaduría y como docente de talleres de artes visuales en el Hospital Neuropsiquiátrico de Buenos Aires José T. Borda (1995-2003) y en clínicas de curaduría e investigación plástica en La Puerta: centro de arte, salud y pensamiento de Buenos Aires (2005-2009). **¶** Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en Argentina y distintos países de Latinoamérica, así como en Reino Unido, Italia y los EE.UU. **¶** Ha recibido importantes premios y distinciones nacionales e internacionales, entre las que destacan el primer premio a la pintura contemporánea latinoamericana de arte, Fundación Memorial de América Latina San Pablo, Brasil (2001) y el premio Museo Nacional de Bellas Artes, ARTEBA Buenos Aires (2000). **¶** Su obra integra colecciones privadas en Argentina, Brasil, Uruguay, Italia, Rusia, EE.UU y Bélgica, entre otros países. También ha sido artista exclusiva de galerías en ciudades como Londres, Miami y Buenos Aires.

CELINA CHIRINO is an artist graduated at Universidad Nacional de San Juan, in Argentina. She has worked in curatorship and as a professor of visual arts workshops at José T. Borda Neuropsychiatric Hospital in Buenos Aires (1995-2003) and plastic curatorial and research clinics at La Puerta: centro de arte, salud y pensamiento de Buenos Aires (2005-2009). **¶** Chirino's work has been exhibited exclusively and collectively in Argentina as well other countries in Latin America, the UK, Italy, and the us. **¶** She has been the recipient of prestigious national and international awards and distinctions, including first prize of contemporary Latin American Art (painting) from Fundación Memorial de América Latina San Pablo, in Brazil (2001) and the National Museum of Fine Arts -ARTEBA- award in Buenos Aires, Argentina (2000). **¶** Her works of art are part of private collections in Argentina, Brazil, Uruguay, Russia, USA, and Belgium, among other countries. She has also exhibited exclusively in London, Miami, and Buenos Aires. (Research on I.E.B.)

LITERATURA, VISUALIDAD Y FANTASMAS

[LITERATURE, VISUALITY AND GHOSTS]



Raúl Zurita
Fotografía de Ilonka Csillag

resumen_ El siguiente artículo busca revisar la escena de artes visuales, teórica y literaria a la que hace referencia Nelly Richard en su libro *Márgenes e instituciones* para ampliar su recorte de campo, incluyendo a personajes ausentes que fueron claves para establecer lo que se llamó Escena de Avanzada.

palabras clave_ arte chileno | escena de avanzada | ensayo | teoría

summary_ The following article reviews the theoretical and literary aspects of scene of Chilean visual arts that Nelly Richards references in *Márgenes e instituciones*. The aim is to broaden her view and include absent characters that were key to the establishment of the avant-garde movement known as Escena de Avanzada.

key words_ Chilean Art | Escena de Avanzada | essay | theory

En el segundo capítulo de *Márgenes e instituciones*, Nelly Richard¹ presenta la escritura correspondiente a los años en que se desarrollan los trabajos teóricos y visuales de la Escena de Avanzada. Richard señala a quienes se dedicaron a escribir sobre los trabajos plásticos que se presentaban en las precarias galerías de la época. Menciona a los ensayistas Enrique Lihn, Cristián Huneeus, Adriana Valdés, Ronald Kay y a ella misma². La escena de escritura de los setenta y ochenta, según Richard, es marginal, recluida, una suma de individualidades que estaban fuera del sistema de los medios de comunicación de derecha y de izquierda. Se trataba de críticos informados de los nuevos modelos de interpretación –conocedores del estructuralismo y la semiología, lectores de Benjamin, Derrida, Deleuze, Kristeva³– y autoconscientes a la hora de escribir. Fueron críticos opositores de las notas impresionistas de Antonio de Romera y Waldemar Sommers, en el plano de la visualidad, y de José Miguel Ibáñez Langlois⁴, en el ámbito literario. A grandes rasgos, la escena teórica descrita por Richard circulaba por los mismos sitios, se conocían, odiaban y admiraban. Habrían aparecido para explicar un arte de vanguardia ligado a lo conceptual, que requería de otros instrumentos para analizarlo. Salvo Lihn, que tenía años de oficio en este asunto.

Nelly Richard también observa y menciona a los escritores vinculados a la Escena de Avanzada. A poetas como Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira⁵. Y a Diamela Eltit⁶. Richard sostiene que esas escrituras se desplazan por diversos soportes y géneros. Dice que estos autores tienen propuestas performáticas, descoyuntadas respecto a la tradición, fuera de serie, torcidas.

La revista *Manuscritos*⁷ sería la primera cristalización de aquella escena crítica y literaria estrechamente vinculada a lo visual. A esta revista única se sumarían los catálogos de las muestras de Dittborn, Leppe, Altamirano, Catalina Parra y el CADA⁸. Y la publicación de dos libros: *Del espacio de acá*, de Ronald Kay, un texto inspirado en las obras de Eugenio Dittborn; y *Cuerpo correccional*, de Nelly Richard, acerca de los trabajos de Carlos Leppe. Son libros claves dentro de la labor editorial que se desprendería de la Escena de Avanzada. Ambos fueron cuidadosamente diagramados, aunque con escasos recursos. En el diseño de *Del espacio de acá* se percibe la austeridad deliberada de los trabajos de Dittborn, mientras que en *Cuerpo correccional* se ven las transparencias ilusorias, el barroco sofisticado, trágico y travesti de Carlos Leppe.

Los acontecimientos literarios de ese periodo son muchos y serán gravitantes para las próximas décadas. La publicación de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez es un hito insoslayable. Lo mismo que la aparición de *Purgatorio* de Zurita. Algo similar se puede señalar respecto a *La Tirana* de Maquieira, y a *Exit* y *Este*, de Gonzalo Muñoz. La literatura de esa época vive un momento de alucinado viraje. Aparece poco después *Lumpérica*, de Diamela Eltit, como parte de esa fracción de la cultura dispuesta a resistir, formalizar y densificar la desnutrida realidad social.

Este es, a grandes rasgos, el panorama descrito por Nelly Richard. Pero sabemos que esa escena con el tiempo se ha enrarecido. Si la observamos como una foto, una postal, desde la actualidad parece una extraña. Hoy se pueden percibir en esa imagen, en ese recorte de campo impecable, los fantasmas que no se notaban hace diez años.

Ahora se ven las grietas y fisuras propias de las fotos antiguas. Si observamos con detención, veremos en ella la gravitante figura de Patricio Marchant⁹, al fondo, rabioso y apasionado. Su libro *Sobre árboles y madres*, sus traducciones de Derrida, sus clases e intervenciones son una parte de toda de esa fracción de esa escena. Marchant fue un discutiendo, un filósofo agudo y pasado para la punta, y a veces un opositor intenso de lo presentado por Nelly Richard. Sin embargo, es difícil esquivar su escritura si deseamos comprender estrechamente la labor de un intelectual ejemplar en plena represión. Por lo mismo, Nelly Richard publica su ineludible “Discurso contra los ingleses” en uno de los primeros números de la *Revista de Crítica Cultural*. Sin Marchant es difícil explicarse la figura de Pablo Oyarzún¹⁰, su amigo. Oyarzún hoy es el más aventajado filósofo de su generación. Oyarzún continúa y modula la línea crítica inaugurada por Marchant, profundizándola para luego liberarse del estigma. Oyarzún ha interpretado esta postal de época en varios textos que no pueden estar fuera de las consideraciones mínimas que se requirieron para quienes piensan en esta escena. Marchant con Oyarzún impusieron un tipo de libertad de escritura a sus textos que son inimitables pese a la cantidad de epígonos que produjeron y aún generan. Marchant es un fantasma, que duda cabe, de esos años de plomo, y su actitud combativa ahora no tiene relevancia. Solo importan sus destellos poéticos impregnados en sus ensayos, los que permiten alumbrar obras como la de Mistral y Zurita.

Otro fantasma que es posible percibir tenuemente es Martín Cerda¹¹. Está con la mitad del cuerpo adentro y el resto no se ve. Cerda fue –y es hora de reconocerlo– el verdadero introductor de Walter Benjamin en Chile. Como escritor elaboró un trabajo consistente. Es autor de dos libros imprescindibles: *La palabra quebrada* y *Escritorio*. Se trata de textos armados con fragmentos, como puzzles. Cerda es el más barthesiano de nuestros escritores. No por simple casualidad Nelly Richard, otra admiradora de Barthes, asistió a su taller literario al comienzo de la dictadura, según cuenta en el libro *Filtraciones* de Federico Galende¹². En la actualidad Cerda ha cobrado una gravitación que estuvo dormida mientras él estuvo vivo. Es necesario comparar sus aportes teóricos con los de Kay. Cerda sabía alemán y leyó en sus idiomas a los teóricos marxistas y formalistas incorporándolos a su pensamiento. Era un hombre melancólico y desesperado y agudo. Es complicado entender por qué no fue afiliado a la escritura sobre visualidad. Quizás ya era viejo y su presencia estaba en otro lugar. Pero me imagino que habría podido escribir de manera asombrosa sobre Dittborn o Altamirano. Conocía los códigos de los lenguajes de aquel tiempo. Su fantasma es vaporoso, casi una estela en la foto de fines de los setenta.

Un sujeto que aparece fuera de foco en calidad de fantasma amigable, es Cristián Huneeus. Escribió un texto excepcional sobre Leppe. Y su novela, *El rincón de los niños*, contiene los elementos deconstructivos semejantes a los que adoptaría Diamela Eltit para enfocar otro mundo, el marginal y callejero. *El rincón de los niños*, que tiene en su portada un dibujo de Dittborn, trata analíticamente la vida de un pije de los años cincuenta. Un adelanto de esta novela apreció en *Manuscritos*, y luego salió publicada con prólogo de Adriana Valdés. Es un trabajo de exploración de formatos narrativos. Inquieta el habla del pituquerío nacional para desarmarla. Huneeus es cada vez más central para configurar la imagen de esta escena

después de los años transcurridos. Dirigió el Departamento de Estudios Humanísticos, acogiendo a muchos de los intelectuales sin lugar en otras instituciones. Fue un profesor excepcional y sus crónicas delatan lo atento que estaba a los movimientos en el área de la visualidad. Murió joven. Y su *Autobiografía por encargo* es un libro trascendente para las generaciones actuales, por lo que ha sido reeditado con nuevas lecturas incorporadas. Lo mismo ha pasado con su relato pornográfico *El verano del ganadero*. El joven narrador Carlos Labbé se ha encargado de vitalizar la obra de Huneeus releyéndola con pertinencia.

Sospecho que es asimismo oportuno –por sobre la categoría de los otros fantasmas– incluir en la escena borrosa de la que hablo a dos personajes que han marcado nuestra historia cultural con especial intensidad: Nicanor Parra y Enrique Lihn. Parra y Lihn venían hace bastantes años atentos a las relaciones entre imágenes y lenguaje. Prueba de ello son el *Quebrantahuesos*, los *Artefactos* de Parra y los numerosos textos de Lihn sobre visualidad. Fueron abiertamente críticos a los afanes inaugurales de Richard y Kay. Ellos representaban en ese tiempo la historia ausente y su resurrección material. Parra, entre 1975 y 1978, escribió utilizando una máscara, una voz ajena, delirante, la del Cristo de Elqui. Con ella ironizaba en clave sobre la situación política. Con ese personaje Parra hace aparecer la poesía más corrosiva hasta el momento conocida en nuestra lengua. La voz del Cristo de Elqui influiría posteriormente en la adopción del monólogo como forma literaria. Fue profesor del Departamento de Estudios Humanísticos. Y todavía su poesía pesa como ninguna. Basta leer a Bolaño para confirmarlo.

Lihn –por su parte– es el intelectual más solvente y admirado de esos tiempos. No se pueden olvidar sus textos sobre Dittborn, Paz Errázuriz y su alusión a las *performance* de Leppe, en una crónica espléndida sobre el evento “Chile vive”, realizado en España para apoyar la vuelta a la democracia. Lihn fue crítico de varios aspectos de la Escena de Avanzada. En parte por su apego a la pintura y a un lenguaje menos encriptado que el aplicado por Richard y compañía. Sin embargo, nunca dejó de poner atención a los trabajos que emanan de los artistas.

Lihn publicó en 1977 un libro desesperado y oscuro, un conjunto de fragmentos y sonetos más un poema largo. Se trata de *París, situación irregular*, prologado por Carmen Foxley. De los sonetos que aparecen en ese libro sale una voz ineludible para la poesía de esos años: el energúmeno, el delirante y el vociferante, el que lo confunde todo porque tiene la cabeza vuelta, el neurótico que se cae a gritos. Ese personaje es pariente del Cristo de Elqui. El desvarío de los textos donde hablan estos personajes prefigura y da el paso a los poemas que componen *La Tirana* de Diego Maquieira. En ese libro prima una voz enajenada y loca por sobre la romántica y coloquial. Esa voz es heredera de Parra y Lihn.

En el año 1975 Juan Luis Martínez tenía preparada la publicación de *La nueva novela*. Era un trabajo sobre la desaparición del autor, una respuesta a Parra y Lihn. Martínez trabajó en el más absoluto silencio por años. No le gustaban los grupos ni las discusiones acaloradas. Fue cercano a Leppe y a Kay en calidad de cómplices. Tuvo frente a la Avanzada una posición ambigua: las obras de varios de los artistas le interesaban, sin embargo, se sintió postergado como precursor. Se sabía el primero en inaugurar muchas de las

nuevas operaciones que luego otros señalarían como propias. Conocía el valor de la cita, de la apropiación como una forma de roer los cimientos de una cultura basada en el autor. Promovió a Gonzalo Muñoz, a Zurita y, posteriormente, a Roberto Merino. Sus acciones fueron a la distancia, ejerciendo su influencia sólo como una irradiación a través de la conversación y su sello Ediciones Archivo. Es difícil imaginar un libro más simbólico de la poesía de esa época que *La nueva novela*. En él están expuestos todos los cruces posibles. Martínez fue, sin duda, un adelantado y un tipo fóbico. Fue un fantasma desde siempre. Deseaba tener una identidad velada y lo logró.

¿Por qué revisar esa escena hoy y mirar cómo los fantasmas han aparecido? ¿Para qué hacerlo? La respuesta es evidente: para ampliar el área trazada por Nelly Richard. Hacer crítica en reconstruir, analizar y especular sobre lo existente. En ese sentido, la Avanzada está inscrita y el tiempo transcurrido da pie para realizar una lectura más integradora, un estudio de las presencias que estuvieron ausentes del relato, pero que se deben incorporar. Acaso no aparece de manera recurrente en la memoria de esos años la presencia de Adolfo Couve¹³, otro espectro. Representó el revés de la trama que seguía la Avanzada. Encarnó el anacronismo pictórico. Su opción fue una posibilidad ante el horror. Decidió estar anclado en otra época, soslayar el presente. Couve es una influencia para quienes entran posteriormente a la Escena de Avanzada, los que vienen de la pintura, como Gonzalo Díaz¹⁴. En cambio, el fantasma de quienes vienen del grabado es Eduardo Vilches¹⁵. Lo evocan en sus grabados

Altamirano y más tarde Duclos¹⁶. Vilches encarna la innovación en nuevos soportes, la economía de medios y la relevancia del grabado como origen y destino de la fotografía. Tanto Couve como Vilches no son apariciones demasiado luminosas. Son, eso sí, presencias que se pueden verificar en las biografías de varios de los que fueron parte de la Avanzada.

Límite esta exposición a las presencias literarias y no a las visuales. De lo contrario tendría que ahondar en la obra y sujeto de Juan Pablo Langlois, de Roser Bru, de Víctor Hugo Codocedo y Hernán Parada¹⁷. Debería mencionar a Smythe¹⁸ como un artista en fuga, como un ex amigo de Leppe y de Díaz. Sin embargo, mi interés es aludir y ampliar el territorio crítico y literario de un periodo en donde las artes visuales eran las vedettes. Estamos a un paso de que el mito de la Avanzada se consolide ya no solo a nivel colectivo, sino que a nivel individual. Vendrán entonces las biografías. En el pasado esta facción del arte rechazó esa eventualidad. Sin embargo, sus actores son personajes que no escapan a la investigación por su espesor y por el deseo de las generaciones posteriores de convertirlos en ficciones para anestesiar la influencia que aún ejercen. Por lo tanto es necesario trazar cuantos mapas se puedan para hacer de este territorio una zona más transitada, sin vigilancia. Un territorio que opere como un dispositivo para pensar la memoria de los años en que se inscriban. No pueden seguir como los dueños del imaginario total de un periodo traumático. Sería aceptar la hegemonía de una lectura individual, es decir, una claudicación crítica, un perjuicio del panorama que implica el pasado.

MATÍAS RIVAS UNDURRAGA _ Estudió Licenciatura en Literatura (mención en lingüística) en la Pontificia Universidad Católica de Chile. ¶ Se ha desempeñado como editor en distintos sellos, entre ellos: Planeta y Sudamericana (Random House Mondadori). ¶ Durante diez años, ejerció la crítica literaria en el semanario *The Clinic* y en *El Mercurio* ¶ Es fundador y director de Ediciones Universidad Diego Portales y columnista cultural del diario *La Tercera*.

MATÍAS RIVAS UNDURRAGA _ has a Bachelor's Degree in Literature and Linguistics from Pontifical Catholic University of Chile. He has worked as editor in publishing houses such as: Planeta and Sudamericana (Random House Mondadori). For a decade, he worked as a literary critic in *The Clinic* and *El Mercurio*. He is founder and director of Ediciones Universidad Diego Portales and a cultural columnist at *La Tercera* newspaper.

> REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

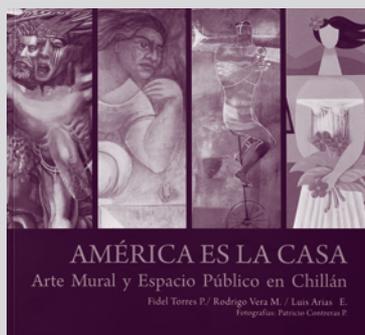
1. Nelly Richard. Ensayista de crítica cultural. Fue editora de la revista *ca!* (1979) y la Revista de Crítica Cultural (1990-2008). Entre sus obras más destacadas se encuentran *Cuerpo correctivo* (1980), *Residuos y metáforas* (1998), *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas en crisis* (1994) y *Márgenes e instituciones* (1986, 2008), libro en el cual acuña la definición de Escena de Avanzada para designar un recorte de campo de la escena local artística de vanguardia que trabajó en dictadura.
2. Enrique Lihn (1929-1989), poeta, narrador, crítico literario y de arte; esta última faceta de su oficio aparece recopilada en *Textos sobre arte* (2008). Cristián Huneeus (1935-1985), cuentista, novelista, cronista y ensayista; durante la dictadura fue colaborador regular de las revistas *Hoy* y *Petorca*. Adriana Valdés, teórica del arte y de literatura, autora de *Composición de lugar* (1996) y *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile* (2006). Ronald Kay, poeta y teórico del arte; autor de *Del espacio de acá* (1980), libro-catálogo sobre la obra de Eugenio Dittborn, y el libro de poemas *Variaciones ornamentales* (1979).
3. Walter Benjamin (1892-1940), filósofo y crítico literario; escribió *El origen del drama barroco alemán*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *Tesis de filosofía de la historia*, entre otras cosas. Jacques Derrida (1930-2004) y Gilles Deleuze (1925-1995), filósofos franceses asociados al post-estructuralismo. Julia Kristeva, filósofa, psicoanalista, teórica del género y la literatura.
4. José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote Opus Dei, poeta, teólogo y crítico literario. Conocido por el seudónimo de Ignacio Valente, ejerció la crítica literaria en *El Mercurio* desde la década de los sesenta hasta hace unos años. Antonio de Romera (1908-1975), trabajó inicialmente como caricaturista para luego dedicarse a la escritura de artículos, crónicas y críticas de arte, principalmente en *El Mercurio*, pero también en la revista *Atenea* y en *Las Últimas Noticias*. Waldemar Sommers inició su carrera como crítico de arte en la revista *Qué pasa* y luego se concentró en *El Mercurio*, donde toma el lugar de Romera.
5. Juan Luis Martínez (1942-1993). Poeta. Publicó dos obras en vida: el libro *La nueva novela* (1977) y un libro-artefacto, *La poesía chilena* (1978). Raúl Zurita, poeta, Premio Nacional de Literatura el año 2000; *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982) y *La Vida Nueva* (1994) se cuentan entre sus obras más celebradas. Gonzalo Muñoz, autor

- de los libros *Exit* (1981), *Este* (1983) y *Estrella negra* (1985). Diego Maquieira, poeta, cuenta con cuatro libros a su haber: *Upsilon* (1975), *Bombardo* (1977), *La Tirana* (1983) y *Los Sea-Harrier* (1986).
6. Diamela Eltit, narradora y ensayista. En este primer género se cuentan novelas como *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986) e *Impuesto a la carne* (2010); parte de su labor ensayística, publicada en diversos medios, está reunida en *Signos vitales* (2008).
 7. *Manuscritos*, revista editada en 1975 por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Su editor fue Ronald Kay e incluye textos de Jorge Guzmán, Cristián Huneeus, Raúl Zurita y Nicanor Parra. Fue censurada luego de la publicación de su primer número.
 8. Eugenio Dittborn, artista visual. Sus obras experimentan con los medios de impresión sobre formatos no tradicionales; particularmente conocidas son sus "aeropostales". Carlos Leppe, artista visual que desarrolló en especial la performance durante la dictadura con una obra barroca y feroz. Carlos Altamirano, artista visual, utiliza técnicas mixtas, collages y fotografías, videos e impresiones sobre diversos materiales; entre sus obras destacan la intervención en la ciudad *Tránsito suspendido*, su *Versión residual del arte chileno* y las exhibiciones *Pintor de domingo* y *Retratos*. Catalina Parra produce intervenciones urbanas e instalación. El CADA (Colectivo Acciones de Arte) surge en 1979; integrado por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Balcells, destacan de sus intervenciones públicas las obras *Para no morir de hambre en el arte*, *Ay Sudamérica* y *No +*.
 9. Patricio Marchant (1939-1990), filósofo, trabajó en el Centro de Estudios Humanísticos a partir de los setenta hasta su muerte. *Sobre árboles y madres*, libro de ensayos publicado en 1984, se enmarca dentro de un proyecto de escritura sobre poesía chilena. *Escritura y temblor* (2000) reúne algunos de sus ensayos y trabajos dispersos.
 10. Pablo Oyarzún, filósofo y ensayista. Dentro de su obra destacan los libros *Anestésica del ready made*, *El rabo del ojo*, *El dedo de Diógenes*, *Arte, visualidad e historia* y *La letra volada*. Ha ejercido como académico en la Universidad Católica y la Universidad de Chile. A esto se suma su prolífico trabajo como traductor que incluye, entre otras obras, la *Crítica de la facultad de juzgar de Kant* (1992), *Spleen de París de Baudelaire* (2003, 2008),

- El Meridiano*, de Paul Celan (1997), y *La dialéctica en suspenso* (1995, 2009) y *El narrador* (2008) de Walter Benjamin.
11. Martín Cerda (1930-1991). Escritor. Estudió filosofía en la Sorbona. En vida publicó dos libros: *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo* (1982) y *Escritorio* (1987). Han aparecido, póstumamente: *Ideas sobre el ensayo* (1993), *Palabras sobre palabras* (1997) y *Escombros* (2008).
 12. *Filtraciones*, libro de Federico Galende, registra conversaciones con personajes involucrados en la escena de artes visuales chilena a partir de los años sesenta. Consta de tres tomos –el tercero aún inédito–, los dos primeros publicados respectivamente el 2007 y 2009.
 13. Adolfo Couve (1940-1998). Pintor y escritor. Fue profesor de pintura e historia del arte y estética en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Autor de, entre otras obras narrativas, *Alamiro* (1965), *Balneario* (1993) y *La comedia del arte* (1995).
 14. Gonzalo Díaz. Pintor, instalador y fotógrafo. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1975 asume como profesor titular en uno de los talleres de pintura de la misma universidad. Algunas de sus obras son: *Unidos en la gloria* y *en la muerte*, *Longuén 10 años* y *Pintura por encargo*.
 15. Eduardo Vilches. Grabador. Estudió con Gregorio de la Fuente y luego con Nemesio Antúnez en el Taller 99. Se ha desempeñado como académico en diversas universidades.
 16. Arturo Duclos. Pintor. Estudió en la Universidad Católica de Chile. En conjunto con Eugenio Dittborn, Juan Domingo Dávila y Gonzalo Díaz formó durante los años ochenta la agrupación "Escuela de Santiago".
 17. Hernán Parada, durante los ochenta realizó *performances* en espacios públicos. Juan Pablo Langlois Vicuña; su obra *Cuerpos blandos*, consistente en una larga manga de polietileno que recorría el interior y exterior del Museo de Bellas Artes, constituye un hito en la práctica de instalaciones en Chile. Roser Bru, artista chilena de origen español; ligada a la generación de los años sesenta, su obra ha abarcado la pintura, el dibujo y el grabado. Víctor Hugo Codocedo, artista conceptual chileno.
 18. Francisco Smythe (1952-1998), pintor. Durante los setenta ejerció como profesor en la cátedra de pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.



Diego Maquieira
Fotografía de Ilonka Csillag

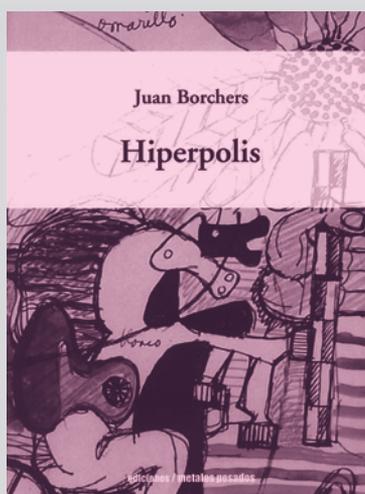


AMÉRICA ES LA CASA

Arte mural y espacio público en Chillán.
Fidel Torres P./ Rodrigo Vera M./ Luis Arias E.
Fotografías de Patricio Contreras P.
ISBN: 978-956-345-080-4
200 págs.

La reconstrucción de Chillán atesora una valiosa colección de murales, que germinó como resultado de la solidaridad mexicana a esta ciudad chilena. Auspiciada por Fondos Cultura FONDART Regional, esta publicación recorre esta historia a través de una investigación, donde las imágenes toman un rotundo discurso, acaso aparte de la crónica.

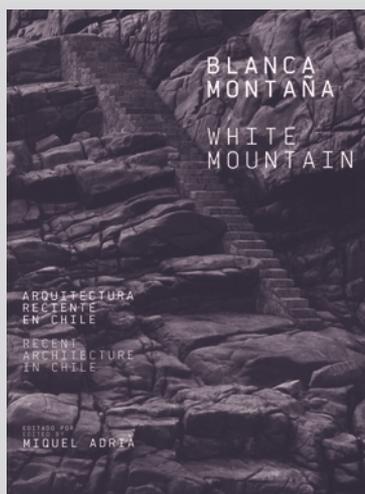
Desde David Sequeiros a Xavier Guerrero, pasando por Julio Escáñez Guerrero, Hernán León, Mario Carreño Alejandro Rubio Dalmati, María Martner García, entre otros artistas, el libro repasa una de las cualidades emblemáticas de Chillán: sus murales, materializados por el cruce entre la nueva arquitectura del movimiento moderno, la expresión social del arte público, con las historias individuales de creadores referentes de la cultura latinoamericana.



HIPERPOLIS

Juan Borchers
ISBN: 978-956-8415-40-2
Ediciones Metales pesados
138 págs.

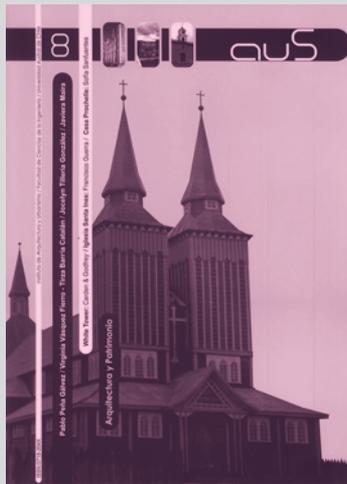
Los cien años del nacimiento del arquitecto Juan Borchers son un justificativo de festejo: la reedición de este libro. Una secuencia de signos mudos se presenta como capítulos donde se plasma un complejo pensamiento abstracto. Lugares históricos, célebres pensadores y escenas autobiográficas se entrecruzan para delinear otro horizonte más allá de la arquitectura.



BLANCA MONTAÑA

Arquitectura reciente en Chile
Editor: Miquel Adrià
ISBN: 978-956-9016-00-4
Ediciones Puro Chile
511 págs.

Bajo la selección de este destacado arquitecto y editor español se despliega un panorama actualizado de obras construidas en Chile. En este libro las diferencias territoriales chilenas promueven una variedad de arquitectura enlazada con el paisaje y el tiempo presentes. La autenticidad de esta singularidad y, a su vez, la globalidad con que se difunden estas imágenes, se verifican en la constante experimentación de la arquitectura en Chile, y que justamente plantea el sello de una manera manifiesta que sobresale en el panorama latinoamericano.

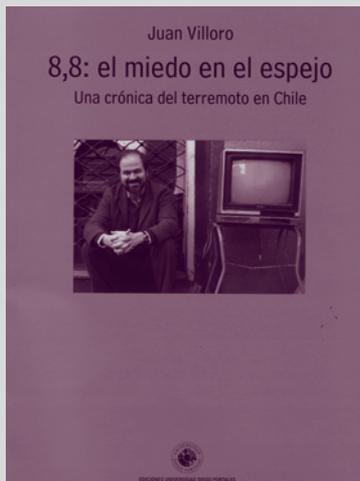


REVISTA AUS ARQUITECTURA – URBANISMO – SUSTENTABILIDAD

Universidad Austral de Chile
Número 8
ISSN: 0718-7262
34 págs.

Este número de la publicación del Instituto de Arquitectura y Urbanismo y la Facultad de Ciencias de la Ingeniería de la Universidad Austral de Chile despliega la temática de la destrucción y construcción de la arquitectura como factor constante del país.

Dicha condicionante se revisa desde el patrimonio cultural de los ríos, la arquitectura sin arquitectos, la búsqueda de un urbanismo propio del sur, además de ejemplos de restauración y una entrevista ad hoc. En síntesis, un rico material que aporta a la disciplina problemáticas y reflexiones alejadas de los grandes centros, que despiertan a comprobar coincidencias, retrasos y avances siempre estimulantes.



8,8 EL MIEDO EN EL ESPEJO. UNA CRÓNICA DEL TERREMOTO EN CHILE

Juan Villoro
ISBN: 978-956-314-118-4
Ediciones Universidad Diego Portales
85 págs.

El terremoto del 27 de febrero de 2010 es el motivo de esta crónica del reconocido narrador mexicano Juan Villoro. El relato de esa experiencia vivida casualmente en la ciudad de Santiago, supera el campo de la literatura y demuestra que un remezón de esa magnitud no es un mero movimiento de suelo sino que provoca además una potente remoción de los recuerdos, las ideas y la historia personal.



SCL 2110

Arte / Arquitectura / Performance
Editor: Rodrigo Tisi .
ISBN: 978-956-8601-79-9
Uqbar editores
608 págs.

Un primer repaso a esta publicación nos remite a evocar una estética de libros de arquitectura europeos de fines de los años 90: un considerable espesor que conlleva un rico y variado contenido de cada invitado por Rodrigo Tisi a imaginar el tricentenario de Chile.

Los arquitectos que aquí participan han sido reunidos y ordenados según texto, entrevista, reflexiones sobre el lugar y la propuesta. Las exposiciones y *performance* con artistas invitados y nacionales, sin dejar de considerar las apuestas de la Academia en este despliegue de proyectos (im)posibles y eficientes para construir en cien años.

Con el aporte de Bernard Tschumi y Diller Scofidio + Renfro, Enrique Zamudio, Supersudaka, Antonia Cruz + Rosario Arteaga y Fell + Thiermann, entre muchos otros.

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 currículum 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 currículum 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 2011) incluirá a **Realidades invisibles** como temática central.



P E D R O _ Á L V A R E Z

C A R O L I N A _ B R I O N E S

P A B L O _ B R U G N O L I

C E L I N A _ C H I R I N O

D A N I E L _ D E L A V E G A

C R I S T I Á N _ D O M Í N G U E Z

C O N S U E L O _ F I G U E R O A

L A U R A _ G A L L A R D O

C L A U D I A _ M O L I N A

J A V I E R _ R A M Í R E Z

M A T Í A S _ R I V A S

C R I S T I Á N _ S I L V A - A V A R I A

M A R C E L A _ T R U J I L L O

S I L V I A _ U N D U R R A G A

E D U A R D O _ V I L L A L O B O S

M A R C E L O _ V I Z C A Í N O